

O Jovem Crítico de Cinema Glauber Rocha: o Espaço do Suplemento Artes e Letras e a Gênese para um Manifesto¹

Arlindo REBECHI JUNIOR²
Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP

RESUMO

No início dos anos 1960, após sua experiência como crítico de cinema no Jornal da Bahia, em Salvador, o jovem Glauber Rocha inicia sua colaboração no Suplemento Artes e Letras, do Diário de Notícias da capital soteropolitana. Inserindo-se nas disputas simbólicas em defesa de uma arte cinematográfica de autêntica nuance brasileira, a atividade do crítico mostra-se como uma voz que demarca as tensões internas do campo cinematográfico baiano e esboça, ainda que em forma de gênese e em linhas gerais, o que mais tarde Glauber realizaria com seu manifesto mais famoso, “Uma estética da fome”, de 1965. Para a análise desse momento, foram focalizadas, sobretudo, as seguintes críticas cinematográficas do suplemento do Diário: “Experiência ‘Barravento’: confissão sem moldura”, de 25-26 de dezembro de 1960, e “Luz Atlântica, 1962”, publicada em 31 de dezembro de 1961.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha; campo cinematográfico brasileiro; crítica de cinema; Barravento; Suplemento Artes e Letras.

A crítica de cinema e o ensaio de ideias em Glauber Rocha: considerações iniciais

Como crítico de cinema, Glauber foi, em todos os sentidos, um colaborador contumaz de jornais e revistas na imprensa brasileira e no exterior. Quando não estava escrevendo um artigo, estava ele opinando sobre a situação do cinema brasileiro em uma entrevista ou em cartas aos amigos. Seus livros de não-ficção publicados em vida – *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e *Revolução do cinema novo* (1981) – são em parte a reconstituição desses seus lances e percursos de imprensa para analisar e movimentar o debate sobre o nosso cinema.

Pelas páginas dos textos seriados, ele mostrou-se um escritor ousado. Não porque havia desafiado – como de fato fez – críticos e artistas contemporâneos mais estabelecidos no campo artístico. Mas porque privilegiou o espaço desses veículos, fossem alternativos ou de grande circulação, para a manifestação de uma forma de texto: o ensaio de suas ideias e interpretações sobre nossa realidade cinematográfica e política. Não à toa, ele criou um movimento de duplo sentido. Sua experiência ensaística tornara-se dependente da sua

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Docente do Departamento de Ciências Humanas, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da UNESP, e-mail: arlindo@faac.unesp.br.

produção seriada de textos, bem como esta também se ligava ao balão de ensaio vindo das transformações no calor das disputas intelectuais e de suas ideias fervilhantes.

Ao mesmo tempo em que Glauber angariava o desafio de escrever sobre cinema no jornal, um espaço convencionalmente considerado para ser consumido às pressas pelo leitor diário, ele mostrou-se com habilidade suficiente para considerar este espaço bastante propício para o ensaio de suas ideias, mesmo que necessitasse escrever no calor dos acontecimentos. Tratado como documento das práticas do crítico de cinema, quase um diário do seu pensamento criador e intelectual, cada texto, no que trazia de ideias originais e problemas, ligava-se a outro e assim sucessivamente até se formular um mosaico cheio de interpretações – verdadeira mostra, por assim dizer, da sua experiência de analista de nosso cinema.

Dentro de nossa proposta, os textos seriados de Glauber são considerados e constituem o escopo principal para essa breve análise, formulando-se, a partir desse material privilegiado, uma base para a reconstituição das representações do pensamento glauberiano de natureza política, cultural e, especificamente, cinematográfica. O levantamento dos textos de crítica cinematográfica de Glauber Rocha vem demonstrar que o conjunto de sua produção seriada, por acomodar o dado ensaístico sempre em transformação de seu autor, seria representativo também para o exame cronológico das etapas do seu pensamento intelectual, incluindo, por sua vez, suas mudanças de rumos, suas idiossincrasias, seus dilemas, suas contradições e ainda seus acertos analíticos.

