

Cinema Novo e Glauber Rocha: a identidade do cinema nacional

Nelson Silva Junior (UEPG)

- Introdução

O presente artigo tem por objetivo apresentar um panorama sobre o momento de transição pelo qual o cinema brasileiro passou no final da década de 50, quando as chanchadas deram lugar a um cinema caracterizado pela busca de uma identidade própria do cinema brasileiro em contraponto a um cinema que buscava sustentação num padrão hollywoodiano de produção. O surgimento de novos cineastas apontava para um cinema que mostraria a situação sócio política na qual o país se encontrava, fazendo surgir o mais importante movimento cinematográfico do Brasil, envolto pelas concepções ideológicas de seus realizadores, em especial Glauber Rocha, o principal representante desse movimento, o Cinema Novo.

- Por uma identidade

A segunda metade da década de 50 representou para o cinema brasileiro um ponto de partida para um novo pensar cinematográfico. Após o despertar do cinema nacional pelas mãos de Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro e Mário Peixoto, entre outros cineastas, e o surgimento do primeiro grande estúdio brasileiro, a Cinédia, a produção cinematográfica brasileira buscava uma identidade ainda ancorada nos moldes dos grandes estúdios hollywoodianos.

Em 1941, no Rio de Janeiro, um grupo formado por profissionais do cinema, fundaria a produtora Atlântida, cujo principal objetivo era dar ao cinema nacional um caráter de produção contínua e de qualidade. Segundo Leite (2005, p.70), “uma das principais marcas da Atlântida [era] a produção rápida com roteiros simples e despretensiosos, sem exigir grandes gastos”, voltada para um público mais simples, cuja bilheteria iria propiciar o capital necessário

para um novo investimento fílmico. Foi a Atlântida que lançou no cinema nacional as chamadas “comédias carnavalescas” ou “chanchadas” e também foi a responsável pela popularização da dupla Grande Otelo e Oscarito. Os filmes produzidos pela Atlântida, em função da constância na produção e sucesso nas bilheterias, entre os anos 40 e 60, segundo Leite (2005, p.74), “representaram o primeiro movimento prolongado e significativo de produção e exibição de filmes nacionais no país”.

No final da década de 40, agora em São Paulo, um grupo liderado pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho funda a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cujo principal objetivo era o de “produzir filmes com características essencialmente brasileiras, porém com a qualidade encontrada nas películas européias e norte-americanas”(LEITE, 2005, p. 76). São Paulo vivia um momento de efervescência cultural e econômica, propício para a uma produção cinematográfica própria, a qual recebeu apoio até mesmo do Banco do Estado de São Paulo, o Banespa. Os fundadores da Vera Cruz tinham como meta principal a criação de uma companhia moderna, sofisticada e que tivesse como prioridade a produção de filmes que revelassem o potencial brasileiro para fazer um cinema de qualidade. “Dessa forma, a Vera Cruz foi concebida com a pretensão de alcançar o padrão estético e formal de Hollywood” (LEITE, 2005, p. 77). Como a Europa vivia os momentos críticos do pós-guerra, não foi difícil para a Vera Cruz importar técnicos competentes nas áreas de fotografia, som e edição de imagens e “repatriar” o cineasta Alberto Cavalcanti, diretor brasileiro com experiência e reconhecimento internacionais.

A proposta da Vera Cruz era a produção de filmes que caminhassem no sentido oposto ao das produções realizadas pela companhia carioca Atlântida, que produzia filmes com temáticas voltadas ao samba, ao futebol e às favelas, ou seja, temas populares que geravam produções de fácil consumo e baixo orçamento. Assim, a Vera Cruz procurou produzir filmes voltados para a elite paulistana, a qual desprezava essa cultura popular, envolta pelo samba, pelo futebol e expressa nas favelas do Rio de Janeiro. No entanto, as produções da Vera Cruz estavam sujeitas aos mesmos problemas de distribuição enfrentados pelo cinema nacional até então. Os altos custos de distribuição e a demora do retorno do investimento nas bilheterias geravam dificuldades nas próximas

