Os críticos cinematográficos e a Revisão do Método Crítico na década de 1950

Oscar José de Paula Neto[1]

The cinema critics and the Critical Method Review in the 1950s

http://dx.doi.org/10.12660/rm.v7n10.2016.64732

[1] Mestre em História pela Universidade do Estado do Riode Janeiro (UERJ). Email: oscarjpneto@gmail.com.

Resumo:

O artigo tem como objetivo apresentar o debate sobre a revisão do método crítico cinematográfico, publicado na *Revista de Cinema* na década de 1950. O revisionismo defendido pelos críticos, principalmente esquerdistas, estava ligado aos aportes teóricos introduzidos pelo êxito do neorrealismo italiano, que dava papel preponderante aos elementos sociológicos do filme. A revisão buscou atualizar a crítica de cinema brasileira, que se encontrava atrelada a valores e teorias consideradas ultrapassadas que apenas levavam em consideração os aspectos estéticos e técnicos das obras. Assim, buscamos apresentar as principais teses defendidas durante o debate e sua importância para a reflexão cinematográfica brasileira.

Palavras-chave: Cinema, Crítica Cinematográfica, Revisão.

Abstract:

This article aims to present the debate on the review of the film critic method, published in the *Revista de Cinema* in the 1950s. The revisionism advocated by the critics, mainly leftists, was linked to the theoretical framework introduced by the success of Italian neorealism, leading role the sociological elements of the film. The review sought to update the Brazilian criticism, still linked to values considered and outdated theories that considered only the aesthetic and technical aspects of the works. In this way, we seek to present the main theses presented during the debate and its importance to the Brazilian film reflection.

Keywords: Cinema, Film Criticism, Review.

Introdução

Os críticos são uns dos responsáveis pela invenção do olhar e das práticas que delimitam as maneiras de ver, compreender e apreender um filme, movimento ou cineasta. Assim, a crítica se torna essencial para os filmes, pois é a criadora das palavras que os definem, dos relatos que os narram e das discussões que os revivem. O ato da crítica traz em seu bojo o caráter da reflexão, em que todas as suas práticas se destinam a dar profundidade à visão do filme. Também tem como reflexo, principalmente para os historiadores, a revelação de um dos seus principais interesses: o acesso a um cabedal de representações do mundo, a partir das imagens em movimento e dos escritos de quem as analisa (BAECQUE, 2010, p. 32-34).

Dessa forma, a crítica é tida como essencial para melhor analisar o cinema em seu contexto, levando em consideração que ela própria também está inserida nos vários aspectos que formam a sociedade e sua cultura. Por isto, a decifração dos códigos que regem as críticas é fundamental para a história do cinema e, consequentemente, para a história propriamente dita. Como bem apontou Marc Ferro, um filme possui relações intrínsecas com os outros setores da sociedade, responsáveis por transformar este em um reflexo e testemunho da representação do momento que foi produzido. Do mesmo modo, o texto crítico sobre um filme está também entremeado por estas características do filme, por revelar como este foi recebido e apropriado por um contemporâneo da obra, neste caso o analista. Ferro, ao pensar a relação dos filmes com a história, indicou, num movimento que ultrapassava os limites da obra, que a crítica não se limitava unicamente ao filme, mas que ela se integrava ao mundo que a rodeava e com o qual se comunicava (FERRO, 1992, p. 87).

No caso do cinema, inevitavelmente os seus analistas passaram a operar com categorias e classificações tomadas de outras artes para analisar as obras. Com a crescente autonomização do campo cinematográfico a partir da aceitação do cinema enquanto arte, num processo que teve início na década de 1910, houve o aumento das possibilidades estéticas do cinema e, consequentemente, a definição de conceitos com quais os analistas do cinema deveriam operar a fim de refletir as produções cinematográficas. No caso brasileiro, apesar do debate já estar presente na crônica cinematográfica há algumas décadas, é a partir de 1940 que se percebe o crescimento da produção crítica e a busca pelo fortalecimento dos parâmetros e formas de apreciação, que auxiliavam no discernimento do público. Era o momento de criar uma reflexão sistemática sobre o cinema, focados na recepção e análise dos filmes produzidos através do debate intelectual pretensamente distanciado das preocupações exclusivamente técnicas, tal como o uso de determinada luz ou o desempenho dos atores.

Assim, nos dedicaremos ao longo deste artigo em traçar as diversas ações da crítica de cinema no Brasil, numa ação que conjugava ao mesmo tempo a solidificação, autonomização e renovação do ato crítico e da cultura cinematográfica. Muitas destas ações buscavam refletir não só o caráter artístico do cinema, que naquele momento já estava solidificado, mas adentrar questões mais abrangentes que englobavam a possibilidade de modernização da cultura brasileira, assim como posicionamentos políticos e reflexões gerais sobre a sociedade. Por isso, nos dedicaremos aos debates empreendidos pela crítica brasileira na década de 1950, principalmente da *Revista de Cinema*, um dos principais periódicos

imbuídos do objetivo de diversificar e modernizar a cultura cinematográfica no país.

