
**Glauber Rocha e a dimensão do confronto de ideias na cena
midiática: estudo das estratégias do jovem crítico de cinema no
Jornal da Bahia no final dos anos 1950**

Glauber Rocha y las dimensiones de la confrontación de ideas en la escena
mediática: un estudio de las estrategias de lo crítico periodístico de cine
en el *Jornal da Bahia* a finales de 1950

Glauber Rocha and dimensions of the confrontation of ideas in the media
scene: a study of the strategies of the young film critic in the *Jornal da
Bahia* in the late 1950s

Recebido em: 15 out. 2011

Aceito em: 14 mar. 2013

Arlindo REBECHI JR.

Universidade Estadual Paulista (Bauru, Brasil)

Doutor em Literatura Brasileira pela USP, com tese sobre o cineasta Glauber Rocha.

Pelo mesmo programa é mestre. Docente do Departamento de Ciências Humanas da
FAAC/Unesp. Contato: rebechiabc@hotmail.com

RESUMO

No final dos anos 1950, o jovem Glauber Rocha, ainda sem ter dirigido nenhum de seus filmes de longa-metragem, tornou-se o principal crítico cultural do recém-criado *Jornal da Bahia*, em Salvador. Sua atividade de crítico de cinema o insere nas disputas simbólicas locais e seus textos publicados no periódico baiano, o objeto deste ensaio, tornam-se uma voz ativa nas tensões internas do campo cinematográfico baiano. Com um considerável aparato de imprensa ao seu favor, a atuação do jovem crítico Glauber Rocha coloca em debate o papel do intelectual de imprensa e da produção e difusão das ideias pelo jornal na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, momento de intensas modificações políticas, sociais e culturais no Brasil.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Jornal da Bahia; crítica cinematográfica; imprensa; campo cinematográfico brasileiro.

RESUMEN

A finales de 1950, el joven Glauber Rocha, aún sin haber dirigido ninguna de sus películas de largometraje, se convierte en el principal crítico cultural del *Jornal da Bahia*, en Salvador. Su actividad crítica de cine lo inscribe en las disputas simbólicas locales y sus textos publicados en el diario, el objeto de este ensayo, son una voz activa en el ámbito de la cultura de la Bahia. Con un aparato considerable de la prensa a su favor, el rendimiento de lo joven crítico Glauber Rocha pone en cuestión el papel de la producción intelectual y los medios de comunicación y difusión de las ideas por la prensa a finales de la década de 1950 hasta la década de 1960, una época de intensos cambios políticos, sociales y culturales en Brasil.

Palabras clave: Glauber Rocha; Jornal da Bahia; crítica de cine; prensa; campo artístico.

ABSTRACT

In late 1950, the young Glauber Rocha, still without having directed any of his films, becomes the main cultural critic of the *Jornal da Bahia* in Salvador, Bahia. His film critic activity falls within the symbolic local disputes and his texts published become an active voice in the cultural field of Bahia. With a considerable apparatus of the press in his favor, the performance of the young critic Glauber Rocha allows to discuss: the role of public intellectual and media production and dissemination of ideas by the newspapers at the turn of the 1950s to the 1960s, a time of intense political, social and cultural changes in Brazil.

Keywords: Glauber Rocha; Jornal da Bahia; film critic; press; cultural field.

Glauber Rocha e o seu projeto de crítico cultural em jornais: questões teóricas preliminares

Todo campo de investigação delimita de modo particular seu objeto. Na Comunicação, em sua relação com as esferas do mundo da cultura, não poderia ser diferente. A abrangência de seu objeto é a própria multiplicidade de interações que a obra (ou o produto midiático), o escritor (ou o autor) e a própria recepção social destes dois proporcionam, formando parte importante do que poderíamos denominar a vida social de um tempo. Constituída de uma incessante aproximação e separação das ações e reações entre seus indivíduos, essa vida ora denominada midiática - em larga escala, tal como a própria sociedade - é um fenômeno cheio de dinamismos, constituído, sobretudo, pelas formas que assumem as motivações e os impulsos de seus indivíduos.

O caso de um crítico de jornal, tal como é o nosso objeto de estudo aqui tratado – Glauber Rocha –, é modelar desse aspecto dinâmico presente no fenômeno midiático. Talvez seja possível dizer, sem forçar a nota, que na vida midiática de um tempo está uma forma de escrita que, quando assumida de forma integral por um crítico-autor, torna-se um corpo observável e relevante para o analista desse tipo de fenômeno. Por mais temerária que possa parecer, a tarefa do pesquisador está enviesada justamente aí: ele deve observar, interpretar e dar certa vida ao que se passou, ao que o crítico deixou como rastro de uma prática. Não uma vida completa, cheia de inteiras “verdades”, mas uma vida constituída da observação e análise daquele que olha em retrospecto e assume, conscientemente, as contradições, as idas e vindas, o consenso e o conflito, típicos das movimentações sociais de um tempo. A seu favor (às vezes contra) o analista terá aquilo que resistiu ao tempo, o que se cristalizou de uma prática escrita de um crítico, aquilo que restou do seu fazer intelectual. Em termos metodológicos, o texto que sobressaiu da prática de um crítico de jornal, da forma advinda da divulgação seriada, é o que restará de mais substancial e concreto para o trabalho do pesquisador do fenômeno midiático.

Gostaria de retomar as ideias finais contidas neste parágrafo anterior – e todas as implicações nele contidas –, a fim de explicitar os pressupostos para uma abordagem do texto de um crítico cultural, tal como Glauber Rocha.

A primeira premissa está justaposta à relação a que o analista está submetido ao tratar de um autor e sua respectiva produção intelectual. O crítico deve entender que o texto de um crítico como Glauber Rocha materializa uma prática intelectual que,

comparativamente, sempre estará em conflito simbólico com os demais textos e práticas intelectuais em circulação num contexto cultural específico de um tempo e um espaço delimitados. Sem este entendimento, certamente, a tarefa passaria de uma análise crítica voltada para a busca de uma explicação mais justa daquilo que se poderia denominar como um dado sensível do escritor para um pobre entendimento de que os textos jornalísticos autorais e a experiência sensível do seu autor representam, longe de sua situação histórica de existência, tão somente uma qualidade infável. Uma espécie de sublimação que só sugere uma visão idílica do fenômeno, com seus cultores e mentores.

Nesse percurso teórico, as ideias de dois autores mostraram-se imprescindíveis para que o tratamento ganhasse os contornos que a partir de agora serão esmiuçados: Pierre Bourdieu e Norbert Elias.

