

O jovem e o novo em Glauber Rocha e Gustavo Dahl: intervenções críticas (1960-1964)

The young and the new in Glauber Rocha and Gustavo Dahl: critical interventions (1960-1964)

Thiago Turibio

Doutor (UFRJ) em História Social

Professor do Departamento de História do Colégio Pedro II.
thiagoturibio@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo central do artigo é analisar como Glauber Rocha e Gustavo Dahl mobilizaram através da imprensa a típica disposição de vanguarda em favor do novo e da juventude com o fim de afirmar a sua geração no campo cinematográfico brasileiro entre os anos de 1960 e 1964. Para tanto, foram considerados textos publicados na imprensa da época. Argumentamos que o agenciamento da ideia de novo e de juventude foi determinado por aspectos conjunturais que remontam à crise da Vera Cruz e ao horizonte de expectativas revolucionárias aberto em inícios de 1960. Em termos teóricos, mobilizamos o conceito de campo tal como o pensou Pierre Bourdieu e o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Gustavo Dahl; cinema novo; crítica de cinema; vanguarda.

Abstract: The main objective of the article is to analyze how Glauber Rocha and Gustavo Dahl mobilized through the press the typical avant-garde disposition in favor of the new and the youth to affirm their generation in the Brazilian cinematographic field between the years 1960 and 1964. For that, texts published in the press of the time were considered. We argue that the claim for the idea of the new and of youth was determined by conjunctural aspects that date back to the Vera Cruz crisis and to the horizon of revolutionary expectations opened in the early 1960s. In theoretical terms, we mobilize Bourdieu's concept of field and Raymond Williams' concept of structure of feeling.

Keywords: Glauber Rocha; Gustavo Dahl; cinema novo; film criticism; Vanguard.

Introdução

Iremos investigar neste artigo, por meio de textos de Glauber Rocha e Gustavo Dahl, o que Raquel Gerber, de passagem, chamou de ideologia da juventude brasileira (GERBER, 1991: 15). Para tanto, analisaremos as noções de jovem e novo nas intervenções críticas por eles publicadas em inícios da década de 1960. A escolha dos textos de Glauber Rocha (1939-1981) e Gustavo Dahl (1938-2011) se deve ao lugar central que ambos ocuparam no início do Cinema Novo. O primeiro, crítico desde 1956, foi um dos principais responsáveis pela formulação pública do que seria o movimento. Além disso, com *Barravento* (1962) e, em seguida, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber materializou formalmente parte decisiva das ambições estéticas enunciadas (VENTURA, 2000). Gustavo Dahl, talvez o mais pragmático dos cinemanovistas, atua como cineclubista e crítico desde 1957, quando ocupa posição dirigente no Cineclube do Centro Dom Vital (SCHVARZMAN, 2011). Escrevendo nas páginas do então prestigiado *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, sob as bençãos de Paulo Emilio Sales Gomes, Dahl abre importante frente de defesa do Cinema Novo, a que se filia em inícios de 1960.

De toda forma, não temos a pretensão de esgotar o assunto, pelo contrário. Temos consciência de que compulsamos apenas uma pequena parte de seus escritos críticos, dado que ambos então publicavam diversos artigos na imprensa, sobretudo Glauber Rocha. Ainda assim, considerando a centralidade no campo cultural dos dois jornais aqui analisados (*Jornal do Brasil* e o *Estado de S. Paulo*), podemos afirmar que os textos neles publicados foram determinantes para balizar o debate cinematográfico em torno do Cinema Novo nascente.

O horizonte semântico investido nas noções de jovem e novo tem raízes históricas bastante específicas, que remontam à configuração de um novo regime de arte, compreendido sob a ordem do estético, passa pela invenção da noção de “gênio” até alcançar a apologia da novidade nos movimentos de vanguarda.

A palavra “estética” entra para o repertório europeu por volta de 1750 com o livro de Baumgarten sobre “o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica” (RANCIÈRE, 2009: 12) e se estabelece como matéria particular de reflexão filosófica com a Crítica da faculdade de julgar kantiana. Um pouco mais tarde, ao ser recuperada

pelo idealismo alemão pós-Kant (Schelling, os irmãos Schlegel, Hegel), a estética passa ao domínio de uma nova modalidade de pensamento, um tipo de “pensamento daquilo que não pensa” (RANCIÈRE, 2009: 13), que revela o sintoma de uma ordem profunda que escapa à discursividade científica desde então hegemônica e se deixa apreender apenas pela sensibilidade: o inconsciente estético.

É esse novo domínio que Peter Bürger sintetiza como estética do gênio em contraponto à doutrina clássica. Esta última, filiada ideologicamente à ordem ambígua do absolutismo, posto que, ao mesmo tempo, burguesa e feudal, ainda supõe a existência de regras como condição para a realização de uma obra de arte legítima. É o gênio, ao colocar em primeiro plano imaginação, espontaneidade e paixão, que cinde definitivamente as noções de regra e de arte: “por agora, o trabalho que se produz observando as regras de correção aparece como algo convencional, em oposição ao trabalho de gênio que consegue combinar irregularidade e sublimidade” (BÜRGER, 1992: 61). Se a doutrina clássica revela o domínio ideológico do absolutismo, a estética do gênio, dominante na segunda metade do século XVIII, anuncia as primeiras reações da crítica romântica ao avanço do utilitarismo burguês sobre a totalidade da vida. Nesse contexto, como afirma Raymond Williams, emerge uma forma de “especialização defensiva de certas habilidades e propósitos, que passaram a designar-se as artes ou as *humanidades*” (WILLIAMS, 2007: 62). No interior desse emergente “regime do pensamento da arte” (RANCIÈRE, 2009: 13) a exaltação do novo como um valor em si pôde ganhar forma.

Com a intensificação do processo aberto a partir do domínio da razão instrumental, inclusive no interior do campo da comunicação, após a invenção da fotografia, do cinema, do rádio e, mais tarde, da televisão, há uma radicalização dos grupos culturais defensivos, que passam a se valer da polêmica como arma de combate. Nesse quadro, “O manifesto (no novo periódico) se torna o emblema de escolas autoconscientes e autopromocionais. Futuristas, imagistas, surrealistas, cubistas, vorticistas, formalistas e construtivistas, todos anunciam, de formas variadas, sua chegada com visão apaixonada e desdenhosa do novo (WILLIAMS, 2011b.: 4-5).”