Por ora, dentro dessa comunicação, analisaremos apenas a fase das manifestações glauberianas realizadas no *Suplemento Artes e Letras*. Buscar-se-á apreender o modo como essa forma de texto ganha uma tonalidade que ultrapassa em larga escala o intento tão somente de criticar e analisar um filme, mas, sim, o de colocar em evidência as questões políticas pertinentes às movimentações próprias do campo cinematográfico. Nesse sentido, as ideias de Bourdieu (1996)³ parecem-nos bastante adequadas, principalmente, porque, sob essa perspectiva, é possível compreender que a crítica de cinema para Glauber, entre outras

³ Deve-se, metodologicamente e teoricamente, sublinhar a importância dos trabalhos de Pierre Bourdieu para a nossa abordagem. Em *As regras da arte* (1996), livro que consideramos ponto alto na carreira do sociólogo francês, o 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 em outros campos, inclusive o do cinema e, em consequência, o lugar de sua crítica. Outros conceitos de Bourdieu foram imprescindíveis para a compreensão e leitura de *As regras da arte*, dos quais destaco os conceitos 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).

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 cinematográfica e intelectual, com outros críticos e com os demais produtos culturais em circulação em nossa sociedade.

A experiência do ensaio de ideias na produção seriada dos textos de Glauber surge das contingências de sua vida intelectual atribulada, numa Salvador em transformações. Daí, da sua relação com os periódicos, possa se esboçar a seguinte explicação, em termos de hipótese: na juventude, os jornais e revistas vêm ao encontro de seus interesses pessoais e profissionais, tanto por se tratar de um espaço propício para a intensa divulgação de suas ideias, trazendo-lhe repercussões e vantagens imediatas localmente, como por se tratar de um espaço muito oportuno para sua própria formação em termos de prática escrita: naquele momento ele buscava, sem as certezas da vida madura, a melhor calibração interpretativa na crítica cinematográfica.

O manifesto das ideias no *Suplemento Artes e Letras*: questões em torno do cinema

O ano de 1961 foi para Glauber um período de intensas colaborações no *Diário de Notícias*. Repetia certas atitudes críticas antes operacionalizadas em sua primeira experiência profissional no *Jornal da Bahia*. Já mais experiente, o jovem crítico, no *Diário*, esteve impulsionado a fazer frente ao localismo da arte baiana com textos em que analisava com mais propriedade e elementos os feitos de seu grupo e as condições de produção e difusão no circuito artístico de Salvador. Geralmente, nas páginas deste suplemento do *Diário*, Glauber chamava a atenção do seu leitor para as últimas novidades de seus jovens companheiros, retratando, em qualquer brecha disponível, as penúrias de novatos artistas com quase ou sem nenhuma chance de se lançarem num universo de intensa competição em relação aos mais bem estabelecidos.

Sob esse aspecto, notem-se, a seguir, dois textos modelares.

Um deles, publicado nos últimos dias de 1960 – portanto, quase fechando 1960 e, ao mesmo tempo, abrindo o ano de 1961; o outro, publicado no último dia do ano de 1961 – portanto, fechando o ano de 1961 e, literalmente, abrindo a mensagem de um novo ano para 1962. É interessante notá-los nessa perspectiva de tempo, como textos que balizam suas ideias, sob a forma do manifesto, fazendo críticas e exigências dentro do seu espaço social de atuação. Embora materializados sob o intervalo de um ano aproximado, é preciso ainda

observá-los como figurações mútuas de um mesmo valor divulgado. Ideias, por assim dizer, que se entrelaçam para a mesma manifestação dentro do campo cultural. Vejamos.

O artigo “Experiência ‘Barravento’: confissão sem moldura”, de 25-26 de dezembro de 1960, sob um plano mais geral, é o relato de Glauber das exigências e dificuldades em se executar um filme independente no Brasil; segundo suas palavras “um ato de coragem” (ROCHA, 1960, p. 6). Ainda no plano analítico da situação a qual sobrevive o cineasta no Brasil, o jovem crítico vai comparar tal atuação artística com as demais, sublinhando sua principal diferença. Se “a frase literária, o verso, a cor da pintura, a composição musical colocam o autor apenas diante do problema intelectual” (ROCHA, 1960, p. 6), no cinema a questão parece se configurar de outro modo: nele, o “autor enfrenta a técnica, a economia, a arte” (ROCHA, 1960, p. 6). Sob esta perspectiva, em nenhuma outra arte o realizador estaria tão submisso aos problemas econômicos como no cinema. Em outras palavras: diferente de outros produtores de arte, o cineasta poderia comprometer o valor de seu objeto artístico por conta dos aspectos econômicos.