Muitos poderão questionar se realmente as ideias destes dois autores seriam apropriadas quando pensamos o objeto da Comunicação em sua dimensão específica e singular, a exemplo da análise dos textos publicados como críticas em jornais. Embora ambos não sejam autores, plenamente, canonizados dentro das teorias mais tradicionais da comunicação, sendo que a projeção de cada um deles ainda esteja muito mais delimitada ao campo da sociologia da cultura, eles são pensadores bastante sensíveis às práticas culturais e ao que cada texto, seja ele de especificidade artística ou jornalística, tem a dizer sobre a experiência cotidiana de seus produtores e leitores. Cada um desses autores, ao seu modo, busca a construção de um sistema explicativo que ligue a experiência individual (com os textos e suas linguagens) a cada momento histórico de existência e de práticas, fazendo com que esta, a experiência, deixe ser individual para se tornar social. Reside talvez aí o motivo de nosso flerte com o pensamento de ambos.

Ainda que não seja o propósito de que este breve ensaio se torne um estudo sociológico, torna-se relevante, no nosso caso, que se compreenda por quais razões a abordagem do fenômeno de um texto midiático também pode ser um objeto de interesse da sociologia. Em *As regras da arte* (1996)¹, livro que consideramos ponto alto na carreira de Bourdieu, seu autor procura levantar os fundamentos da gênese e da estrutura do campo literário. Embora com um método todo delineado para o fenômeno literário, a obra do sociólogo francês buscou sugerir que sua operacionalização ultrapassaria os limites desse campo específico e poderia ser viabilizada nos demais

¹ A edição francesa deste livro é de 1992, sob o título de *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*.

campos, inclusive a Comunicação. Como se sabe, seus argumentos são dirigidos contra os que qualificam a literatura pela sua condição de transcendência e exceção. Se, em plena onda estruturalista dos anos 1960, Greimas celebrizou a expressão “fora do texto não há salvação”, a regra poderia ser adaptada no caso de Bourdieu dizendo “fora da análise científica não há salvação”. Para ele, somente com um sistema analítico bem calibrado e constituído seria possível olhar as coisas como elas realmente são, sem, assim, deixar-se levar por falsas impressões impostas tanto pelas consagrações de nomes e fatos quanto pelos jogos de forças próprias do campo social que se impõe a todos e que ainda podem se impor com uma naturalidade mais aguda ao descuidado analista do fenômeno midiático.

A legitimidade da teoria constituída por Bourdieu está em não deixar reduzir a explicação da literatura (ou de outro fenômeno) e sua gênese às livres associações sem rigor entre aquilo que está no texto e a vida literária (ou outra forma de vida social) de uma época. Para o sociólogo, é mister “construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis” (BOURDIEU, 1996: 14) da realidade em análise. Os casos de textos autorais de crítica cultural em jornais, caso de Glauber Rocha parecem se ajustar ao problema identificado por Bourdieu no que toca ao texto literário. Vejamos como o produto foi equacionado por ele. Ao longo de *As regras da arte*², a argumentação do sociólogo francês demonstra que não se trata de uma antinomia entre aderir ao que é inteligível e ao que é o sensível, como ele mesmo expõe trazendo a cabo a força de sua análise em Flaubert:

De fato, caberá ao leitor julgar se, como creio (por tê-lo eu próprio experimentado), a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária: como se verá a propósito de Flaubert, ela parece anular, de início, a singularidade do ‘criador’ em proveito das relações que a tornam inteligível, apenas para melhor redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o autor encontra-se englobado e ‘incluído como um ponto’. Conhecer como tal esse ponto do espaço literário, que é também um ponto a partir do qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, e estar em condição de compreender e de sentir, pela identificação

² Outros conceitos de Bourdieu foram imprescindíveis para a compreensão e leitura de *As regras da arte*, dos quais destaco o conceito de campo, *habitus*, prática, capital cultural e simbólico. Destaco ainda outras obras de Bourdieu: *Esquisse d’une théorie de la pratique*, 1972 [parte traduzida em: Renato Ortiz (Org.), *A sociologia de Pierre Bourdieu*, 2003]; *A economia das trocas simbólicas*, 2007; *A produção da crença*, 2008; *Os usos sociais da ciência*, 2004; *Razões práticas*, 1996; *O amor pela arte*, 2007; *A distinção*, 2007. De seus comentadores: Sergio Miceli (2003; 2007); Gisèle Sapiro (2004); Maurício Vieira Martins (2004); Loïc Wacquant (2005); Renato Ortiz (2003).

mental com uma posição construída, a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa, e o esforço extraordinário que, pelo menos no caso particular de Flaubert, foi necessário para a fazer existir (BOURDIEU, 1996: 14-15).

De Norbert Elias, não menos importante, destaca-se seu pequeno e intenso livro *A peregrinação de Watteau à ilha do amor* (2005). Resultado de uma aula informal para se demonstrar a um específico público de Berlim a importância do quadro *L'Embarquement pour l'isle de Cythère* (*O embarque para a ilha de Citera*, 1719), de Antoine Watteau, Elias analisa as recepções sociais que a pintura (nas suas três versões) ganhou, em diversas épocas, e como estas recepções, motivadas pela mudança de gosto artístico de cada época, eram resultantes das próprias transformações sociais, vendo, assim, no discurso crítico em torno da representação pictórica do artista uma atmosfera bastante adequada para a expressão social de uma ideologia de um tempo.

É importante notar que, em sua análise, Elias coloca o quadro de Watteau em três circunstâncias de circulação social: (1) o momento de sua feitura e de recepção inicial pela Academia Real, ainda no século XVIII, portanto ainda sob forte impacto do reinado de mãos de ferro de Luís XIV e da posterior regência de Luís XV. Era o tempo em que o tema de Citera estava na base de uma utopia que compreendia a peregrinação à ilha como algo belo e auspicioso; (2) o momento durante a Revolução Francesa, em que o clima geral imputa-lhe uma recusa, afinal, “via-se a arte do Antigo Regime sob a luz dos movimentos políticos” (ELIAS, 2005: 34). A representação de Watteau era vista com os olhos da virtude burguesa, em contraposição à cultura do bom gosto e do amor galante da era aristocrática; (3) o momento pós-Revolução, a partir de meados do século XIX, em que as classes burguesas alteram significativamente o dado do gosto artístico, passando a ser central a figura do especialista³; é o período em que o pintor é redescoberto e cultuado como alternativa para se “compensar a rotina cinzenta e sóbria da sociedade burguesa” (ELIAS, 2005: 42). Tratava-se, porém, dentro dos mecanismos da sociedade de então, de um culto que sem demora transformaria a utopia da ilha do

³ Conhecedor do homem de corte, Norbert Elias tratou, em mais de uma obra, amplamente sobre o assunto. Ele discriminou muito bem em seu livro sobre Watteau as diferenças e os conflitos entre o gosto artístico na sociedade aristocrática e na sociedade burguesa: “A Revolução varreu para longe a supremacia dos não-especialistas sobre o gosto artístico e literário, ou, em todo caso, desestabilizou-as. Os membros da sociedade de corte achavam-se competentes em todas as questões referentes ao gosto e, muitas vezes, o eram realmente. Para os burgueses, era muito menos natural levantar tal reivindicação. O centro de sua competência, sua especialidade e, daí, seu orgulho profissional estavam voltados para outra direção [...] Passou a ser, em grande medida, uma questão de indivíduos singulares, autoconstituídos, mesmo quando pertenciam a grupos de *outsiders* não tão bem estruturados” (ELIAS, 2005: 48-49).

amor em um real choque com um mundo novo cheio de decepções, resultantes das transformações burguesas. Em suma, mais do que três formas de circulação em diferentes épocas que levam às leituras distintas de um mesmo objeto artístico, Elias assume a perspectiva de que o gosto artístico – portanto, a recepção que uma obra, um autor ou um texto podem proporcionar - dependerá necessariamente das condições sociais das experiências e das práticas daqueles que determinam estes mesmos gostos.