Embora convergente em seu desprezo pelo “burguês”, o modernismo europeu não deve ser entendido como politicamente unitário. Na prática, inserido em contextos

metropolitanos distintos e informado por *habitus* de classe variados, o modernismo se estilhou entre tendências de esquerda, orientadas pela ideia de ruptura como revolução ao mesmo tempo social e estética; de direita, com o louvor da autonomia da arte contra o “barbarismo” materialista; e de extrema direita, pautada em noções da guerra como força higienizadora e produtiva (WILLIAMS, 2011b: 6).

Se a paixão do novo é, em parte, reação à razão instrumental moderna, ela não deixa de participar do otimismo ideológico atualizado pelo avanço do capitalismo. Afinal, não haveria vanguarda se não a tivesse antecedido a categoria mais ampla de progresso. Trata-se do tempo homogêneo e vazio e, por isso mesmo, destrutivo, a que Walter Benjamin imaginou como um vendaval enrolando as asas do atônito anjo da história sob cujo pés se acumulam ruínas (BENJAMIN, 2016: 14). É a experiência do triunfo do capital e, portanto, da ciência e da técnica, que a molda. Assim, “do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade etc. A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se o esquema do desenvolvimento estético” (COMPAGNON, 2010: 20).

No Brasil, o discurso de vanguarda tem no modernismo de 22 a sua primeira manifestação conscientemente polêmica e promocional. Os modernistas, tendo à frente Oswald e Mário de Andrade, criticavam as concepções de arte até então estabelecidas. Influenciados pelos novos discursos de vanguarda, aos valores clássicos de racionalidade, harmonia e unidade contrapunham o inconsciente, a espontaneidade, simplicidade e o direito permanente à pesquisa estética (ANDRADE, 1942: 45; LAFETÁ, 2000; MARQUES, 2013: 110-111). De todo modo, os semanistas recusaram a postura de louvação do novo como fim. Já em seu primeiro manifesto estampavam: “*Klaxon* sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. *Klaxon* não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade” (Klaxon, São Paulo, 15 de maio de 1922). Tanto por isso, Ivan Marques argumenta que a separação do modernismo em duas fases, sendo a primeira negativa e formalista, enquanto a segunda, iniciada com a célebre viagem à Minas em 1924, seria afirmativa e nacionalista, deve ser relativizada. Para ele, “o que se impôs desde o momento

inaugural, em consonância com a situação periférica do ‘país novo’, foi o princípio de arte interessada na terra e na história” (MARQUES, 2013: 116). Devido a questões históricas estruturais herdadas de nossa formação colonial, o discurso de vanguarda de exaltação do novo não descartou a pesquisa e a valorização do passado. Afinal, era preciso construir uma “arte nacional autêntica”. Será assim também com os cinemanovistas quando em inícios de 1960 reatualizam a retórica de vanguarda contra as “velhas” concepções de cinema em circulação. No entanto, o farão acentuando a simbiose produtiva entre revolução política e estética. Relação que, por razões históricas e de classe, esteve longe do horizonte dos modernistas em seus primeiros anos de iconoclastia.

Neste artigo, a análise do jovem e do novo, que marca o discurso inaugural do movimento, não pretende ser um mapeamento gratuito de polêmicas juvenis. Antes, buscamos pensá-la como parte de um contexto social mais amplo. Argumentamos que foram três as principais razões que sustentaram o discurso de ruptura no início do Cinema Novo: 1) o amadurecimento de uma geração formada quase integralmente pelo cinema moderno de pós-Guerra, sobretudo pelo neorrealismo; 2) o eco da crise da concepção de cinema industrial sobrevinda à derrocada da Vera Cruz em 1954; 3) o horizonte de expectativas revolucionárias aberto por um período de intensa transformação com o avanço industrial e com os conflitos em torno da implementação das reformas de base ao longo do governo de João Goulart.

A paixão do novo que buscamos analisar pode ser pensada a partir do conceito de estrutura de sentimento, tal como o propõe Raymond Williams, e que já foi mobilizado por Marcelo Ridenti quando se debruçou sobre o mesmo período. Ou seja, não tanto como ideologia ou visão de mundo, que supõem uma maior sistematização de ideias, mas sim como “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS *apud* RIDENTI, 2010: 86).

Partindo do conceito de campo cultural segundo o propôs Pierre Bourdieu (2008), ou seja, como espaço de lutas simbólicas pelo controle de lugares de poder e dos índices de valor que definem uma determinada atividade cultural, buscamos pensar a crítica de cinema como instância de consagração por onde circulam concepções cinematográficas distintas que se confrontam em busca de legitimidade cultural.

Falamos neste artigo em discurso geracional, mas não negamos o caráter dispersivo e quase sempre estratégico, no sentido de participação em lutas culturais, do material analisado. Nos ocupamos aqui com fragmentos, intervenções críticas, cuja lógica está na afirmação de um movimento estético-político: o Cinema Novo. Portanto, os textos compulsados têm uma forte marca da conjuntura, não formam um corpo semântico estável.

Em nome da juventude e do novo: Cinema Novo

O Cinema Novo como movimento não tem um marco inicial exato, mas a historiografia admite o debate em torno de dois filmes de curta-metragem como catalisador das suas primeiras reflexões: *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha e Rucker Vieira (RAMOS, 1987). Trataremos aqui do primeiro.

Arraial do Cabo trabalha o tema do conflito entre a vida tradicional organizada em torno da pesca e a industrialização predatória representada pela Fábrica Nacional de Álcalis. Ao ser instalada na comunidade caiçara, a fábrica ameaçava desestabilizar o ciclo de reprodução natural da economia pesqueira, disputando a praia e aumentando o risco de contaminação das águas.

Baseado em pesquisas promovidas pelo Museu Nacional, o filme é um documentário sobre Arraial. Embora Saraceni diga não ter dirigido ninguém e pedido apenas para que as pessoas agissem como sempre¹, a montagem de inspiração eisensteiniana e a voz *over* impuseram a visão conflitiva e dicotômica, que é a do realizador. Para tanto, contribuem também o contraste entre o som maquinal do tilintar metálico e de tambores nas cenas da fábrica e o violão a um só tempo triste e sensual das cenas da pescaria, dando à praia um tom nostálgico, cercado pelos olhares distantes que permeiam o trabalho.