Refletindo numa possível saída para este dilema econômico e tendo já a vivência da produção e a experiência de direção em *Barravento*, Glauber reverteu o ponto de vista sobre o cinema-arte, em seu sentido mais restrito e de autonomia:

O filme hoje não pode ser ‘arte’. Uma experiência muda o homem mais do que milhões de teorias ou tempo infinito gasto nos estudos. Compreendemos subitamente a dura realidade do subdesenvolvimento nacional. E que a crise do cinema é associada e conseqüente da crise geral de fome que nos envolve. Por isto, em tese, o filme não pode ser ‘arte’. Tem que ser manifesto. É através destes manifestos que estaremos contribuindo para a melhoria radical do país e, por força, do próprio cinema. Somente um clima de paz pode gerar a poesia pura que muitos homens estabelecidos procuram. Não podemos fugir da fome evidente que grita a quatro ventos, saindo uníssona das pobres gargantas infantis. No princípio é uma revolta sem precedentes. Depois a lógica e em seguida a disposição para a coragem (ROCHA, 1960, p. 6).

Se antes, quando crítico do *Jornal da Bahia* e analista do fenômeno cinematográfico na revista *Ângulos*, talvez seja possível dizer que Glauber havia defendido um princípio mais purista para a arte do cinema⁴, aqui, no final de 1960, sua posição prioriza um novo horizonte. Seu ponto de vista parece estar mais demarcado pelo princípio de uma arte que estivesse comprometida com os problemas sociais da terra. À primeira vista, o peso para

⁴ Desenvolvi essa questão em um artigo, que está em edição, a ser publicado nos próximos números da *Revista Comunicação Midiática*, do Programa de Comunicação da UNESP de Bauru. Sairá com o seguinte título: “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”.

um dos lados da balança talvez se explique pelo contato diário com as filmagens de *Barravento*, filme que, por conflitos internos de produção, Glauber é obrigado a assumir o lugar de Luiz Paulino dos Santos. Suas palavras justificam tal compromisso e enfrentamento: “confesso que, a cada dia que marchava para a colônia de pescadores, descobria a política”. O jovem crítico estabelecia uma tensão entre dois polos de defesa da arte do cinema - a luta entre a poesia e o manifesto. A esta tensão estaria ligada certa pergunta: haveria poesia onde há fome? O lado capcioso da pergunta, com ares de dilema, pode acobertar uma raiz do problema: não estaria Glauber, em sua forma de manifesto e aderência ao cinema como modo comprometido de enunciar os problemas e as reflexões da terra, propalando a defesa solene de um novo imaginário social, visto sob os aspectos de uma consciência interna e nacional-desenvolvimentista, portanto menos vislumbrada ao exemplo de fora?

A resposta deve ser encarada dentro do mundo de contradições que Glauber enfrentava. No horizonte de recepções do jovem crítico, não se pode esquecer o provável impacto que o texto “Uma situação colonial?”, de Paulo Emílio, possa ter gerado, alimentando muitas de suas ideias. Tal evidência é significativa e não devem ser desprezadas. Publicado em 19 de novembro de 1960, no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, o artigo do crítico paulista obteve ampla circulação e repercussão na comunidade de críticos de cinema, uma vez que sua primeira versão foi divulgada na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, que aconteceu em São Paulo. Mesmo que Glauber não estivesse no evento por conta dos compromissos com a filmagem de *Barravento* (fato elucidado por troca de cartas (Cf. ROCHA, 1997, p. 124-128, p. 130-131)⁵ entre o crítico baiano e o crítico paulista e por artigo (Cf. GOMES, 1981a, p. 295) deste último em que ele relata os acontecimentos da convenção), sua presença, no entanto, fora demarcada de outras maneiras e é bem possível que as teses enunciadas no evento por Paulo Emílio tenham caído nas mãos de Glauber ainda em jornal do dia.