É o caso de se perguntar: de que modo os gostos de uma época revelam um fator externo de estruturação de um texto crítico em uma publicação seriada?

Como lição do autor alemão à análise de um produto resultante do fenômeno midiático, fica a perspicácia com que se deva prestar especial atenção às motivações do autor em sua relação direta com o gosto de seu tempo. Isso, de algum modo, só vem demonstrar a permanente submissão de um determinado produto ou de um texto na aceitação e recusa dos valores de um tempo, e o modo como os jogos políticos e a perspectiva histórica são relevantes na compreensão do objeto estético (ou, em nosso caso, midiático).

De modo geral, tendo em vista o legado teórico desses dois autores, o nosso problema aqui abordado – a crítica cultural produzida por Glauber Rocha e difundida em jornal –, poderia ser pensada a partir dos seguintes pontos:

(1) todo texto de crítica é também constituído por uma prática cotidiana de seus criadores e traz consigo uma forma tão viva e social quanto a vida daqueles que são os praticantes daquele cotidiano de onde o texto emerge historicamente;

(2) há em qualquer texto de crítica a marca de suas lutas e adesões ao que é canônico e ao não-canônico; sua consagração social ou não dependerá da intensidade de como estas marcas alimentam as experiências de recepção crítica ao longo dos tempos. Norbert Elias demonstrou brilhantemente isso, em seu livro sobre Watteau, ao constatar que a consagração e o esquecimento de uma obra dependerá do que sua atmosfera (no caso de Watteau, de origem pictórica) gera, positiva e negativamente, dentro da ideologia de uma época e do seu gosto artístico, este tão dependente das transformações da sociedade. O mesmo acontecerá com os textos de Glauber que aqui serão abordados;

(3) a forma, em termos estruturais, que um texto de crítica está submetido pode trazer consigo um movimento em relação aos impulsos de seu autor, aqui reconhecidamente Glauber Rocha. Dito de outro modo, a crítica de jornal, entre outras coisas, assimila também o empenho “individual” de seu autor na tarefa de enfrentar o

campo de forças do mundo empírico, demarcando, na sua escrita, certos traços com que ele, o autor, socializa-se com os seus contemporâneos, com as obras e idéias contemporâneas, com a recepção crítica de obras de uma tradição literária e intelectual, com outros críticos e com os demais produtos culturais em circulação em nossa sociedade;

(4) quando pensamos no fenômeno midiático e os textos de crítica que dele podem derivar, pode-se compreender que toda prática cultural dali originada opera dentro de um sistema linguístico, colocando em circulação sempre a apropriação e a reapropriação de ideias e valores linguísticos do seu tempo; além disso, este ato de falar, que é derivado das próprias práticas culturais, traça uma rede de relações, contratos e dependências entre os indivíduos deste mesmo sistema linguístico, fundando uma percepção daquela experiência tanto em termos temporais (do presente de sua produção) como em termos espaciais (do lugar de onde surgem as ideias do texto literário e seu modo de produção);

(5) toda prática midiática (no caso do crítico, isso não foge à regra) visa a uma forma de cristalização perene de algo que se pode denominar como “material midiático”, sendo este uma forma substancial do aparecimento e da constatação de um campo midiático em formação ou mesmo já formado. Em nosso material de análise, já estão crivados as forças e os limites da vida social do crítico Glauber Rocha; impossível, portanto, não haver em todos esses textos as marcas profundas de conflito, resignação, resistência e mesmo adequação de classe social.

Como maneira de delimitar os passos desse debate, será focalizada a seguir a dimensão específica da atuação do crítico Glauber Rocha. O momento escolhido é bastante especial: o final dos anos 1950. Época em que o crítico atuava no periódico soteropolitano *Jornal da Bahia*. Resta saber seus passos e suas estratégias. Quando o grande intelectual brasileiro dá as caras na cena midiática.

Um jovem crítico no *Jornal da Bahia*

O *Jornal da Bahia* surgiu, em Salvador, em 21 de setembro de 1958, numa edição de 36 páginas. Foi uma iniciativa de um antigo militante do Partido Comunista, João Falcão, que se tornou um empresário bem sucedido na cidade baiana e que havia sido, nos idos de 1938, um dos fundadores do periódico militante comunista *Seiva*,

revista que conseguiu alongar-se por quase duas dezenas de edições, sendo em seguida extinta pela ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, já em 1942. Com uma proposta distinta do que oferecia os demais jornais baianos da época, que sempre estavam de alguma forma regidos sob os auspícios de líderes políticos (ou instituições políticas) de perspectiva local ou regional – *Diário de Notícias e Estado da Bahia* (Assis Chateaubriand), *A Tarde* (Ernesto Simões Filho), *Diário da Bahia* (Partido Social Democrático), *O Imparcial* (Franklin Albuquerque) -, não demorou que o *Jornal da Bahia* estivesse rodeado de jovens ávidos em desempenhar o primeiro trabalho profissional de imprensa ou de antigos militantes do partidão.

Desde o primeiro exemplar, Glauber Rocha – aquele que viria a ser um dos grandes do nosso cinema na década seguinte – iniciou suas contribuições. Manteve-se como crítico permanente do jornal até o final do primeiro trimestre de 1959, para em seguida continuar suas colaborações de modo mais esporádico. Para o jovem crítico, o jornal abriu possibilidades de atuação por duas frentes logo conquistadas, deixando de lado a improvável carreira de direito, escolhida sob pressões sociais e familiares. Refiro-me ao seu trabalho no setor de reportagem e ao seu trabalho de crítico cultural do periódico. Embora possa ser vista como uma atividade, na época, para que o jovem angaria algum dinheiro, há que se reconhecer que a função de repórter da editoria policial levava Glauber a percorrer aspectos inéditos da vida social baiana a um jovem de classe média. Dada sua já experiência precoce, com participações anteriores em outros jornais e revistas, fazendo correr sua pena de crítico cultural, seu retrospecto levou-o ao contato imediato com a seção cultural do jornal e ele não demorou a assumir também a posição de crítico de cinema no periódico e a edição do suplemento cultural com circulação aos domingos.