Na crítica do filme escrita por Glauber as ideias de novo e de jovem estão relacionadas com a expectativa de fundação de um cinema nacional. Desde o primeiro

¹ “Eu vi *Terra trema* na Europa, depois do *Arraial* – achei-a genial – o tema é o mesmo, ou quase, mas tão diferente... eu não dirigi ninguém no *Arraial*, seria o cúmulo – pedi somente que eles fizessem o que estão acostumados a fazer, e depois na sala de montagem usei o que queria, joguei fora o que não” (O Estado de S. Paulo, 14 de outubro 1961).

artigo sobre *Arraial* e *Aruanda* Glauber abre marcos a inaugurações. No texto, parte do pressuposto de que “o documentário brasileiro também não existe” (SDJB, 6 de agosto 1960), mesmo que em seguida cite um conjunto deles, inclusive de importantes diretores, como Lima Barreto e Humberto Mauro. O primeiro, embora talentoso, ainda não havia se revelado totalmente; já Mauro, nunca descredenciado, seria a exceção que confirma a regra. Mauro figura como um precursor, mas caberia aos jovens, grupo a que pertenceria Glauber, fazer existir plenamente o documentário no Brasil: “veremos agora que ele [o documentário] nasce, fruto do trabalho atual de dois grupos de novíssimos cineastas, um do Rio e o outro da longínqua Paraíba do Norte” (SDJB, 6 de agosto 1960). Haveria ainda por citar, como parte do mesmo grupo, Luiz Paulino dos Santos, diretor de *Rampa (Um dia na Rampa)* e Joaquim Pedro de Andrade, que teria dirigido Manuel Bandeira (na verdade, *O mestre de Apipucos e O poeta do Castelo*), curtas sobre o poeta modernista e o sociólogo Gilberto Freyre.

Sobre *Arraial*, Glauber aponta erros, como o fascínio de Saraceni e Carneiro pelo mar, que os teria distraído da chave essencial do conflito entre a fábrica e a pesca. Mas é generoso no elogio. Segundo o crítico baiano, “a modernidade de *Arraial do Cabo* está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres (e não se faz filmes com modelos de A, B ou C junto ao plano de produção)”. Saraceni, apesar de ter os seus mestres de cinemateca, os teria engavetado. “E é desta independência cultural que nasce o filme brasileiro” (SDJB, 6 de agosto 1960). Segundo o crítico baiano, contrapondo-se à tradição nacionalista dos anos 1950 que via no conteúdo nacional a chave para afirmação do filme brasileiro (BERNARDET, GALVÃO, 1983), “a arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua linguagem, de sua forma, de sua expressão, porque os temas nacionais são logicamente os temas que envolvem o artista” (SDJB, 6 de agosto 1960). Para Glauber a necessidade de esquecimento e, portanto, o absolutamente novo, é condição para o nascimento do cinema brasileiro. Esquecer seria se libertar, abrir-se à “inventiva em progresso”.

Quando diz que o documentário também não existia, Glauber avança a ideia de que o cinema brasileiro como um todo ainda não existia². Obviamente, aqui ele não

² Segundo Dahl, o artigo de Glauber respondia a um outro artigo seu: “Eu gostava de começar meus artigos com as frases de efeito: ‘Amar Khouri’ ou ‘Compreender Khouri’. O primeiro falava bem e o segundo falava mal. O primeiro começava dizendo: ‘O cinema brasileiro não existe’. Aí o Glauber fez um

pensa o cinema empiricamente, mas como fenômeno cultural autorreferenciado, algo próximo do que, em outra circunstância, Antonio Candido (2000) chamaria sistema literário. Em outro artigo, afirma:

A velha geração de nosso cinema pensou em termos de individualismo e não colaborou, sequer, para deixar uma fonte de tradição. Tudo que hoje se faz, principalmente nos filmes que veremos adiante, nasce do zero, ou seja, nasce da descoberta esporádica que cada um desses rapazes faz e realiza, arrancando os cabelos da própria pele (SDJB, 12 de março de 1960).

Desde a publicação do artigo Humberto Mauro e situação histórica (SDJB, 7 de outubro 1961) Glauber mobiliza o cinema de Humberto Mauro, redescoberto “no modesto festival de Cataguases”, como a vertente legítima de uma tradição ainda inarticulada do cinema brasileiro, que caberia ao Cinema Novo retomar, aprofundando seus pressupostos. De toda maneira, Glauber não abandona a ideia de que o cinema brasileiro ainda estaria em formação, já que Mauro é visto como prefiguração e não como marco de fundação definitivo. Tanto por isso, afirma Ismail Xavier, “o esquema de Glauber é teleológico. Humberto Mauro é uma prefiguração do cinema novo, uma manifestação da verdade cheia de limites” (XAVIER, 2003: 12). Segundo Meize Regina de Lucena Lucas, a ideia de um cinema por fazer “esteve presente em diferentes momentos ao longo desses cem anos de produção cinematográfica. Foram vários os nascimentos e renascimentos do cinema nacional” (LUCAS, 2008: 30). Glauber, portanto, retoma estrategicamente um *tópos* sobre cinema brasileiro.

É essa abertura ao novo que vai levar Glauber Rocha a uma crítica direta do cineclubismo. Apesar de central em um país onde não existem escolas cinematográficas (o cineclubismo, diz ele, formou três gerações no Brasil), os clubes de cinema, pelo seu culto ao passado, criam grupelhos de fanáticos, à esquerda e à direita, que gastam largo tempo falando mal uns dos outros e perdem o pé do presente histórico.

Olhando sempre as peças clássicas, ele [o cineclubista] começa a enxergar seu país em termos daquelas ideias. Não entende que o cinema soviético revolucionário representa uma ideologia e mesmo um programa; não entende que o expressionismo alemão é um ser daquele momento histórico na cultura germânica; não procura compreender o estado de espírito que gerou e manteve a *avant-garde* (SDJB, 15 de julho 1961).

artigo sobre Aruanda e Arraial do Cabo em que começa dizendo: ‘O documentário brasileiro também não existe.’ A gente ficava se lendo e se sacando! De longe!’ (SCHVARZM, 2011: 6).

O grande problema dos cineclubes, portanto, seria envolver o jovem cinéfilo em uma densa malha de imagens antigas que o impediria de enxergar o que está perto, a realidade. Só se livrando dessa malha um cinema novo se faria possível. Para Glauber, continua sendo necessário ao aspirante à realização ver os filmes do passado, “mas é sobretudo necessário que ele, desde jovem, não se envolva no passado, porque isto é a morte do pensamento e da criação” (SDJB, 15 de julho de 1961).