Já o que vale mesmo nesta comparação é a força das ideias entre um e outro artigo de cada um dos críticos, isto é, seus pontos de contato, convém explicitá-los. A força do texto de Paulo Emílio, como bem observou Roberto Schwarz (1999), está em resumir um estado de ânimo presente à época: tratava-se de explicitar a perspectiva dentro do campo da cultura a qual o nacional-desenvolvimentismo queria superar. A linha assumida por Glauber no

⁵ Devem-se destacar as cartas de: (1) 02 nov. 1960, Salvador (BA), endereçada por Glauber a Paulo Emílio; (2) carta de 19 nov. 1960, São Paulo (SP), endereçada por Paulo Emílio a Glauber.

artigo não é muito diferente desta. Muito pelo contrário. Note-se que o jovem crítico está sempre a presumir um movimento de superação em direção a um novo estado do campo cultural. Neste sentido, o cinema é uma das ramificações fortes neste campo cultural e talvez o que melhor assumia sua aspiração de rompimento com o tradicionalismo por conta de sua componente industrial.

Em perspectiva local, já falando em plena sintonia com uma esquerda nacional cada vez mais crente na viabilidade de um projeto de nacionalismo e de desenvolvimento, Glauber está em manifesto com uma realidade presente para o público e os realizadores do cinema brasileiro. Deixava-se às claras, desse modo, descrença de ambos - público e realizador -, para quem o filme brasileiro jamais alcançaria o nível do cinema de fora, questão a qual Paulo Emílio chamou de “marca cruel do subdesenvolvimento” (1981b, p. 286). Nesse círculo de interação entre público e realizador, dentro de uma prática caracterizada pelo subdesenvolvimento, o cinema brasileiro estaria fadado à cópia servil, sempre alimentado por uma situação externa, parâmetro que desarma qualquer tentativa mais ambiciosa. Trata-se, enfim, de um ponto de contato com o crítico paulista: Nesse sentido, Paulo Emílio salientou que se o realizador produzir determinado gênero de filmes que ele mesmo despreza, ele, normalmente, alega “ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita” (GOMES, 1981b, p. 287).

O que Glauber faz em seu artigo é chamar a atenção para o problema e apresentá-lo em outra chave de interpretação complementar ao que foi exposto por Paulo Emílio. Pela própria experiência de realizador, junto à sua prática de crítico cultural, quer demonstrar a viabilidade do projeto de realização local para o influxo fecundo do novo cinema brasileiro independente. Segundo suas próprias constatações, *Rio, quarenta graus*, de Nelson Pereira dos Santos, havia sido o seu marco de autenticidade, quando se abriu “o coração do povo para o filme” (ROCHA, 1960, p. 6), momento da “integração social” pelo cinema.

Pela via de *Barravento*, o jovem crítico busca mostrar que o negro do cinema brasileiro não deve ser encarado como paisagem exótica da miséria. Nesse novo eixo da reorganização do lugar da imaginação, o pensamento intelectual volta-se à própria terra e o negro pobre, nessa nova chave, é encarado como forma precária da vida nacional que deve ser inserido no universo do desenvolvimento e da modernização. Por isso, Glauber vai dizer:

O que primeiro precisamos tentar é dar ao negro consciência desta miséria e talvez acentuá-la o mais possível, como se acua um gato num beco. Foi assim que Fidel agiu com os camponeses cubanos. O tumor explodiu.

A tese da covardia, da fraqueza e do servilismo dos pobres brasileiros está corretíssima. Precisamos torná-los cientes do que são. Ter pena do pobre é estar enquadrado no campo do serviço social (ROCHA, 1960, p. 6).