produções, obrigando a companhia a fazer empréstimos junto a bancos públicos e privados, o que eventualmente levou a Vera Cruz à falência. Nem mesmos astros como Eliane Lage e Anselmo Duarte puderam garantir a sobrevivência da Vera Cruz que, entre tantos outros feitos, também apresentou ao Brasil o comediante Mazzaropi, responsável por vários sucessos de bilheteria junto ao público e tomado até hoje como uma referência do cinema nacional.

Da mesma forma como surgiram no Rio e São Paulo as companhias Atlântida e Vera Cruz, outras companhias menores surgiram e desapareceram rapidamente; entre elas a mais importante foi a Maristela Filmes, uma empresa que tinha como proposta de produção o modelo adotado pela Itália do pós-guerra, o Neo-Realismo. Filmes que trariam uma realidade brasileira não explorada pelas produções norte-americanas (LEITE, 2005, p. 85), de baixo custo e pagas pelo próprio mercado interno. É nessa companhia que dois dos mais importantes nomes do cinema nacional teriam suas primeiras experiências: Nelson Pereira dos Santos e Sérgio Person, futuros diretores ligados ao Cinema Novo.

Ainda nos anos 1950, o modelo de um cinema industrial proposto pelas companhias surgidas no Brasil, se mostrou ineficiente e distante da realidade brasileira. A proposta de se criar uma Hollywood brasileira se distanciava cada vez mais do cenário cinematográfico nacional. Os padrões de produção e distribuição norte-americanos ainda se sobrepunham às tentativas de se encontrar uma identidade para o cinema brasileiro. O cinema italiano, especificamente o movimento neo-realista, apontava novas perspectivas para o nosso cinema, pois era a forma concreta de uma produção que havia superado grandes diversidades e encontrado um jeito próprio de fazer cinema. Filmes como *Ladrões de Bicicleta* (1948, Vittorio De Sica), *Umberto D* (1952, Vittorio De Sica), entre outros, mostraram aos cineastas brasileiros que era possível a realização de filmes de baixo orçamento, com qualidade e que falassem de uma realidade própria, numa composição fílmica agradável e aceitável aos olhos do público e da crítica. Os debates e reflexões sobre o cinema nacional agora apontavam para um cinema que desejava fugir da artificialidade hollywoodiana.

O cinema que agora se buscava era aquele que apresentasse a realidade social do país, a partir de uma visão crítica de sociedade e de mundo. A primeira grande obra, nesse sentido, viria pelas mãos de Nelson Pereira dos Santos, em 1955, com o filme “*Rio, 40 graus*”. Pela primeira vez um filme nacional vinha acompanhado de um movimento de engajamento político, trazendo uma realidade até então jamais vista no cinema brasileiro. Algumas características que fizeram do cinema Neo Realista um contraponto ao cinema vigente da época, estavam presentes na obra de Nelson Pereira dos Santos: baixos recursos de produção, vários atores não profissionais e um estúdio não conhecido. Para Ramos (1987, p. 304), “é em sua forma de produção e na disposição não linear da narrativa que o filme traz a contribuição mais original para o cinema da época”. A obra teve uma grande repercussão interna e externa e marcou o início de uma fase do cinema brasileiro que eclodiria com o surgimento do Cinema Novo.

- O surgimento de um Novo Cinema: o Cinema Novo

Os anos 1960, no Brasil, foram marcados por diversas manifestações que se opunham ao mercado internacional, em especial ao mercado das artes. É justamente nesse período que o Brasil vivenciou um momento único na música, nas artes plásticas e principalmente no cinema. O momento político pelo qual o país passava, exigia, de alguma forma, uma reação por parte de classes mais politizadas, como a dos artistas, pois segundo Valentinetti (2002, p. 17), “depois da queda de Vargas, em 1954, as forças mais conservadoras haviam iniciado um processo de radicalização que se defrontava contra uma maior maturidade política do povo brasileiro”. A música, as artes plásticas e principalmente o cinema representavam instrumentos desencadeadores para esta possível maturidade que estava emergindo no cenário político nacional.