Noutro artigo, *Arraial, cinema novo e câmera na mão* (SDJB, 12 de agosto 1961) Glauber assume tom ainda mais incisivo, animado pelo retorno de Paulo César Saraceni ao Brasil. Desenha-se agora nova estratégia; é preciso mobilizar o prestígio internacional adquirido com o sucesso de *Arraial* em festivais europeus para abrir frentes de diálogo com a elite política e cultural no Brasil. Neste compasso, evoca os prêmios vencidos pela fita em três circuitos (Bilbao, Firensi e Santa Margherita) e o fato de Saraceni ser convidado a dar aulas em Roma, onde se encontrava, inicialmente, como aluno. Dessa forma, *Arraial* seria a prova de que

cinema moderno é um problema de inteligência, coragem, vivência, sobretudo sentido de profissionalismo; que cinema moderno é o cinema de autor, por isto é o cinema independente e para ser isto preciso ser digno (em todas as direções) e somente os jovens (que é uma questão de verdade e não de idade) podem e estão aptos para esta revolução que se anuncia no País e já começa a despertar as ironias iniciais da geração que teve uma oportunidade e não soube aproveitá-la; desta mesma geração que, diante de outra chance (vide o crédito do BB), já tem uma concorrência de sangue vibrante, de sangue que não se quer diluir, mas ser derramado na obsessão de libertar o cinema nacional do colonialismo econômico e intelectual (SDJB, 12 agosto 1961).

Ao indicar que ser jovem não é questão de idade, mas sim de verdade, Glauber assume como critério de classificação o que Pierre Bourdieu chamaria de juventude estrutural, segundo o qual são tanto mais jovens os que, atuando criticamente, distanciam-se dos parâmetros de consagração estabelecidos no campo cultural, seja específico (academicismo) ou mundano (sucesso comercial) (BOURDIEU, 2008: 271). Argumentando neste sentido, o movimento integraria os “veteranos” Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, ao mesmo tempo em que marginalizaria o “jovem” Walter Hugo Khouri. Nesse caso, o meio de aferição seria a distância tomada ao academicismo à

brasileira, ou seja, a distância em relação à Vera Cruz e congêneres, segundo os ditames do realismo crítico (ROCHA, [1963] 2003)³.

Segundo Bourdieu, as lutas culturais opõem portadores de volume e estrutura de capitais distintos (cultural, econômico, social) que ou pretendem preservar a posição de domínio no campo ou assumir posição de controle. Para tanto, os agentes precisam ter em conta o “espaço das tomadas de posição já efetuadas, que, funcionando enquanto problemática, tende a definir o espaço de tomadas de posição possíveis” (BOURDIEU, 2008: 234). Nesse sentido, é preciso lembrar que em inícios dos anos 1960 o campo cinematográfico brasileiro estava marcado pela falência da Vera Cruz (CATANI, 1983) e pelo descrédito cultural da chanchada entre os setores cultos (DIAS, 1993). Esse “estado do campo” deu ao discurso do novo e do jovem, identificado com padrões mais factíveis de produção e com uma nova compreensão do cinema como criação pessoal, parte de sua força de convencimento.

Além disso, ainda segundo Bourdieu, existir em um campo cultural é diferir e, para tanto, é preciso afirmar uma identidade singular em contraponto à dos grupos estabelecidos. Sendo assim, “a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico” (BOURDIEU, 2008: 270). Nesse contexto, contra os estabelecidos, os cinemanovistas mobilizaram em chave de vanguarda o capital com que podiam contar à época: a formação cultural forjada na mais moderna cinefilia.

Não por acaso, portanto, o discurso de Glauber assume um tom de desafio geracional. A geração anterior, à frente de projetos como a Vera Cruz, segundo ele, não teria aproveitado a oportunidade. Por isso começaria a temer a sombra da geração atual, realmente jovem, detentora de todas as condições (inteligência, coragem etc.) para levar em frente a revolução autoral que libertaria o cinema brasileiro do colonialismo econômico e intelectual.

Para Glauber, a revolução iminente seria autoral, do próprio cinema (SDJB, 12 agosto 1961). Contudo, esse tipo de declaração contrasta com outras, feitas inclusive meses antes no mesmo jornal. Sobre o processo de filmagem de *Barravento*, por

³ Fundada pelos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, a Vera Cruz prometia inserir o cinema brasileiro no contexto das grandes produções internacionais. Entre 1950 e 1953, a companhia produziu dezoito filmes de longa-metragem. Apesar da euforia do início, a Vera Cruz decretou falência em 1954 devido a dívidas acumuladas com o Banco do Estado de São Paulo (CATANI, 1983).

exemplo, o diretor afirma ter admitido pagar a penitência da solidão, “sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea”, e fazer uma fita que se contraponha às suas ideias originais sobre cinema porque teve “a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais”. Somente assim pôde decidir entre sua primeira ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias (SDJB, 6 de maio 1961). E o “cinema enquanto veículo de ideias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão” (SDJB, 6 de maio 1961).

A possível contradição entre promover um cinema que fosse autoral e um cinema que servisse de correia a ideias necessárias se resolveria, ao menos em tese, pela concepção de autor que Glauber formulou explicitamente dois anos mais tarde, embora ela já estivesse implícita nesses primeiros textos. Para ele o cinema não seria um mero instrumento de mimetização do real, mas sim uma ontologia. Valia, pois, pelo seu poder de revelar a “verdade” (ROCHA, 2003: 36). Nesse sentido, Glauber contrapõe a autonomia do autor ao compromisso (político, comercial) do artesanato com os setores dominantes. Assim, ser revolucionário na forma implicaria ser revolucionário em política, já que o cinema livre exigiria de um só esforço a luta contra a reificação da linguagem e o controle social do cinema, no caso do ocidente, o controle exercido pelo capitalismo.

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor* como *revolucionário*, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor comercial; é situá-lo como artesão; é *não-autor*. (ROCHA, 2003: 36)

Carlos Diegues coloca o problema de maneira mais direta:

Como explicar ao povo que ele é marginal da cultura, como uma das consequências de uma estrutura social injusta? Como explicar se somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, esta sim, fruto do imperialismo, do latifúndio e da burguesia? Como denunciar alguma coisa se nós somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, quase a essência, do objeto da denúncia? (O Metropolitano, 3 de outubro 1962).