Ainda que num primeiro momento se possa dizer que seu papel ficou restrito à apresentação dos filmes em cartaz na cidade, suas críticas seguiram outros rumos. Seus textos ganharam tonalidades mais combativas, com pontos de vistas políticos mais demarcados, transformando seu espaço no jornal para além das mornas resenhas cinematográficas. Se a função de repórter de polícia e a de crítico cultural diário, como se deve supor, não eram papéis complementares, por outro lado não eram incompatíveis. Com um trabalho muitas vezes concentrado durante a noite, a editoria de polícia fazia com que o crítico pudesse reservar seu tempo durante o dia para a formação cultural e para a organização de suas ações, coisa que outro emprego poderia

incompatibilizar. *Jornal da Bahia* era, sem dúvida, um veículo mais próximo das ideias progressistas que percorriam a cidade naquele momento. Nessa perspectiva, o veículo oferecia ao jovem jornalista uma liberdade, ainda que dentro de certos limites, que o impulsionava pela prática quase diária da crítica cinematográfica, por conseguinte, ao exercício do ensaio de ideias. E será este Glauber que passo a examinar a seguir.

O aparato de imprensa e as estratégias de Glauber Rocha

Sem dúvida, para a geração intelectual da qual Glauber Rocha faz parte, o cinema tornou-se coisa séria. Uma seriedade nunca antes vista no campo cinematográfico brasileiro. Projeto de um desejo coletivo de muitos deles, a arte do entretenimento transformara-se, para aqueles jovens dos anos 1950, em arte para se refletir o Brasil, quando não - alguns deles pensavam - para contribuir no desenvolvimento econômico e cultural do país⁴. Se efetivado, esse projeto poderia colocar o país e sua cultura em pé de igualdade com os centros consagrados de produção e difusão cinematográfica e artística no pós-guerra: França e Itália, por assim dizer, como exemplos mais almejados por alguns intelectuais.

Foi nesse contexto que Glauber achou por bem privilegiar também o espaço da coluna “Jornal do Cinema” no *Jornal da Bahia*, e dela se utilizar, para tecer suas defesas em prol do desenvolvimento do nosso cinema como projeto ligado à representação do aspecto nacional. Não havia quem estranhasse seu recado, desde que tivesse um mínimo de afinidade a essa forma de pensamento: “Façamos um trabalho pelo cinema brasileiro. Isso é nacionalismo” (ROCHA, 15 nov. 1958: 3), sempre que podia escrevia Glauber sem hesitar. Acompanhar o colunista nessa jornada não é tarefa das mais fáceis. Em primeiro lugar, suas defesas, por sinal numerosas entre o fim de 1958 e início de 1959, podem estar explicitadas numa convencional argumentação ou, em casos mais difíceis de detectar, elas se revelam nas entrelinhas de seu discurso - entre uma ideia e outra na exposição e crítica de um filme, por exemplo. Em segundo lugar, seus ânimos, quase sempre exasperados, tingem seus textos ao ponto de muitas vezes sua argumentação dar voltas, conduzindo-se por percurso espiral, levantando sinais de uma compreensão mais complicada do que já é em situações mais normais.

⁴ A bibliografia sobre essas questões é bastante ampla. Chamo a atenção para os imprescindíveis textos de Jean-Claude Bernardet (2007) e de Ismail Xavier (2001).

Na Bahia, como é sabido, o final daquele decênio dos anos 1950 é o tempo de movimentações por todos os lados. O jovem crítico Glauber, munido das páginas do *Jornal da Bahia*, tal como outros críticos – exemplifique-se Walter da Silveira, Flavio da Costa, David Salles, Hamilton Correia -, levantou a bandeira do cinema baiano e o seu papel de constituição de uma visão nacional. Sua tarefa no veículo, digamos, passou por duas grandes missões bastante demarcadas⁵ e, certamente, por ele delineadas como estratégia de atuação local para se tornar mais respeitado e conhecido no circuito de especialistas e leitores. São elas: a defesa do cinema nacional como arte, constando neste caso os textos de cunho mais programático em que se agendavam debates e discussões sobre a nova arte; e a defesa das primeiras realizações baianas como plataforma para a nova geração de cineastas locais. Por trás de um ou de outro texto, Glauber sempre perpassa seu propósito educador ancorado em uma argumentação que esclarece questões em relação à expressão artística do cinema. Eram questões que, para o crítico, ultrapassavam, em longe, o manejo e domínio técnico da arte cinematográfica tão-somente. Qualquer oportunidade é motivo para que Glauber institua um espaço de debates e de afirmações de suas próprias convicções. É modelar, neste sentido, a carta que recebe de um de seus leitores. De imediato, Glauber faz uma breve e incisiva resposta. Embora um pouco longa a citação, acompanhe-se a seguir a carta e a resposta, dada a importância do registro deste modo pouco usual em se tratando de um crítico de jornal. Trata-se do colunista que aproveita cada brecha para deixar às claras seu ponto de vista:

Recebemos hoje uma carta que investe contra a crítica de cinema. Democraticamente publicamos e respondemos.

Caros senhores:

Antes de mais nada queremos parabenizar o JB [Jornal da Bahia] pela lacuna que veio preencher em nossa imprensa em vários, senão todos os setores da informação, razão pela qual certas atitudes críticas nossas parecerão bizantinas, sem fundamento, mormente em se tratando de um setor especializado.

⁵ Para o estudo do que denomino ser um lugar de ação de um personagem (Glauber Rocha), num cenário de produção e difusão midiática intensas, parece-me necessário recorrer, novamente, a dois importantes teóricos. Tanto Pierre Bourdieu (1996) como Norbert Elias (2005), embora estabeleçam maneiras distintas de formular problemas de pesquisa sociológica para a cultura, entendem que para a compreensão do campo social é preciso analisar as práticas sociais e as relações de interdependência que estão em jogo para os indivíduos praticantes de uma sociedade. Quando se pensa nos mecanismos de produção de textos por estes mesmos indivíduos, a questão se afunila ainda mais, pois é necessário compreender como se dá a luta simbólica e de grande disputa entre as formas de produção e circulação da obra e das ideias dos intelectuais e artistas.

Não caberia aqui maior digressão (sabemos ser caro o espaço de jornal) e por isso vamos logo ao tema que nos levou à redação desta. Queremos nos referir à seção de cinema do JB. Aparentemente, esta não tem importância, e a nossa crítica, como dissemos acima, pareceria sem fundamento, não fosse a obrigatoriedade de uma informação precisa, dada a proporção que a arte(?) tem na vida cotidiana das cidades no que toca ao divertimento(?). A bem dizer, de início, (e por isso interrogamos) ainda não conseguimos saber, e graças aos complicados críticos e responsáveis pelas seções de cinema dos jornais, dos quais o do JB é um espécime antológico, como realmente devemos entender o cinema como arte nem como divertimento, nem quando ambas as coisas juntas. Acreditamos que a confiança de uma seção especializada na imprensa significa uma valorização que escapa à percepção e alcance de um leitor comum, mas temos também por certo, que toda a 'estória', é feita em função daqueles para os quais a imprensa é feita.

Cordialmente,
Antonio Barbosa.