Quando Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio 40 Graus*, começava um ciclo de produções cinematográficas que se opunha às produções nacionais que tinham no cinema hollywoodiano, em especial, um ideal de cinematografia. Os cineastas dessa nova fase do cinema brasileiro faziam seu cinema, gozando de uma maior liberdade criativa, a começar pela câmera, que

agora permanecia muito mais em suas mãos do que no tripé. Esta atitude na produção dos filmes desse período se tornaria emblemática ao ser adotada pelos cineastas, ao dizerem que o cinema, então produzido, se fazia com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, sugerindo uma certa liberdade na criação e improvisação nas produções e marcando o Cinema Novo, o que viria gerar muitas discussões sobre o “ser cinema” dessa fase .

Segundo Valentinetti (2002), o Cinema Novo representou uma reação, por parte de jovens cineastas, a um cinema colonialista produzido no Brasil e muito bem expresso em produções como as da Companhia Vera Cruz. Na segunda metade da década de 50, vários movimentos ocorreram para que um cinema muito mais crítico se formasse no Brasil. Congressos que discutiram o cinema nacional, formação de grupos de estudos e comissões sobre o cinema brasileiro e principalmente a participação de cineastas vindos de meios críticos e interessados com a real situação do país, foram meios importantes na formação e consolidação desse novo cinema. Os principais grupos de cineastas que repensaram a situação cinematográfica do país estavam localizados no Rio de Janeiro e na Bahia, entre eles: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Sarraceni, Leon Hirszman, Valter Lima Junior, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha, cineastas que tinham como principal proposta em suas obras assumir uma posição transformadora, adotando uma “estética revolucionária e colocando em prática uma narrativa diferente da hollywoodiana” (LEITE, 2005, p. 96).

Num país marcado pela desigualdade social, o cinema poderia ser a janela para um olhar muito mais crítico de uma população que vivia sob um ilusionismo hollywoodiano. Para Leite:

O cinema brasileiro deu uma resposta crítica a este processo peculiar, engajando-se politicamente e alinhando-se ao espírito radical dos anos 1960. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo tentou problematizar sua inserção na esfera da indústria cultural, apresentando-se no mercado, mas procurando ser sua negação e seu questionamento, procurando com tal perspectiva sua inserção na tradição cultural erudita. (2005, p. 96)

Cabe ressaltar um fato importante para o movimento do Cinema Novo: o surgimento dos cineclubes, entidades que discutiam e refletiam sobre o papel do cinema na sociedade, a partir de uma perspectiva crítica e também a formação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, presentes em vários pontos do país e que tiveram importante papel na consolidação do Cinema Novo ao financiarem o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), produzido em cinco episódios sendo, cada um dirigido por um diretor, todos grandes representantes do movimento: Cacá Diegues (*Escola Samba Alegria de Viver*); Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*); Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*); Miguel Borges (*Zé da Cachorra*) e Marcos Farias (*Um Favelado*).

Apesar de se chegar a um cinema próprio, ou melhor dizendo, um cinema propriamente brasileiro, o Cinema Novo não teve o êxito esperado pelos seus fundadores, junto ao grande público, que ainda preferia a forma holywoodiana clássica de se fazer cinema.