Temos então que o novo seria necessariamente jovem, que, por seu turno, seria necessariamente revolucionário. Nesse sentido, chegamos à conclusão semelhante à de

Miliandre Garcia de Souza (2003, 2007) e à de Maria Rita Galvão (1983) quando afirmam que o Cinema Novo recusou um tipo de demanda sobre a arte promovida então pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE em inícios dos anos 1960, que em nome de um pretense diálogo direto com as massas exigia uma linguagem didática e, portanto, submetida aos procedimentos do cinema clássico.

Aliás, a expectativa da revolução, que configurava o horizonte de parte dos estudantes e intelectuais nos anos 1950 e, sobretudo, em inícios da década de 1960, regula a intensidade que assume as noções de jovem e novo pelos cinemanovistas. Como indica Marcelo Ridenti, neste momento uma parte de classe média estava investida pela “estrutura de sentimento romântico revolucionária” (RIDENTI, 2010: 89), pela qual paradoxalmente se buscava no passado “as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (RIDENTI, 2010: 89). Desse modo, essa construção imaginária do passado não deve ser lida como sintoma de uma defecção conservadora. “Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o ‘novo’, com a possibilidade de construir naquele momento o ‘país do futuro’, mesmo remetendo a tradições passadas” (RIDENTI, 2010: 91).

Nesse contexto, a ideia de revolução funcionava para Glauber e outros cinemanovistas como signo totalizante que abarcava, a um só tempo, a estética e a política, sem que necessariamente uma subsumisse a outra. Assim, a revolução reivindicada se referia tanto ao cinema brasileiro recente (Vera Cruz, chanchada), exemplo do “velho” a ser superado, quanto à industrialização brasileira e ao contexto de mobilização pelas reformas de base no período João Goulart.

Noutra frente, Gustavo Dahl, que também em tom polêmico questionou parte da crítica estabelecida. Pedro Lima, crítico de cinema em atividade desde os anos 1920, em setembro de 1961 publicou uma pequena nota na revista *O Cruzeiro*. Muito provavelmente se referindo ao pedido de Glauber para que Flávio Tambellini, então presidente do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), auxiliasse os jovens, afirmou Pedro Lima:

A nouvelle vague nacional formada por ‘cineastas’ que escolheram a profissão de cinema pensa que o governo lhes deve dar tudo para brincar de fazer filmes. Eles só entrarão mesmo com a ‘inteligência’, correndo as despesas e a maquinaria por conta dos órgãos oficiais. Será que eles não

terão outra profissão mais útil ao País e a eles? (O Cruzeiro, 2 de setembro de 1961).

Gustavo Dahl decide respondê-lo através da coluna de cinema do Estadão: “O sr. Lima, veterano do cinema brasileiro, que aguarda respeitavelmente uma aposentadoria que o azar não quis compulsória, possui a voz da experiência” (O Estado de S. Paulo, 7 de outubro 1961). Com efeito, o jovem crítico de 22 anos não reconhece a autoridade de Pedro Lima. A experiência, marcada através de índices de velhice, como conotam os termos *senhor*, *veterano* e *aposentadoria*, não lhe parece condição de autoridade e traz consigo a caducidade da palavra morta, à espera da necessária reclusão. Sua estratégia é evidente: os sinais externos de autoridade são subvertidos em signos de senilidade.

Por seu turno, a juventude na pequena nota de Pedro Lima assume a expressão da irresponsabilidade, que brinca de filmar com recursos públicos. Dahl recusa o papel e responde que cinema é coisa séria, e é por assim considerá-lo “que os senhores acomodáticos remexem-se nas suas poltronas”. E continua:

A seriedade impressiona a juventude, mas juventude séria incomoda a velhice, que se lhe tiram a exclusividade da virtude, não tem mais nada a fazer, e inquieta a incompetência que ocupa postos que lhe pertencem de fato mas não de direito, por aquisição, mas não por sangue. Se nossa juventude os inquieta, senhores, em verdade, em verdade vos digo, preparai-vos para muito mais (O Estado de S. Paulo, 7 de outubro 1961).

Desta perspectiva, o velho não ensinaria nada, ao contrário, obstruiria o caminho ao novo, impedindo a definição de uma crítica e de um cinema efetivamente modernos. Nesse ponto, desvela-se outra dimensão fundamental do debate em questão: a disputa geracional pelo controle de posições no campo cinematográfico. O novo para ocupar os postos que lhe pertenceriam por direito precisa questionar aqueles que o ocupam de fato. Ao propor uma nova memória para o cinema brasileiro e um novo tipo de produção, autoral e de baixo orçamento, o Cinema Novo desvaloriza antigas competências, abrindo caminho para os que estariam de acordo com os novos tempos, lido na chave teleológica da vanguarda que prenuncia o futuro como inevitabilidade: “Se nós aí estamos, permaneceremos, com a vantagem de que o tempo trabalha ao nosso favor, e contra cronistas de pequenas notas, pois pedras no meio do caminho não serão, pois nos auxiliam apregoando ao seu vasto público aquilo que nós já sabíamos, que algo de novo vai pelo cinema brasileiro” (O Estado de S. Paulo, 7 de outubro 1961).

A certeza de que o futuro pertencia à sua geração por direito advém da confiança em um novo *habitus*, forjado pela cinefilia moderna, que os credenciaria ao desafio de fundar um cinema nacional considerado autêntico. No texto, Dahl evoca os anos que passou em Roma, os prêmios em festivais europeus de *Arraial do Cabo*, o sucesso de *Couro de Gato* na França, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, para dizer que a escolha da sua geração pelo cinema já havia sido feita. E conclui, ironicamente, ter sido uma pena que os conselhos do Sr. Lima tivessem chegado tão tarde.

O tema da afirmação da juventude já havia sido abordado por Dahl no início do ano. Neste texto ele colocava o problema sobre o tipo de modelo cultural que o cinema brasileiro deveria adotar; se integralmente individualista, como o sueco, ou se, mesmo no dissenso, deveria compor escola. Antes de responder, procura uma definição:

escola se refere primeiro ao conhecimento do homem – seria mesmo mais apropriado falar sempre em “geração” – e depois da obra de arte. E que surge quando um determinado grupo de artistas sofre um mesmo condicionamento exterior, que vai gerar no entanto, obras profundamente diversas, apesar de eventuais semelhanças formais (O Estado de S. Paulo, 4 de janeiro 1961).