RESPOSTA BREVE E ACCESSÍVEL

A carta do Sr. Antonio Barbosa denuncia inteligência mas também inteligência atrasada cerca de setenta anos. Além disso, muito sutil o Sr. A. B., figura que conhecemos e que prima pela sua permanente invocação dos Deuses passadistas e que hoje só podem ressuscitar pelo poder evocador, criador e recriador do cinema, o que procura afirmar é que, tanto o cinema quanto a imprensa, são fenômenos degradantes.

Deveria se lembrar, ele que é tão fluente em Latim que Lucrecio em 'DE NATURA RERUM' já falava do sonho como elemento evocador e editor de imagens, o que significa uma antecedência muti-secular do problema cinematográfico. Demais, a tarde faz muito calor (ROCHA, 13 dez. 1958: 3).

Feito esse registro anterior, cabe começar por um de seus artigos de defesa.

Em edição dominical e da segunda-feira, a 25 e 26 de janeiro de 1959, ele escreveu o artigo intitulado "Nota breve: o intelectual e o cinema". É um texto que, a um só tempo, Glauber faz uma radical defesa que mescla dois pontos principais: a análise do cinema como projeto intelectual para as novas gerações e o ataque às "velhas gerações". O início do artigo é a base de seu recado dirigido àqueles que ainda suspeitam do valor artístico da nova arte. Sem meias palavras, destila seu ataque:

Qualquer posição intelectual contra o cinema surge exclusivamente da ignorância em torno de uma nova linguagem, desconhecimento de causa que redunde às avessas: não dominando seus processos expressionais o intelectual – autosuficiente na sua medida de inteligente e culto – deduz ingenuamente que o fenômeno trata-se 'apenas' de uma questão de técnica ajudada artisticamente pela literatura e pelo teatro. Poderá no máximo reconhecer uma importância publicitária e, sobretudo, um 'perigo à moral cristã' ou

uma arma ‘política’ de grande força sobre as massas (ROCHA, 25-26 jan. 1959: 3).

Sua demonstração apoia-se no entendimento de que o cinema é constituído de uma forma própria, tal como as outras artes. Portanto, a nova arte deve também fazer parte de um projeto intelectual sério. Ou seja, em sua defesa está implícito que o cinema, a exemplo da literatura, deve almejar um espaço sério e autônomo dentro das produções culturais. Nessa discussão, ele faz um deslocamento do cinema visto pela velha geração sob o viés ético ou político para uma compreensão estética. Segundo Glauber, o erro desses velhos intelectuais é compreender o cinema como “síntese de artes e de conhecimentos” e não reconhecer o potencial de linguagens que o cinema pode oferecer. A questão entre a defesa da nova linguagem e a encampação desta ideia por Glauber torna-se um problema geracional, como ele escreve:

Se de um plano, as ‘velhas gerações’ reagem tão cientes e enganadas, as ‘novas gerações’ reagem mais intencionais e mais dispostas. Todavia perdem quase sempre na intenção e na fé. Criadas mais participantes dessa mitologia universal de luz e sombra, conhecendo inicialmente um novo mundo na infância que os passados não conheceram, as ‘novas gerações’ entendem mais profundamente que existe essa categoria de ‘universo’ – qualquer que ele seja – em sua perspectiva de rota intelectual. Pecam, porém, e mais gravemente, pois se intuem a linguagem não lutam por dominá-la crentes de que a sua ‘intuição’ é uma rede fixa de domínio: o resultado é também às avessas. Colocado diante da reação geral, fracassam nas defesas frágeis de elementos demonstrativos da nova arte. E por vezes, arrebatados na adolescência pelos impulsos das ‘filosofias’ ou ‘políticas’ subvertem arbitrariamente os seus conceitos e o cinema passa também, como passa entre os ‘outros’, a ser o instrumento de ‘verdades’ (ROCHA, 25-26 jan. 1959: 3).

Como se nota, o problema geracional não é apenas abordado por Glauber a partir dos pólos da submissão e do domínio de realizadores e críticos do campo cultural baiano – entre os mais novos e os veteranos. No que toca à questão geracional, sua crítica está envolta por duas dimensões: uma delas se volta para o mais óbvio de sua posição, deixando palavras certeiras para os estabelecidos que não enxergavam o cinema com bons olhos, e a outra se volta para o que ele chamou de o “intelectual de hoje” que por ventura estivesse tratando o cinema de modo equivocado.

Diante do novelo emaranhado, Glauber propõe desatá-lo com uma possível solução para o problema. Seu recado salienta que era preciso, em termos de atitudes de

uma ou outra geração, um esforço de pensamento e uma ação de uma prática de estudo para a compreensão do cinema além do seu aspecto ético e político. Trata-se de uma posição – a mesma repisada em outros artigos seus – que propõe “encarar o cinema como fato estético e não como fato qualquer” (ROCHA, 25-26 jan. 1959: 3).

Nesses artigos de defesa da arte cinematográfica no *Jornal da Bahia*, há aqueles casos em que o crítico deixa o problema estético de lado para discutir a especificidade do campo de realizações do nosso cinema e a sua ambiência local.

Em 14 de dezembro de 1958, Glauber publicou o artigo “Indústria de cinema na Bahia”. Seu teor é um só: demonstrar a viabilidade econômica de se constituir um mercado e uma indústria de cinema na Bahia. Quase como um alerta ao seu leitor, Glauber se dirige aos “homens de negócios”. Seu exemplo é a Iglu Filmes (a primeira produtora de cinema na Bahia, na qual à época Glauber é um de seus produtores), que havia recebido uma boa quantia de investimento a partir do jovem capitalista de Itabuna, Elio Moreno Lima.

Falando aos seus contemporâneos, o artigo propaga uma possível aliança entre desenvolvimento regional e nacional e a formação de uma indústria de cinema. Tal aliança, em sua concepção, vislumbrava um avanço em termos de perspectiva econômica. Os exemplos trazidos pelo crítico são muitos: caso dos Estados Unidos, do México, Itália e França, cujos cinemas eram divisas interessantes para estes respectivos países. As vantagens de um investimento em cinema seriam assim enumeradas por Glauber:

a) das cidades brasileiras, Salvador é a que maior fama possui no Brasil e no exterior pela sua já tão decantada paisagem. Daí, a dedução lógica de filmes com tema, natureza, gente e música baiana, serem produtos de fácil aceitação nos mercados nacional e internacional. Isto significa que o cinema na Bahia levaria vantagem sobre todas as produções nacionais, cujo produto em noventa e nove por cento é pessimamente consumido pelo mercado nacional, isso devido à má qualidade dos filmes carnavalescos e à precariedade dos filmes mais sérios, procurando sempre uma fórmula de baixo-custo, o que degenera em falta de acabamento técnico.

b) Estruturada e organizada dentro dos padrões comerciais das grandes produtoras internacionais e beneficiada pela falta de costumeiros tipos viciados em produção de ‘aventura’ – uma vez que na Bahia são poucos os aventureiros; e evitando-se a vinda desses elementos contaminadores que teriam seus lugares tombados por técnicos e artistas de qualidade. [...] É preciso, porém, muito cuidado com elementos estrangeiros. Se tal negócio se desenvolver em nossa

terra é caso também para se evitar em tese todos os estrangeiros que se dizem ‘cineastas’ (ROCHA, 14 dez. 1958: 3).