A defesa do negro no cinema e, ao mesmo tempo, a defesa do cinema nacional, como um projeto estético próprio, por assim dizer, traz em si um duplo passo para Glauber, que o coloca, naquele momento, no mesmo campo de ação de outros intelectuais de esquerda de época. No âmago dessa consciência crítica, estava o reconhecimento que partes de um mesmo problema eram a “exploração de classe interna e as grandes desigualdades na ordem internacional” (SCHWARZ, 1999, p. 157). Em relação à primeira parte desse conjunto formado, a exploração interna, o jovem crítico se indispunha dizendo, em tom de denúncia, que conhecia “comunistas e sociólogos que masturbam a ‘realidade operária’ como profissão e têm ao mesmo tempo violento pavor de tudo que seja mendicância” (ROCHA, 1960, p. 6). Em relação à situação externa, Glauber procura envolver-se na resposta a partir da sua própria realização. Nesse sentido, *Barravento*, que, segundo ele, poderia ter sido configurado como um “poema do mar, coqueiros, auroras e exotismo” (ROCHA, 1960, p. 6), ganha sua versão de “fotografia da miséria”, impulsionada, claro, pelo alento de uma ideia de desenvolvimento que alcançava com vigor várias frações intelectuais.

O artigo “Luz Atlântica, 1962”, escrito depois de um ano, em 31 de dezembro de 1961, vem completar as ideias presentes no artigo-manifesto sobre *Barravento*. Começo por citar uma frase que talvez sintetize a ordem de problemas presentes no texto: “a beleza tem de ser exilada da história, enquanto permanecer a cúpula da injustiça” (ROCHA, 1961, s/p). A presente frase, embora possa, à primeira vista, parecer de forte teor cifrado, com certeza, tem sua verificação mais justa ao refletir sobre sua própria condição de produção e o seu contexto de inserção. A separação entre a beleza - tomada aqui de empréstimo do que há, via tradição idealista, de mais poético - e o que é o seu dado mais político e histórico, dentro dessa concepção de Glauber, só ocorre por conta da sua condição de existência subdesenvolvida. É a situação subdesenvolvida que não permite a arte pura, mas, sim, sua versão mais engajada. Em trecho mais à frente ele diria o seguinte: “As novas gerações do Brasil não esperam continuar uma arte e um pensamento para divertir e justificar a estabilidade da superestrutura” (ROCHA, 1961, s/p).

Tal idéia não é exclusividade de Glauber e pode ser encarada como emblema de parcela barulhenta de intelectuais do momento. A lista de teóricos, intelectuais e artistas latino-americanos que compartilham uma visão bastante próxima não é das menores. Só para ficar em dois nomes e nas suas ideias divulgadas, cito um exemplo nosso e um de fora: do já aqui falado Paulo Emílio, veja-se a versão original do texto “Uma situação colonial?” que, conforme havia colocado, foi lido na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, que deu origem ao seu artigo homônimo publicado no *Suplemento Literário d’ O Estado de S. Paulo*; ao final deste referido artigo o autor elenca uma série de conclusões (suprimidas do artigo impresso em jornal), que aqui valem por registrarem de modo mais explícito suas ideias em torno das relações entre o campo estético e o campo de atuação crítica engajada no mundo subdesenvolvido: “É dever da crítica brasileira familiarizar-se com os problemas econômicos e legislativos da cinematografia brasileira, e participar do esforço para resolvê-los [...] Participando desse movimento de soberania, a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento” (GOMES, 1960)⁶; de fora do Brasil, um dos exemplos mais significativos, entre outros, é do crítico uruguaio Ángel Rama, cujo artigo “Nossa América”, publicado no semanário *Marcha*, de Montevideú, de 29 de dezembro de 1961, é demonstração do compasso de ideias presentes tanto aqui como lá: “Mas a agitação que hoje comove a América Latina não se resolverá com uma mudança suave. Muitos valores falsos deverão ser definitivamente banidos. Isso não será fácil, mas é necessário para estabelecer as diferentes bases civilizadoras, trabalho no qual concorre uma tradição sustentada por grandes artistas e pensadores” (RAMA, 2008, p. 63). A estes dois exemplos, juntar-se-iam mais inúmeros outros. Participavam, todos eles, de um clima de mudança em que variada fração de intelectuais voltava-se para o engajamento com vistas à superação da situação subdesenvolvida, demonstrando ser a arte pura, sem sua via mais política, um projeto incompatível naquele momento.