Afirmando que “os grandes passos avantes (sic) do cinema foram sempre dados pelas escolas”, resta concluir que também no Brasil seria assim. Portanto, afirma ser preciso seguir o exemplo do neorrealismo, do expressionismo alemão, das sucessivas *avant-garde* francesas, dos russos e da *Nouvelle Vague*. E só os jovens poderiam fazê-lo neste momento, já que “são sempre jovens os grandes movimentos. A única solução e salvação para o cinema brasileiro é a juventude” (O Estado de S. Paulo, 4 de janeiro 1961). E na atual geração “além do fator caracterizante da idade, o traço comum mais importante é a significação que tem a cultura cinematográfica propriamente dita de seus membros” (O Estado de S. Paulo, 4 de janeiro 1961). Na exaltação da juventude e de uma nova formação cinéfila encontraram-se Gustavo Dahl e Glauber Rocha. E não por acaso neste mesmo texto Dahl reconhece em Glauber o “profeta” que a geração necessita.

De fato, a geração de Gustavo Dahl e Glauber Rocha, formada em meados de 1950, foi a primeira a dispor de condições objetivas para uma formação cinematográfica

mais ou menos sistemática. Naquela década, houve uma expansão do cineclubismo, cujos órgãos centrais foram duas cinematecas, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro. Por meio delas foram promovidos festivais, mostras e retrospectivas e organizada uma rede de distribuição de filmes e bibliografia especializada, pelo que se formou uma geração, digamos, cinematográfica (OLIVEIRA, 2003; SILVA, 2019; SOUZA, 2002).

Como vemos, as ideias de novo e de juventude foram então mobilizadas pelos cinemanovistas como sinal de progresso e modernidade. O Brasil vivia a paixão do novo naqueles anos de transformações aceleradas, a começar pela própria sociedade, que se tornava definitivamente urbana através de um projeto político concertado pelo Estado. Brasília, com seu concreto branco estalando em meio ao cerrado, foi o maior símbolo não só da disposição desenvolvimentista do governo Kubitschek, mas também de certo estado de espírito no qual se expressava a certeza de um futuro de transformação e modernidade. Havia uma defesa do novo, assim plenamente identificado com o progresso, entre as camadas intelectualizadas da sociedade que acreditava estar às portas da superação do subdesenvolvimento. O surgimento e a exaltação da Bossa Nova, do Concretismo e do próprio Cinema Novo são apenas alguns indícios culturais desse entusiasmo. Trata-se, portanto, de uma estrutura de sentimento, porque difusa e reafirmada por vivências práticas (RIDENTI, 2010; WILLIAMS, 2011a).

No cinema, aliás, a exaltação do novo era igualmente ampla e intensa. Desde o pós-guerra, com o surgimento do neorrealismo na Itália, e em seguida com a *Nouvelle Vague* e o *Cinéma Vérité* na França, entre outras novas cinematografias, a técnica, os modos de produção e, sobretudo, a linguagem cinematográfica foram amplamente renovados. Eram seus promotores novas escolas nacionais, lideradas por jovens realizadores. O cinema, das artes, era a mais jovem, “feita para jovens, e o Brasil é um país jovem”, como dizia Saraceni (SDJB, 12 agosto 1961) e, por isso, abrigaria as condições para integrar-se ao concerto das cinematografias modernas.

Segundo Marcos Farias, diretor do episódio *Um favelado* do filme *5 vezes favela*, a irrupção dos países subdesenvolvidos e coloniais, em luta por se constituírem em nações integrais, de pleno direito e independentes, prometia não apenas fundar novas cinematografias. Mais que isso, era o cinema como um todo que essas nações

jovens salvariam. Farias lembra que à época muitos afirmavam que a arte cinematográfica estava morta. No entanto, ele mantinha uma ponta de confiança em sua redenção, embora: “só o pressentimos”, quase que por intuição, em nações jovens, nações que agora procuram superar o subdesenvolvimento, que nesta época se projetam e afirmam, e assumem seus destinos, trazendo uma nova mensagem para os povos do mundo, nações como Cuba, o Brasil e os novos povos afro-asiáticos” (FARIAS apud VIANY, p.28).

Glauber Rocha não tinha outra crença quando em carta de 13 de junho de 1961 dirigida à Saraceni, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade afirmava estar cada dia mais próximo da esquerda, evocando o exemplo de Cuba e das nações africanas de independência recém-conquistada como signo de um futuro breve em que “os países novos serão os líderes do mundo”. Como consequência de uma nova postura histórica, dos países como “Brasil, Argentina, Cuba”, assevera com otimismo, “nascerão filmes fantásticos” (ROCHA, 1997: 157).

Refratada pela lógica do campo cinematográfico, a defesa do novo quase sempre assumia a crítica aos aspectos típicos do cinema clássico: estúdio, iluminação artificial, tripé, narrativa linear, montagem contínua, maquiagem e até mesmo certa “seriedade” profissional, que previa um ajuste do tempo para que fosse selada a autorização àqueles que desejavam passar à realização.

É Glauber Rocha, novamente, quem melhor encarna o tom vanguardista da defesa do novo e da juventude. Em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) atua como juiz absoluto. Em retrospecto sobre a Vera Cruz dizia dos diretores não terem “senso de ritmo, de enquadramento, de nada”; dos diálogos afirmava serem “joias de mau gosto”, enquanto os atores seriam apenas “bonecos mal remunerados”; e a todos criticava o fascínio pelo cinema-espetáculo, reificado na técnica e organização dos grandes estúdios, cuja promessa malograda seria a edificação nos trópicos uma nova Hollywood. A herança deixada pela Vera Cruz, portanto, foi apenas: “um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais” (ROCHA, 2003: 83).

Vê-se aqui a forte influência de um movimento como o neorrealismo.

E mesmo um cineasta paulista que começava a atuar após a Vera Cruz, como Walter Hugo Khouri, seria um “moralista ingênuo”, embora autor, pois não avançaria além de “filmes de evasão, autobiográficos [...] portanto, velhos e acadêmicos”, o que faz dele um intelectual “servil a qualquer estado de mentira e injustiça”. Logo, “seu cinema não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno no lugar como o Brasil” (ROCHA, 2003: 120).