O Cinema Novo funcionou à margem dos esquemas industriais de produção e distribuição. Tal fato se deu em grande medida por opção ideológica. Os diretores cinemanovistas não acreditavam que filmes concebidos segundo os paradigmas da indústria cultural tivessem a capacidade de levar às telas seus projetos revolucionários, tanto do ponto de vista político como estético, pois os dois projetos implicavam, entre outros aspectos, a experimentação de uma nova concepção de tempo e uma outra lógica para o pensamento, estranhas aos filmes de apelo comercial, voltados em sua maioria para a gratificação e o entretenimento. (LEITE, 2005, p. 103)

Para Paulo Emílio Salles Gomes em sua obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980, p. 94), “o Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema”. O período compreendido entre 1907 e 1911, é conhecido como a “Bela Época do Cinema brasileiro”, uma alusão à *Belle Époque* francesa, período compreendido entre o final do século XIX e o início da Primeira Grande Guerra, caracterizado pelas transformações culturais que a Europa passava. Nesse período, o cinema do Brasil se consolida pelo número de produções nacionais e também pela franca expansão de casas exibidoras. “A produção

provém em grande parte da iniciativa de donos de salas, que se tornam, para usar o vocabulário atual, simultaneamente exibidores e produtores” (BERNARDET,2008, p. 31). O cinema da Bela Época teve sua produção afetada pela pressão econômica do capital estrangeiro, enquanto o Cinema Novo sofreu as conseqüências de uma imposição política interna (GOMES, 1980).

O Cinema Novo propôs e criou uma nova estética visual e sonora num universo “integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol” (GOMES, 1980, p. 96), elementos constantemente presentes na filmografia nacional até os dias de hoje. O Cinema Novo trouxe em sua essência a proposta de um cinema político do 3º Mundo, no qual se percebia o diálogo sobre as questões coletivas que permeavam temas como: as lutas de classe, a religião, a política, o anticolonialismo, a libertação do oprimido.

Os segmentos mais intelectualizados da sociedade brasileira, fortemente representados pela classe artística e universitária, entre outros, sofreram uma grande influência desse cinema que se propunha refletir sobre os problemas brasileiros e uma possível transformação social do país. Seguindo essas premissas, o Cinema Novo iria revelar o seu mais importante representante; um quase advogado que se tornara crítico de cinema e se transformaria num dos cineastas brasileiros mais respeitados pela comunidade cinematográfica internacional: Glauber Rocha.

- Glauber Rocha

Impossível falar ou escrever sobre o Cinema Novo, sem falar em Glauber Rocha, não só pelo conjunto de sua obra, nem tão extensa assim, como também pelo seu fervor político em prol do país mostrado em seus filmes e em outras obras do Cinema Novo. Glauber é, seguramente, um dos mais importantes nomes do cinema mundial, que como outros grandes cineastas, sofreu as influências de Eisenstein, Welles, Buñuel, do Neo Realismo, da Nouvelle Vague e mesmo do cinema hollywoodiano, através do western. Sua obra contribuiu para um aprimoramento da linguagem cinematográfica do século XX e se caracterizou por um discurso nunca antes

explicitado no cinema ou mesmo nas artes em geral do Brasil. A obra de Glauber Rocha é composta por seis curtas-metragens, um média-metragem e onze longas-metragens, num período compreendido entre 1958 e 1980.

Glauber foi um intelectual da arte cinematográfica que trouxe à tona discussões sobre um cinema imitador e alienante praticado no Brasil. Seu discurso possibilitou um novo pensar sobre o cinema, não só em solos brasileiros, mas por onde passou. A sua técnica refletia o seu pensamento e seus filmes estavam sempre ancorados em textos que mostravam um brasileiro inconformado com o extrativismo cultural do seu país. Segundo Xavier (2001, p. 117), Glauber “representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político”.

Sua obra foi marcada por um estilo que apresentava dinamismo, contraste, dramaticidade, elementos constituintes do estilo barroco e que se faziam presentes em sua obra pela empostação teatral na fala e nos gestos e na agilidade com que a câmera se deslocava em seus filmes. Segundo Xavier (2001, p. 129), “o olhar de Glauber é tátil, sensual, enquanto a moldura da sua representação é alegórica tendente à abstração, numa convivência tipicamente barroca”. Em *Terra em Transe*, o cineasta traz à tona o melhor de sua dimensão barroca, propiciando ao espectador momentos de contraste entre o bem e o mal, céu e inferno, perdão e pecado, criando um efeito estético próprio de seu cinema, a partir dos conflitos que a narrativa traz.