No compasso dessas ideias, o caso de Glauber é notório. É jovem dentro do campo e sua aposta, como se verificam nesses e em outros artigos está baseada em demonstrar uma atitude de rompimento com a norma de produção vigente, apostando numa mudança externa e política em curso e numa nova leva de consumidores que assegurariam o sucesso de suas produções. Dito e feito. Seu primeiro filme, *Barravento*, assume o ônus da

⁶ Trata-se de material inédito datiloscrito, que se encontra depositado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo (SP).

empreitada. E talvez estar na boca de críticos consagrados como Paulo Emílio e Walter da Silveira, ser amplamente coberto pela imprensa baiana, tendo ele, o próprio Glauber, um espaço para o comentário e o manifesto em torno da sua realização artística, são fatores que levam a crer que sua estratégia era de fato bem sucedida, mostrando que o ônus da empreitada havia gerado um bônus considerável em termos de resultados.

“Luz Atlântica, 1962” seguia também como aposta ousada, dada sua tentativa de síntese e defesa manifesta de uma geração menos literária e mais política. Glauber quer provar para seu leitor que sua geração já transformou o campo cultural por uma ruptura com os estabelecidos. Isso talvez seja um dos indicativos para sugerir que o seu artigo esteja mais próximo do tom e da perspectiva de um gênero de manifesto. Explico melhor. Nessa exposição de valores e ideias o jovem crítico cria uma estratégia. Consiste em inventariar nossas rupturas culturais do passado, para em seguida elencar a própria ruptura de sua fração intelectual.

Antes de começar analisar o seu próprio tempo presente, a identificação do passado é assim disposta: 1922 é o tempo de “ruptura com academicismo e o lançamento de uma quase anarquia para construção de nova linguagem nacional” (ROCHA, 1961, s/p), 1930 é o “grito de um romance que trazia as raízes da terra em seu contexto” (ROCHA, 1961, s/p), 1945 tratou de ser o “pensamento desesperado que organizou formalmente o caos de 22” (ROCHA, 1961, s/p). Listar períodos bastante significativos de nossa história cultural, levando-se em conta, sobretudo, nossa vida literária, e dispô-los como períodos antecedentes à própria história que se formava ali desde então, a qual, por sinal, um dos personagens principais seria ele próprio, foi um dos modos que o jovem crítico encontrou para o manifesto das ideias políticas, por assim dizer, de uma nova geração em curso. Seus exemplos trazidos no corpo do artigo confirmam este caráter de manifesto de geração. Dentre estes, destaca-se o teatro paulista, com “garotos da pequena burguesia” que levavam um novo drama social ao público: “os diretores Flavio Rangel & Antunes Filho e os autores Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho romperam com o teatro impressionista e burguês para, purificados dos crimes da estética, falar a linguagem da verdade no único estilo capaz de comunicar sem trapaças” (ROCHA, 1961, s/p). É notável os últimos termos utilizados na frase. “Comunicar sem trapaças” ganha o significado de não deixar que certo lirismo tome conta daquilo que talvez, dentro dessa concepção, seja o que realmente é válido: escancarar a nossa situação colonial. Se o teatro foi uma das molduras que a nova geração política pode se manifestar, não foi só dele que ela se utilizou. Segundo

Glauber, tratava-se do “nascimento da juventude universitária”, crente no cinema e na imprensa também. Uma juventude de “estudantes fizeram do pensamento ponte de ação e não delírio romântico do consagrado intelectual brasileiro” (ROCHA, 1961, s/p).

O ano de 1962 surgia com um horizonte auspicioso para Glauber, misto de “esperança e desespero”. Esperança, porque havia a confiança em superar, no plano da ação política, a classe dirigente e havia a certeza de que os novos valores substituiriam os velhos e ultrapassados valores dessa mesma classe. O desespero vem por conta da própria necessidade premente dessas modificações desejadas no plano político; sob a metáfora mais uma vez da terra, ele vai dizer “que há um desespero na terra, cujo nome veladamente é Fome” (ROCHA, 1961, s/p). A concepção glauberiana desse desespero e esperança faz uma representação de tal situação, trazendo para si a responsabilidade de clamar pelo engajamento da própria geração intelectual, cujas palavras ganham destaque pelo seu impulso de manifesto e agendamento de valores políticos para a intervenção mais ampla no universo estético, como se pode atestar nessa emblemática passagem:

E que, no resultado da insegurança, vozes de uma geração já saem do sussuro e do meditar solitário para dar à Palavra a força indestrutível que ela carrega em si, desde quando esteja insuflada pela dignidade e pelo justo protesto do homem revoltado. Então, como pode o intelectual brasileiro (mesmo aquele que é dos quarentanos e já se encontra violentado pelo triunfo da Injustiça) pensar na Musa e na Cor se hoje, mais do que nunca na história deste país, a criação está sendo exigida como arma e não como fim de dramáticas existenciais? Que melhor destino poderia ter a inteligência brasileira, que nos é rica de belas tradições, mas equivocada pelos mitos criados para a desesperada justificativa da mediocridade? (ROCHA, 1961, s/p).

Considerações finais: um novo emblema

Resolvi abordar nessa breve comunicação, que trata de sua primeira fase profissional na imprensa baiana, esses dois artigos - “Experiência ‘Barravento’: confissão sem moldura” e “Luz Atlântica, 1962” – por achar que ali, em ambos, já se reúnem uma motivação do jovem crítico (aliás, já jovem cineasta) pela forma do manifesto. Não me parece exagero supor que o propósito de Glauber já era o de refletir sobre o objeto artístico em sua conexão com a vida social precária, característica da ordem subdesenvolvida.

Os respectivos artigos representariam não só desdobramentos ou reafirmações de ideias apresentadas ainda em sua fase mais juvenil, fase das contribuições nas revistas culturais *Mapa* e *Ângulos*, mas também uma maior aderência a um projeto de ordem mais nacional e geral. Um projeto ambicioso que nas suas bases estava previsto também a

discussão das formas de desenvolvimento do país. Um novo emblema para um novo imaginário social.

Na ordem pessoal, pode-se pensar que talvez ainda seja possível detectar nestes dois textos a gênese de um projeto individual e ambicioso, como disse antes, com os pés na Bahia, mas os olhos no Rio. Até mesmo porque, neste final de anos 1950 e início dos anos 1960, ele já fazia, em concomitância, tanto contribuições em periódicos da Bahia, como no Rio por meio do *Jornal do Brasil*. Neste seu projeto pessoal, havia uma premissa para que pudesse encontrar campo de irradiação e de aceitação adequados: precisava encontrar no discurso do desenvolvimento nacional o elemento central para se organizar a prática artística da nova geração. Foi assim que *Barravento*, como ressaltava Glauber, longe de ser presidido por uma utópica perspectiva de lirismo, consegue se manter como produto simbólico justo para aquela parcela intelectual que acreditava ser a via do desenvolvimento o caminho mais justo também para a arte. Em contrapartida, a nova geração encontrava aberta a porta para um novo mercado de bens simbólicos. Restava a Glauber, como missão pessoal e projeto coletivo de grupo, realocar sua trajetória em perspectiva menos local. Antes de deixar a Bahia, o Rio de Janeiro já o esperava.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007b.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007c.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Esquisse d'une theorie de la pratique**. Paris: Droz, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**. 2. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**. São Paulo: Edunesp, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**. Campinas: Papyrus, 1996.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Fisionomia da Primeira Convenção [*O Estado de S. Paulo*, 19 nov. 1960]. In: _____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. V.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? [*O Estado de S. Paulo*, 19 nov. 1960]. In: _____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. V.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial?, 1960. [material inédito datiloscrito, Cinemateca Brasileira, São Paulo (SP)].

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.

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

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

RAMA, Ángel. Nossa América. In: _____. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Org. Pablo Rocca. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

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

ROCHA, Glauber. Experiência 'Barravento': confissão sem moldura. **Diário de Notícias**, Salvador (BA), p. 6, 25-26 dez. 1960.

ROCHA, Glauber. Luz Atlântica, 1962. **Diário de Notícias**, Salvador (BA), 31 dez. 1961.

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.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: _____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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