A primeira edição de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de onde foram retiradas as citações de Glauber sobre Khouri e a Vera Cruz, é de 1963. Comparando-as com o artigo *‘Bossa Nova’ no cinema brasileiro* (ROCHA, SDJB, 12 de março 1960) é possível ver uma mudança de concepção. Ali, Glauber reconhece como *bossa nova* o grupo formado exclusivamente por paulistas: Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto, Roberto Santos, Carlos Alberto de Sousa Barros, César Mêmolo, Galileu Garcia e Walter Hugo Khouri. E mesmo este último, mais tarde acusado de formalismo e puerilidade adolescente, “dava um show de habilidades artesanais, provando a capacidade de um cineasta brasileiro para jogar com a mais complicada das técnicas de encenação e montagem” (ROCHA, SDJB, 12 de março 1960). Embora reconheça que havia entre os paulistas duas alas distintas, uma política, sob a batuta de Nelson Pereira dos Santos e outra, liderada pelo próprio Khouri, estetizante, “a divergência de concepções e práticas que os separa é necessariamente positiva para a consequência de outras experiências” (ROCHA, SDJB, 12 de março 1960), que, então, levariam em frente a *bossa novíssima*, a que pertenceria o próprio Glauber.

Para Glauber, portanto, em 1960 a ideia de geração e o sentido de sua contribuição para o nascimento do cinema brasileiro eram mais abrangentes. Contudo, à medida que o Cinema Novo produzia as obras que confirmavam as intuições estéticas e políticas desses primeiros debates, houve um deslizamento da identidade geracional, de início mais ampla e fluida, para uma identidade de grupo, mais marcada pelas necessidades da luta cultural pelo comando no campo cinematográfico (RIDENTI, 2010: 99-100).

Em resposta, houve entre a crítica estabelecida quem se sentisse impelido à reação. Quando do lançamento de *Revisão Crítica*, B. J. Duarte publicou cinco artigos na *Folha* à guisa de desagravo do que considerou arroubo da juventude de um exaltado

ideológico⁴. Crítico em atividade desde 1946 nos grandes jornais paulistas, como O *Estadão* e as *Folhas*, escreveu ainda em uma das grandes revistas da década de 1950, a *Anhemi*. Ao longo da experiência da Vera Cruz, mostrou-se entusiasta do projeto e, sobretudo, fiel escudeiro de seu diretor, Alberto Cavalcanti (CATANI, 2000).

Considerando o que nos interessa neste artigo, que é o agenciamento das ideias de novo e juventude, cabe assinalar que a todo momento B. J. Duarte valoriza a experiência e a tradição como contraponto à juventude de Glauber, considerada ingênua e exaltada. No primeiro dos artigos publicados, Duarte diz pouco conhecer o crítico e cineasta baiano, mas ainda assim se lembraria do único encontro que tiveram na sala de corte de Primo Carbonari, onde “o rapaz magro, de roupa e cabelos desalinhados” falava “com volubilidade e grandes gestos abarcando a frase”. Toda estereotipia da juventude, como “cabelos revoltos e roupa desmazelada”, serviria para explicar a obra em questão, “porque seu livro parece com ele, na sua linguagem pouco cuidada, naquele seu estilo irreverente, às vezes desabrido” (Folha de S. Paulo, 10 de novembro 1963). B. J. Duarte se vale de uma estratégia discursiva que ao longo do tempo, para bem ou para mal, seria bastante comum em relação a Glauber: atrelar a sua obra, seja seus filmes ou críticas, a traços da sua personalidade, cuja imagem síntese seria a do vulcão (ALTMANN, 2010: 89). O que para alguns explicaria seu fulgor criativo, para B. J. Duarte denotava imaturidade e fanatismo.

Mais tarde, B. J. Duarte chamaria os cinemanovistas de “jovens alucinados”, responsáveis “por um cinema paupérrimo, gaguejante, grosseiro, apenas com um filme de qualidades relevantes – ‘*Vidas Secas*’” (Folha de São Paulo, 01 janeiro de 1965: 5). Não por acaso, aliás, teria o crítico escolhido esta fita realizada pelo “velho” Nelson Pereira dos Santos, já conhecido de seu ensaio neorrealista *Rio, 40 graus* (1954). Era ele o cinemanovista mais próximo da linguagem clássica, o que ficava evidente nesse seu último filme. Tanto por isso, pergunta o crítico em tom de desapontamento como Nelson pôde se deixar levar pela balela do Cinema Novo.

B. J. Duarte recusava a pretensão de novidade reivindicada pelos cinemanovistas. Para ele, “o cinema novo, cinema verdade, [...] não é novo, nem verdade” e sim um “cinema de imitação e de arribação, feito por jovens imaturos tanto

⁴ Os artigos podem ser lidos na fortuna crítica reunida por Ismail Xavier em *Revisão Crítica* (ROCHA, 2003).

quanto pretensiosos”. E mais, “o novo só seria novo quando superar o velho” e de sua parte nada teria visto de novo “nesse cinema vacilante, gerado numa câmara a sustentar-se na mão trêmula e indecisa de seus realizadores” (Folha de São Paulo, 25 janeiro 1965: 5).

Outra não seria a posição de Antonio Moniz Vianna, crítico do *Correio da Manhã* desde 1946. Dos filmes de 1964, Vianna define *Noite Vazia*, de Khouri, como o “mais importante acontecimento”, citando ainda como destaque *Viagem aos seios de Duília*, de Carlos Hugo Christensen e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Embora confira ao último um lugar em sua seleção, lembra que esta fita era representante do Cinema Novo, “rótulo que denuncia, ao mesmo tempo, o instinto de curriola (sic) e a ambição dos medíocres, todos no grupo querendo ser gênios desde que começam a pensar em fazer um filme” (Correio da Manhã, 27 novembro 1964: 2). O Cinema Novo, assim, não seria cinema, “mas apenas amadorismo irresponsável, interesseiro e ridículo, que uma exceção não absolve ou justifica” (Correio da Manhã, 27 novembro 1964: 2).

A postura de vanguarda inspirou a inserção do Cinema Novo no campo cinematográfico em inícios de 1960. O tempo que coordena a ação da vanguarda é o tempo fechado da teleologia: os anátemas, as excomunhões, os manifestos em nome da verdadeira arte, ainda apenas entrevista por poucos, encarna sobre ela uma força de antecipação pela qual o futuro necessário se faz presente. Na Europa, o tempo lido pela narrativa ortodoxa modernista se revela na teleologia de um meio que avança em direção a sua purificação e autonomia. Sendo assim, a inovação formal se torna um valor em si (BOURDIEU, 2009: 296; COMPAGNON, 2010). Com o Cinema Novo, ao contrário, a vanguarda assume a figura da metonímia da história nacional: as revoluções formal e política se interpenetram para “*um povo que nasce com o cinema ou para um cinema que nasce com o povo*” (ROCHA, 2003: 151). Aos recalcitrantes não resta senão a pecha do reacionarismo. Instaura-se, então, o conflito entre o velho e novo.