Talvez não reste dúvida que a historicidade desse texto glauberiano – e esses dois itens demonstram de algum modo isso - guarde em si um diálogo com um código presente em outros textos de mesma época. Refiro-me nesse debate contemporâneo à marcante presença do desenvolvimento econômico e sua relação com a produção cultural erudita. Mais que isso, implícita à ideia de desenvolvimento nacional desse tempo, a que Glauber está intimamente ligado, está uma corrente que não vê com bons olhos a presença estrangeira, tida muitas vezes como imperialista. Glauber aplica a fórmula do desenvolvimento ao cinema. Daí se explica o seu recado final, em tom de alerta, para o problema da importação do modelo estrangeiro em termos de produção e realização de nosso cinema, embora, saliente-se, o crítico ainda ressalte a importância de se espelhar no que seria um modelo comercial de indústria estrangeira bem sucedida. Vera Cruz, a grande companhia paulista que ambicionou fazer cinema de grande estúdio na São Bernardo do Campo dos anos 1950, é o seu exemplo de recusa dessa presença de fora: “somente devido a afluência de italianos e alemães que vieram acabados da Europa se aventurar no Brasil, foi que a Vera Cruz paulista faliu” (ROCHA, 14 dez. 1958: 3).

Como se notou até o momento, o jovem crítico já rebateu a falta de entendimento do objeto cinematográfico entre duas gerações e já entendeu seu recado aos empresários locais para que pudessem investir numa desejada indústria de cinema baiano.

Para engrossar esse coro a fim de configurar seu entendimento crítico de cinema sob os pilares da concepção e teorias, produção e difusão, desenvolvimento e apoio financeiro, restava ainda a Glauber no espaço do *Jornal da Bahia* firmar sua posição sobre as salas e a distribuição dos filmes nacionais. É o caso do artigo, de emblemático título “Cinema nacional sabotado”, cuja publicação deu-se em 15 de novembro de 1958. Beirando a reclamação, seu texto é um registro da falta de filmes nacionais lançados em circuito baiano. Para Glauber, “há uma rede bem organizada contra o filme nacional”, que estaria obrigando exibidores em Salvador, quando estes se interessassem por filmes brasileiros, a contratar também um filme americano sem expressão e de pouco apelo comercial. O suposto saldo para o exibidor local e para os espectadores seria pérfido ao desenvolvimento da arte cinematográfica brasileira em sua concepção:

O que ganhar com o filme brasileiro, será perdido no prejuízo que os abacaxis americanos trarão depois. Como casa de exibição é casa de negócio, o proprietário não topa o jogo e o filme brasileiro, quando consegue ser lançado, é em espelunca de segunda categoria, como o Aliança (ROCHA, 15 nov. 1958: 3).

Com essas críticas, como as enumeradas antes, o jovem Glauber encontrou uma maneira de criar uma plataforma de discussão de problemas, tanto em nível teórico como em nível de organização produtiva da realidade cinematográfica em termos locais. Somado a isso, ainda bastante esclarecedor percorrer suas críticas em torno da defesa dos filmes e autores nacionais.

Começemos por um filme local. Trata-se de *Redenção*, de Roberto Pires, o primeiro filme de longa-metragem baiano. Antes mesmo do seu lançamento, que ocorreu em 1959, Glauber já anunciava nas páginas do *Jornal da Bahia* as novidades sobre o filme. Em 9 de outubro de 1958, ele escreveu o artigo “ ‘Redenção’ – primeiro filme baiano”, em que relata as dificuldades, as perspectivas de acertos e as possíveis contribuições da película que ainda era finalizada. Entre suas estratégias, encontra-se o posicionamento do filme como avanço para o desenvolvimento local, sob dois aspectos: em termos econômicos, pela nova atividade que poderia se formular; em termos culturais, trazendo para a Bahia os holofotes da consagração cultural em nível nacional ou mesmo latino-americana.

Acompanhem-se os passos dessa sua construção narrativa em torno da produção de *Redenção*. Após breve explicação do envolvimento quase amador de Elio Moreno Lima no financiamento da produção, o destaque fica por conta de Roberto Pires. Modulado pelo tom de aventura em fazer cinema em território baiano, sua narração demarca elementos que registram o aspecto pioneiro e, ao mesmo tempo, amador de se fazer cinema sem as adequadas condições do trabalho:

O diretor de ‘Redenção’ é Roberto Pires. Trabalha na casa Mozart, é óptico. Vem com Oscar Santana (fotógrafo) tentando cinema há muito tempo. Primeiro, com máquina de dezesseis milímetros, rodou alguns filmezinhos experimentais. Depois, fez uma lente cinemascópica (que ele chama de processo ‘ultrascope’) e resolveu, ainda com Oscar, a aventura ‘Redenção’. Começaram fundando a ‘Iglú Filmes’ e, sem muita experiência, mas muito intuitivos e confiantes, arrumaram bagagens. Filmaram aos sábados à tarde, quando deixavam o trabalho e entravam pelas noites e seguiam pelo domingo até a madrugada (ROCHA, 9 out. 1958: 3).

Ao registrar a inexperiência do autor de *Redenção* no trabalho técnico de filmagem da película, o que resultou, à época, em perda dos primeiros copiões do filme, o crítico do jornal baiano traz à história desta produção um elemento alheio à realidade local. Do Rio de Janeiro, viera Hélio Silva, “técnico consciente, entendido em planificação de produção, experiente em três filmes (‘Rio, quarenta graus’, ‘Rio, Zona Norte’ e ‘O grande momento’)” (ROCHA, 9 out. 1958: 3). A chegada do técnico, segundo o crítico, garantia a qualidade fotográfica do filme.

Apesar de esta crítica apontar *Redenção* como um filme com problemas de argumento e direção, sobressai-se em seu ponto de vista o registro generoso do empenho daquela equipe de rapazes. Eram moços que sequer tinham alcançado a casa dos 30 anos, e, mesmo diante de todas as dificuldades, tinham conseguido fazer um filme “vivo, movimentado, tem ritmo, tem cara de cinema mesmo” (ROCHA, 9 out. 1958: 3). Não parece ser à toa que o crítico do *Jornal da Bahia* fazia questão de sublinhar o peso da idade de cada um deles. A ênfase, outra vez, estava na geração, na qual Glauber se incluía. Em outras palavras, significava uma clara situação impressa e dita a quem quisesse ouvir: a transformação da nova arte dependia do empenho de cada um deles, por “gente que acredita no cinema brasileiro do futuro” (ROCHA, 9 out. 1958: 3).