Em 1963 Glauber Rocha publicou, pela Editora Civilização Brasileira, a obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, um estudo até então inédito sobre a principal filmografia brasileira, dos pioneiros do cinema nacional ao cinema contemporâneo da época. A revisão proposta por Glauber tinha como principal objetivo “estabelecer o Cinema Novo em bases cada vez mais sólidas”, (VALENTINETTI, 2002, p. 51). Na obra, o cineasta colocava o Cinema Novo como um divisor na história do cinema nacional, afirmando que até 1963, o cinema brasileiro havia sido produzido e sustentado pela pequena burguesia, a qual, querendo deixar de ser considerada provinciana, tinha construído um cinema que se sustentava na imitação de outros cinemas, em especial o cinema hollywoodiano, não criando assim uma identidade própria. O cinema de

Glauber Rocha foi marcado, segundo Xavier (2001, p.17) pela “alegoria e a descontinuidade”. Um cinema próprio, feito de instabilidades, experimentos com a câmera, rituais observados por um olhar de documentário.

Glauber deixa clara a sua posição política quanto ao cinema ao avaliar e criticar filmes, diretores e companhias cinematográficas que haviam sido responsáveis pelo histórico cinematográfico nacional até então. Este foi o primeiro estudo crítico da filmografia nacional e um documento que deixava clara a busca do cinema nacional, ou pelo menos de um grupo de cineastas, por um cinema muito diferente daquele até então praticado. Com isso Glauber, apenas um ano depois do seu primeiro filme longa-metragem, *Barravento* (1962), colocava-se como a voz e a palavra do Cinema Novo, um cinema que, segundo Shohat e Stam (2006, p. 369), “ao buscar uma linguagem apropriada para as condições precárias de um país de Terceiro Mundo, capaz de transmitir uma visão construtiva e desalienante da experiência social, subverteu as hierarquias burocráticas da produção convencional”. Para Ramos (1987, p. 330), *Barravento* é “uma manifestação característica, apesar de bem elaborada e repleta de sutilezas, do discurso da cultura popular como forma de alienação das condições concretas da realidade, gerada a partir da exploração de classes”.

Textos como: “Eztetyka da fome” (1965), “Cinema-verdade” (1965), “Teoria e prática do cinema latino-americano” (1967), “O cinema novo e a aventura da criação” (1968), “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma” (1969), “Subdesenvolvimento e estrutura cinematográfica” (1969), “Eztetyka do sonho” (1971), fazem parte de um legado deixado por Glauber e que referenciam o cinema nacional a partir de suas publicações. Em “Eztetyka da fome”, uma tese apresentada em 1965, na *V Rassegna Del Cinema Latino-Americano*, em Gênova, Itália, o cineasta expõe a situação da arte brasileira diante do restante do mundo, como uma grande falácia, “mentiras elaboradas da verdade” (ROCHA, 2004, p. 63). Inverdades que comprometiam não somente o campo das artes, mas também contaminavam o campo político. Glauber combate a influência estrangeira, acusando-a pelo cultivo proposital de uma miséria que alienava, que escondia, que encobria a verdade. A espetacularização da fome e da miséria deveria ser combatida pelo cinema

através de um novo estilo fílmico, uma nova estética na produção de filmes, a qual Glauber chamou de “estética da violência” (RAMOS, 1987, p. 353).