Revista de Cinema e a cultura cinematográfica

Revista de Cinema foi publicada regularmente entre 1954 e 1957, depois teve mais dois volumes publicados em 1961 e outros dois em 1964, quando encerrou definitivamente suas atividades. Em suas páginas, muitos dos nomes mais conceituados da crítica e da crônica cinematográfica de Minas Gerais, bem como de outros estados do país, informaram e discutiram sobre os principais assuntos relativos à sétima arte. Além disso, em suas páginas foram publicadas diversas traduções de textos dos principais críticos, cineastas e teóricos reconhecidos mundialmente, como André Bazin, Guido Aristarco, Sergei Eisenstein, Sigmund Kracauer, Vsevolod Pudovkin e outros. A publicação tinha como principal meta fomentar e difundir uma cultura cinematográfica de alto nível para o público brasileiro, ainda muito carente de materiais que abordassem assuntos cinematográficos.

Durante os anos em que se manteve em publicação, a revista foi um dos principais veículos específicos sobre cinema e, juntamente com a ação dos cineclubes, a atuação dos críticos e cronistas cinematográficos pôde formar e informar um público mais amplo, ainda que restrito em meio aos modestos quadros da cinefilia brasileira. O número de cineclubes em várias cidades do país cresceu vertiginosamente durante a década de 1950, como também a crítica cinematográfica passou a desfrutar de maior visibilidade nos jornais de grande circulação, através do alargamento do espaço concedido às informações sobre cinema e artes, além da criação dos suplementos literários.

Podemos indicar, desta forma, que a tentativa de criar uma "consciência cinematográfica brasileira" estava na ordem do dia para as experiências das revistas e outros meios de comunicação que se debruçaram sobre o assunto. A *Revista de Cinema* se destacou de outros periódicos congêneres devido à duração com que se manteve em publicação, mantendo-se fiel ao seu estilo e público. Apesar dos hiatos em sua trajetória, refletiu o processo de absorção do cinema enquanto arte no Brasil e sua integração pela cultura erudita. Cabe destacar que as ações dos outros periódicos específicos sobre cinema também foram relevantes para o fomento da cultura cinematográfica brasileira em momentos anteriores, mesmo que muitas destas tivessem uma atuação mais ao nível local, devido às dificuldades de editoração e distribuição no mercado editorial do Brasil.

Devemos ressaltar a importância de revistas como *Para Todos*, *Cinearte* e *A Scena Muda* no incentivo ao cinema brasileiro, durante as décadas de 1920 e 1930. Elas reivindicaram maior destaque para o cinema ficcional nacional e para isso apostaram na "Campanha pelo Cinema Brasileiro", que significou o início da emergência de uma consciência cinematográfica nacional. Segundo tal campanha, o Estado deveria assumir o papel de destaque como mediador de nossa indústria cinematográfica, propondo leis de proteção e fomento das fitas nacionais. Apesar disso, tais revistas serviam basicamente à divulgação do

cinema hollywoodiano, que as tornavam pouco abertas às reflexões e discussões em torno do fazer crítico e de questões estéticas e cinematográficas mais complexas, diferentes da proposta da *Revista de Cinema*.

Ao analisar, na década de 1960, a atuação da *Revista de Cinema* no decênio anterior, o crítico Cyro Siqueira, um dos fundadores da revista, afirmou que esta teve duas principais etapas em sua maneira de tratar dos estudos cinematográficos: a primeira foi caracterizada principalmente pela forma do debate acadêmico, na qual seus redatores faziam um debate "mais ou menos livresco"; e a segunda, baseada na forma do debate do cinema pelo cinema, era realizada conforme os moldes traçados por *Cahier du Cinema*[2]. A revista francesa foi de grande influência para os críticos do periódico mineiro que emulavam o engajamento na afirmação do cinema enquanto arte proposto pelos críticos franceses, os quais se tornaram alguns dos principais diretores da história do cinema, tal como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e François Truffaut. Cahier du Cinema, fundada em 1951, dava voz a uma militância crítica em favor de diretores menosprezados e que atacavam sistematicamente a continuidade e preponderância do cinema tradicional. Através de suas páginas foi consolidada a propalada "Política dos Autores", e um dos principais movimentos do cinema, a *Novelle Vague*.