Em todo caso, o exemplo desse caráter e preocupação com o nosso cinema era visto por Glauber nas próprias pretensões confessadas a ele pelo diretor desse primeiro longa-metragem baiano: “‘Redenção’ não tem igreja, praia, capoeira, Senhor do Bonfim, candomblé e abará. Esse tema Roberto Pires preferiu deixá-lo intocável a estragá-lo. E isso, essa resistência auto-crítica a enfrentar as seduções superficiais do ambiente baiano, já é o suficiente para marcar o caráter de Roberto Pires e de toda sua equipe” (ROCHA, 9 out. 1958: 3). Glauber sabia que as qualidades impressas em *Redenção* não poderiam elevar o filme à categoria de obra-prima. Por essas e outras, que sua opção buscou demonstrar que se tratava de uma narrativa pioneira. Segundo Glauber, era o sinal de que a Bahia “está ficando grande”, ou, com algum exagero, “que a província não existe mais”. Nessa dinâmica, ninguém poderia ficar de fora, era preciso que todos prestigiassem a chegada nas telas de *Redenção*. Era o prestígio não de um filme, mas de um novo cinema que estaria por vir, segundo suas palavras:

Mesmo que não gostem, que achem abacaxi, paguem a entrada, dêem (*sic*) sua contribuição para que eles façam outro melhor, porque eu sei que a honestidade deles quer cinema de primeira linha. Criemos a mística de ‘Redenção’ como se cria a mística de político em tempos de eleições. E, por falar em política, o Estado e a Prefeitura devem prestigiar, com prêmios, o primeiro filme baiano (ROCHA, 9 out. 1958: 3).

Menos de dois meses depois deste artigo, Glauber publicou outro texto sobre o mesmo assunto. Estampado nas páginas do *Jornal da Bahia* em 4 de dezembro de 1958, portanto, quase às vésperas da estreia de *Redenção* nos cinemas baianos, sua ênfase está na necessidade de que o público prestigie o filme. Para o crítico, era necessário perdoar as falhas do filme, não falar mal da película e fazer deste um grande sucesso. Porque estava em jogo a prosperidade da arte desses moços cineastas. Nesse sentido, *Redenção* chegava para quebrar a “intransigência crítica” de alguns e para mostrar que a Bahia tem cinema também. Segundo Glauber, bastava ao povo ser bairrista e “bater no peito: ‘Redenção’ é nosso pouquinho. Quem desprestigiar Roberto e sua equipe, apenas cometerá um erro, um crime de má fé. Solidariedade, apoio moral, vontade e ação de dizer, ‘para a frente’, devem ser os lemas do público. Esperemos e confiemos” (ROCHA, 4 dez. 1958: 3).

Exposto o exemplo local e defendido com unhas e dentes, é momento de explicitar o ponto de vista do crítico a partir de um filme não-baiano. Em termos práticos, esse novo conjunto de críticas em torno do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte*, fora produzido de modo quase concomitante à favorável crítica dedicada à *Redenção*, o que se pode sugerir que ambas as defesas talvez não sejam tão dissociáveis assim.

Com *Rio, quarenta graus*, filme anterior de 1955, Nelson Pereira conheceu o entusiasmo da crítica, gerando grandes expectativas para os trabalhos que viriam dali em diante. Foi nesse clima, mistura de empolgação e confiança, que *Rio, Zona Norte* fora apresentado ao público em fins de 1957. E diferente do seu primeiro filme, as reações no calor da hora não foram, nem de longe, as mesmas.

Os entusiastas de Nelson no passado, com a nova película, tornaram-se os seus mais ácidos críticos. De todos os lados, por todos os flancos, esse novo filme recebeu críticas quase sempre desfavoráveis. Não era pouco para um jovem cineasta, ainda tateando por um espaço de consagração, estar na mira dos nossos principais críticos: Alex Vianny, Paulo Emílio, B. J. Duarte, Ely Azeredo, Salviano Cavalcanti (FABRIS,

1994: 151-152) - só para citar a massa de críticos mais influentes do momento que não receberam bem *Rio, Zona Norte*. Poucos foram os que se manifestaram a favor do filme. Poucos mesmo. Nesse rol de isolados, José Lino Grünnewald, crítico do *Jornal do Brasil*, foi um deles. Lá da Bahia, ainda que com repercussão local, Glauber também se mostrou favorável. Cabe analisar seu ponto de vista de momento.

Em 18 de dezembro de 1958, o crítico do *Jornal da Bahia* publicou seu primeiro texto sobre *Rio, Zona Norte*. Sem ainda percorrer a narrativa fílmica, Glauber elabora um artigo para comentar as rotinas e os percalços de gravação e produção de *Rio, Zona Norte*. Este foi o modo, digamos, que o jovem crítico havia encontrado para desvendar ao público a “vida íntima do filme” (ROCHA, 18 dez. 1958: 3). Para isso, Glauber se fixa no diário de produção do filme, cujo amplo material é a base para demonstrar seu ponto de vista sobre a situação precária de se filmar no Brasil. A demonstração dessa rotina passa por um jogo argumentativo. Próximo de uma construção heróica, a habilidade das palavras glauberianas estabelece o seguinte confronto: de um lado, está esquematizado um sistema social sempre disposto a sabotar a nova concepção do cinema brasileiro em formação; de outro, estão aqueles que, feito bastiões do nosso nacionalismo, fazem do cinema uma profissão de fé – Nelson, neste último caso, é o seu legítimo representante, dado seu alcance ampliado.

Às vésperas do lançamento de *Rio, Zona Norte* no circuito baiano, Glauber mais uma vez evidencia o valor de Nelson Pereira dos Santos cineasta, em artigo de 21-22 de dezembro de 1958. O título desta sua crítica demonstrava o significado de Nelson para as ideias do jovem crítico: “Importância de Nelson Pereira dos Santos”. E o início do seu texto dá o tom dessa abordagem:

[...] Nelson é um cinema social, humano, participante, colocando forma em função do tema. Falemos hoje de Nelson Pereira dos Santos detalhadamente: sua luta inicial em ‘Rio, quarenta graus’, sua luta seqüenciada em ‘Rio, Zona Norte’, sua luta que prossegue em busca de cinema que ele julga ser o caminho para o brasileiro. Falemos do homem, o pouco que conhecemos, e mais do cineasta: um espírito lúcido, honesto, talentoso (ROCHA, 21-22 dez. 1958: 3).

A revelação dos aspectos físicos de Nelson, que sugere a construção de uma personalidade sólida para o nosso cinema, é a primeira parte desta construção de perfil biográfico. Em ano anterior, 1957, Glauber havia acompanhado, no Rio de Janeiro, parte das filmagens (Cf. ROCHA, 1997: 85) de *Rio, Zona Norte*. Dessa experiência, o

crítico reconstitui suas boas impressões do cineasta. Segundo ele, o sorriso simpático do rapaz baixo e magro revelava confiança e inteligência ímpar. Dito isso, Glauber parte para salientar as características mais marcantes deste novo cineasta. Após breve descrição do estado do campo cinematográfico brasileiro, o jovem crítico situa Nelson como o legítimo representante de um cinema reflexivo. O cinema de Nelson faz com que todos os críticos ou a “parte inteligente do público” (ROCHA, 21-22 dez. 1958: 3) parem para se pensar nos problemas brasileiros.