Considerações finais

Como dito na introdução, nossa intenção não foi apresentar uma fisionomia exaustiva do pensamento de Glauber Rocha e Gustavo Dahl, mas sim analisar a partir das ideias de jovem e novo a inserção do Cinema Novo no campo cinematográfico

ainda em seus primeiros anos. A retórica de vanguarda então mobilizada pelos cinemanovistas devia a sua força a um contexto histórico particular. Sem a experiência prévia da Vera Cruz que, bem ou mal, permitia supor a existência de algo como um academicismo à brasileira, ainda que já vencido economicamente, bem como sem o horizonte revolucionário, tal como vivenciado por uma fração intelectualizada de classe média, a defesa do jovem e do novo não encontraria as condições para emergir, ao menos com a intensidade que assumiu sob o ímpeto de uma nova geração de cinéfilos.

Trata-se, portanto, de um movimento estético-político que assume um discurso de afirmação geracional. Sendo assim, por volta de 1964, quando o Cinema Novo se consagra internacionalmente com a tríade clássica (*Vidas Secas*, *Os Fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), as ideias de jovem e novo perdem centralidade em favor da concepção de um cinema antropológico, expressão cultural do homem brasileiro. Evidentemente, a transformação do contexto político, com o golpe civil-militar, também contribuiu para a mudança discursiva (RAMOS, 1983: 77-78). Afinal, a ditadura estrangulou a relação produtiva que mantinha o discurso de vanguarda entre a novidade estética e a revolução social. Como nos conta a historiografia, abre-se então um período de reflexão sobre a própria condição de intelectual de classe média, com filmes como *O desafio* (Paulo Cesar Sarraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969).

Fontes

Livros

- ROCHA, Glauber ([1963] 2003). Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (1997) Cartas ao Mundo. Organização: Ivana Bentes. – São Paulo: Companhia das letras.
- VIANY, Alex (1999). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Jornais

- DAHL, Gustavo (1961). Algo de novo entre nós. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário. São Paulo, 07 de outubro.
- _____. (1961). Coisas Nossas. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário. São Paulo, 4 de janeiro.

- DIEGUES, Carlos (1962). Cultura popular e cinema novo. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 3 de outubro.
- DUARTE, B. J. (1963) *Folha de São Paulo*. Ilustrada, p.6. in: ROCHA, Glauber (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 10 de novembro.
- _____. Camara na mão trêmula (1965). *Folha de S. Paulo*, 25 de janeiro, p.5.
- _____. Cinema brasileiro em 1964 (1965). *Folha de S. Paulo*, 01 de janeiro.
- Klaxon: mensário de arte moderna (1922). nº1. São Paulo, , 15 de maio.
- LIMA, Pedro (1961). Por conta da Cigana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 de setembro.
- ROCHA, Glauber (1960a). ‘Bossa nova’ no cinema brasileiro. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de março, p.5.
- _____. (1960b). Documentários: “Arraial do Cabo” e “Aruanda”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de agosto, p.4.
- _____. (1961a) Arraial, cinema novo e câmara na mão. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de agosto, p.4.
- _____. (1961b). Humberto Mauro e situação histórica. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de outubro.
- _____. (1961c). O processo cinema. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de maio, p.3.
- _____. (1961d) Cineclubismo e alienação. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de julho.
- VIANNA, Antonio Moniz (1964) Noite Vazia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 de novembro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário (1942) *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- ALTMANN, Eliska (2010). *O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Sales*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria/FAPERJ.
- AUTRAN, Arthur (2003). *Alex Viany: crítico e historiador*. – São Paulo: Perspectivas. Rio de Janeiro: Petrobras.
- BENJAMIN, Walter (2016) Sobre o conceito de História. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita (1983). Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre (2008). *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2009). *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal). 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BÜRGER, Peter (1992). Some Reflections upon the Historico-sociological Explanation of the Aesthetics of Genius in the Eighteenth Century. In: *The decline of modernism*. UK: Polity Press.

- CANDIDO, Antonio (2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. vol. 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda.
- CATANI, Afrânio Mendes (1983). A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). in: *História do cinema brasileiro*. Organização: Fernão Ramos. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- _____. (2000). *Anhembi: uma revista de Cultura*. Socine II – III. – São Paulo: Annablume.
- COMPAGNON, Antoine (2010). *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DIAS, Rosângela de Oliveira (1993). *Mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará
- GARCIA, Miliandre. (2007). *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- GERBER, Raquel (1991). *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. In: Glauber Rocha. São Paulo: Paz e Terra.
- LAFETÁ, João Luiz (2000) *A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes (2007). O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et alii. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- MARQUES, Ivan (2013). Modernismo em revista. *Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- OLIVEIRA, Elysabeth Senra de (2003). *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume.
- RAMOS, Fernão (1983). Os novos rumos do cinema brasileiro. in: *História do cinema brasileiro*. Organização: Fernão Ramos. São Paulo: Círculo do Livro.
- RAMOS, José Mário Ortiz (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.
- RIDENTI, Marcelo (2010). *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP.
- SCHVARZMAN, Sheila (2011). *Ensaio de uma autobiografia*. *Filmecultura*, nº55, Rio de Janeiro.
- SOUZA, José Inacio de Melo (2002). *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record.
- SOUZA, Miliandre Garcia (2003). *Cinema Novo: a cultura popular revisitada*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, n. 38, p. 133-159.
- SILVA, Thiago Luiz Turibio da (2019). *A institucionalização da crítica de cinema no Brasil: discursividade, métodos, controvérsias*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- VENTURA, Tereza (2000). *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte.
- WILLIAMS, Raymond (2007). *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo.
- _____. (2011a) Base e estrutura na teoria da cultura marxista. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp.
- _____. (2011b) *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp.

Thiago Turibio

XAVIER, Ismail (1978). *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: ed. Perspectiva.
_____. (2003). Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.

Artigo recebido em 19 de fevereiro de 2022.
Aprovado em 02 de junho de 2022.

DOI: 10.12957/intellectus.2022.65506