Glauber assumia abertamente a postura de um latino subjugado falando para um europeu opressor, representante de um mundo civilizado, ainda distante dos nossos olhos e das nossas telas. No seu discurso Glauber colocou a situação de uma América Latina colônia:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. (ROCHA, 2004, p. 64)

Quando fala da fome, dos personagens que o cinema nacional havia mostrado comendo terra, raízes; matando, roubando, fugindo para saciar a fome, Glauber tenta trazer a compreensão sobre uma fome nunca saciada: a fome por uma identidade que extrapolava o campo do cinema, mas que tinha nesse mesmo cinema um importante elemento de superação para esta situação. Numa certa ocasião, justificou que o Cinema Novo assim se chamava por representar o nascimento de um cinema diferente daquele feito até então no Brasil, algo inédito na forma e na recepção. Um cinema que tinha um alto nível de compromisso com a verdade e a verdade era aquela que podia ser contada a partir de uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.

O cinema brasileiro em suas diferentes fases sempre deixou clara a necessidade de expressar uma identidade própria, ainda que, em alguns momentos, uma identidade herdada das referências que o cinema internacional lhe conferiu. Cineastas do início da trajetória do cinema brasileiro como Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga e Mario Peixoto já deixavam isto claro em seus filmes, reforçando que a função social do cinema ia muito além do puro entretenimento. Esse mesmo cinema representa não só uma manifestação artística que marcou definitivamente o século XX ou um fenômeno da comunicação, mas também uma das maiores indústrias que movem a economia mundial. Este fato impôs ao cinema nacional brasileiro, barreiras econômicas para a consolidação de uma produção própria, a qual sempre esteve sujeita às regras do mercado internacional.

A identidade do cinema nacional, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, desde a chegada das primeiras máquinas de projeção, esteve comprometida pelo “retardo do país” (GOMES, 1980, p. 28), o qual, inicialmente, sofria de insuficiência de energia elétrica para a produção de filmes e mais tarde a falta de mão de obra nacional especializada, obrigando a contratação de técnicos estrangeiros e encarecendo a produção local. Esse panorama do cinema nacional, em linhas gerais, fez com que somente no final dos anos 1950, o Brasil vivenciasse o seu grande momento até então.

A partir de *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, o país passa a experimentar um cinema mais brasileiro, mais original, uma verdadeira ruptura no cenário cinematográfico até então constituído. As marcas desse novo cinema definiriam o Brasil como um país que também podia ocupar um espaço na cinematografia internacional, produzindo filmes caracteristicamente brasileiros e de qualidade. As telas dos cinemas brasileiros de então, passaram a reconhecer uma produção cinematográfica que trazia elementos essencialmente preocupados com a situação de subjugo que o país e o cinema vivenciavam.

O Cinema Novo e seus cineastas, conscientes de que faziam parte de uma esfera industrial, de um espaço mercadológico, produziram seus filmes dentro de uma política de produção específica, a qual sempre evidenciou que um novo contexto ideológico e cultural havia surgido, e esse conseguia ou pelo menos tentava, responder às questões específicas de um país como o Brasil.

Um dos grandes méritos do Cinema Novo foi o de justamente mostrar as diferentes possibilidades de se fazer e de se ver o cinema, não a partir de uma realidade importada, mas sim de uma realidade vivenciada, experimentada por aqueles que produzem e consomem o cinema. Xavier (2001, p. 55) coloca-nos os diversos tipos de cineastas que o Brasil produziu como “realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legibilidade maior e o risco da invenção”. Glauber foi um desses grandes cineastas, entre tantos outros, que o Brasil teve e que marcou sua obra pela originalidade e embate com as convenções estabelecidas pelo pensamento mercadológico que determina até mesmo o fazer artístico.

Em sua “Eztetyka da Fome” Glauber sintetiza o fenômeno do Cinema Novo ao dizer: “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo”. (ROCHA, 2004, p. 67)

REFERÊNCIAS

- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- RAMOS, Fernão. **Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)**. In: História do Cinema Brasileiro. RAMOS, Fernão (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. SOARES, Marcos (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VALENTINETTI, Claudio M. **Glauber, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Prefeitura do Rio, 2002.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.