Nesta estratégia de defesa e de nomeação de aspectos que compõem um cineasta de importância cultural sem precedentes no Brasil, Glauber encara Nelson como o representante do neo-realismo italiano por aqui. Visto de forma positiva, as ligações do autor de *Rio, Zona Norte* são, portanto, com a vanguarda do pós-guerra. Sobre isso, escreve o crítico: “lições marcantes de Zavattini”, o “ritmo de Umberto D”, a “influência de Visconti”, “um artista que cria, utilizando bem as lições daqueles cineastas que ele elegeu como seus mestres” (ROCHA, 21-22 dez. 1958: 3). A base dessa defesa ainda se faz pelo tipo de produção que o cineasta de *Rio, quarenta graus* adota. Acima de tudo, Nelson é para Glauber um cineasta social:

Homem participante, Nelson jamais recusaria o que costuma chamar ‘conteúdo social e mensagem’ – E essa preocupação de procurar refletir na tela os problemas sociais do Rio de Janeiro, fundamentalmente o miserável Rio das favelas foi o que chocou os espíritos retrógrados do Brasil, principalmente as autoridades responsáveis pela denúncia de injustiça e pela revelação da humanidade do morro (ROCHA, 21-22 dez. 1958: 3).

Próximo ao final daquele ano de 1958, Glauber continuava a dispor do espaço de sua coluna no *Jornal da Bahia* para falar de modo favorável de *Rio, Zona Norte*. O crítico entrevistou seu conterrâneo Guido Araujo (cf. ROCHA, 23 dez. 1958: 3), assistente de direção do filme de Nelson, e escreveu uma nova crítica em que, além de se posicionar mais uma vez a favor da película, também reafirma certas dificuldades de se fazer cinema em solo subdesenvolvido.

Publicado em 25 de dezembro de 1958, o artigo, cujo título é “Rio, Zona Norte (II)”, é escrito por Glauber para estimular o público baiano a frequentar as salas de cinema com o filme de Nelson. Talvez estimulado por outras críticas que chegavam a suas mãos, o jovem crítico inicia seu texto com a seguinte indagação: “Até que ponto se poderia exigir de uma produção pobre como foi a de ‘Rio, Zona Norte’, uma perfeição

técnica?” (ROCHA, 25 dez. 1958: 3). O problema localizado pelo crítico está ligado às questões estruturais do cinema: torna-se impossível a perfeita realização técnica sem material técnico eficiente à disposição. A lembrança de Glauber está em suas primeiras experiências de realizador com *Pátio*: “Isso agora podemos dizer com conhecimento de causa: realizando um pequeno filme em companhia de José Ribamar de Almeida e de Marinaldo Costa Nunes, sofremos, podemos dizer que na carne as deficiências materiais de nosso cinema” (ROCHA, 25 dez. 1958: 3).

Parece mesmo significativo que o problema dos recursos tenha chamado a atenção do jovem crítico. Não se pode esquecer neste horizonte que Glauber também estava marcado pelas experiências baianas que acompanhou de perto no período e as quais sempre padeceram de dificuldade de financiamento de projetos. O crítico talvez imaginasse que os espectadores, muitos deles condicionados com o parâmetro técnico do cinema americano, pudessem julgar sob termos negativos *Rio, Zona Norte*, o que por si só em nada ajudaria aos trabalhos desses novos cineastas baianos.

O Glauber daquele tempo, embora bastante jovem, já tinha relativa consciência de que era preciso demarcar um campo de irradiação para todo e qualquer filme que se julgasse independente dentro do nosso campo cinematográfico. Assim não deixou de agir. Com o aparato de imprensa a sua disposição, Glauber procurou fazer contínuos estímulos em torno dos filmes que representassem seu fascínio, esclarecendo ainda certos tópicos que pudessem gerar qualquer tipo de desconfiança ou um olhar desfavorável. É curioso notar a forma como o crítico equaciona a questão para se justificar os problemas técnicos de nossas películas: “enquanto Chaplin filma mil metros para aproveitar cem, no Brasil se filma cem para se aproveitar setenta. Como é possível, em uma produção modesta, paupérrima, como a do ‘Rio, Zona Norte’ se repetir cenas, se fazer movimentos de câmeras audaciosos?” (ROCHA, 25 dez. 1958: 3). Se seu propósito passou por não atingir, a partir do seu “acabamento técnico e formal”, *Rio, Zona Norte*, em exibição naquele momento nos cinemas baianos, talvez a questão polêmica por ele levantada também se encadeie por outros fatores. Em jogo está a ascensão da nova arte no campo cultural brasileiro. E porque não dizer a própria atuação do crítico por meio dos jornais e sua ambição em se transformar em um nome corrente do nosso cinema, situação que não demoraria a ocorrer. Glauber não tardaria a tornar-se o assunto cultural dos jornais.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A produção da crença**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Esquisse d'une theorie de la pratique**. Paris: Droz, 1972.

_____. **O amor pela arte**. 2. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **Os usos sociais da ciência**. São Paulo: Edunesp, 2004.

_____. **Razões práticas**. Campinas: Papyrus, 1996.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. São Paulo: Edusp, 1994.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 56, out. 2004.

MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. **Tempo Social**, São Paulo (SP), v. 15, n. 1, abr. 2003.

_____. Introdução: a força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ORTIZ, Renato. A porosidade das fronteiras nas Ciências Sociais. In: ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

ROCHA, Glauber. 'Redenção' – primeiro filme baiano. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 09 out. 1958. p. 3.

_____. Carta a J.C. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 13 dez. 1958. p. 3.

_____. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Cinema nacional sabotado. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 15 nov. 1958. p. 3.

_____. Guido (Rio, Zona Norte) Araujo fala a Jornal da Bahia. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 23 dez. 1958. p. 3.

_____. Importância de Nelson Pereira dos Santos. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 21-22 dez. 1958. p. 3.

_____. Indústria de cinema na Bahia. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 14 dez. 1958. p. 3.

_____. Nota breve: o intelectual e o cinema. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 25-26 jan. 1959. p. 3.

_____. Notas e comentários de cinema na Bahia. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 04 dez. 1958. p. 3.

_____. Rio, Zona Norte (II). **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 25 dez. 1958. p. 3.

_____. Rio, Zona Norte. **Jornal da Bahia**, Salvador (BA), 18 dez. 1958. p. 3.

SAPIRO, Gisele. Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. **Tempo Social**, São Paulo (SP), v. 16, n. 1, jun. 2004.

WACQUANT, Loïc. Habitus. In: **International Encyclopedia of Economic Sociology**, Londres: Routledge, 2005.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.