Cyro Siqueira não definiu claramente os períodos aos quais se referia, porém, podemos indicar que o primeiro momento correspondia à ênfase a assuntos que os artigos dos primeiros anos de publicação davam: o neorrealismo italiano e sua influência no cinema realizado daquele momento e os debates em torno da suposta necessidade da revisão do método crítico. Ambos os assuntos ganharam notável espaço nos primeiros números da revista e estavam intimamente interligados, já que a revisão do método crítico era influenciada pela ascensão do movimento italiano na cultura cinematográfica mundial.

Segundo o crítico literário Silviano Santiago, ao refletir a atuação e experiência dos intelectuais atuantes na capital mineira durante a década de 1950, indicou existir um caráter paradigmático no campo crítico cinematográfico daquela cidade e, consequentemente, na *Revista de Cinema*. De acordo com ele, o clima eufórico e rico por qual passou a crítica de cinema mineira tinha ramificações e diálogos efetivos com outros centros cinematográficos e culturais brasileiros. Era o momento em que a crítica cada vez mais deixava de lado o adjetivo "literário" e se constituía como um gênero ensaístico autônomo. Esse fato proporcionou o deslocamento da arte literária como principal alvo das reflexões da intelectualidade mineira para os postulados sobre a sétima arte. Por conseguinte, o cinema durante a década de 1950 se tornou a principal porta de entrada para as outras manifestações artísticas, principalmente por conta de seu forte apelo popular desempenhando o papel conquistado outrora pela literatura (SANTIAGO, 2003, p. 14-15).

Dessa forma, com base nas indicações propostas por Pierre Bourdieu, esse processo

[2] *Revista de Cinema*, número 3, julho-agosto de 1964, p. 6.

que representou a transformação e mudança de paradigmas em relação ao cinema brasileiro desempenhou um processo de autonomização do campo cinematográfico que já estava sendo gestado em outros países. Por isso, todo o debate empreendido pelos críticos e outros agentes do campo, marcado pelas cisões, polêmicas e os eventuais equívocos, foram fundamentais para a reflexão cinematográfica brasileira daquele momento e das décadas posteriores. As ações mais bem definidas e colocadas em prática pelos agentes responsáveis por tomar a dianteira desse processo, auxiliaram na configuração dos gêneros, épocas e estilos que caracterizaram aquele universo e que marcaram as discussões sobre a situação do cinema brasileiro, tanto teórica quanto praticamente. O sociólogo francês estabelece que, dentre todas as invenções que acompanham a emergência de um campo de produção artística, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração e o consequente monopólio de uma "linguagem artística" própria. Consequentemente, é fundamental que os agentes adquiram o direito de serem os únicos "juízes da produção" da qual tecem reflexões, produzindo eles próprios os critérios de percepção e de apreciação dos seus produtos, afirmando seu papel como especialistas daquele campo (BOURDIEU, 2011, p. 288-290).

Destarte, afirmando a difusão e gestação de uma cultura cinematográfica colocada em prática por muitos periódicos surgidos na década de 1950, a *Revista de Cinema* buscou ser um dos mais importantes dinamizadores deste esforço. Até 1964, a revista chegou a ter nove representantes em todo o país, que expandiam a efervescência do debate cinematográfico para além da capital mineira (OLIVEIRA, 2003, p. 37). Num dos editoriais do periódico, assinado por Cyro Siqueira, foram anunciadas algumas mudanças na apresentação gráfica que coincidiam com a ampliação da tiragem mensal, com base na boa receptividade do periódico pelo público, bem como ser mais procurada em outras cidades do que na própria capital mineira. O sucesso da revista foi dedicado à necessidade crescente de um canal especializado em cinema no Brasil, que através do apoio do numeroso grupo de estudiosos do "bom cinema" poderia processar a imprescindível e desejada revisão dos quadros do cinema do país.[3]

A revisão do método crítico e o desenvolvimento da crítica no Brasil em 1950

Todos os esforços colocados em prática pelo campo da crítica cinematográfica no Brasil, na década de 1950, tenderam a divulgar as ideias e discussões já bastantes presentes entre os intelectuais que frequentavam os cineclubes e outros espaços que propiciavam a sociabilidade cinéfila. Não foi por acaso que naquele momento diversos novos agentes tenderam a sair da marginalidade intelectual para ganhar destaque nos meios que poderiam ser apreciados pelos mais diversos tipos de público. Cabia, naquele instante, organizar e difundir a apreciação pelo cinema como manifestação artística que esse reduzido número de participantes compartilhava, na tentativa de tornar mais sofisticado o gosto estético do espectador comum. No Brasil, isso se refletiu como a melhor maneira de ultrapassar o mau gosto do público, tido pelos intelectuais como alienado pelo consumo das chanchadas e do

[3] *Revista de Cinema*, número 8, novembro de 1954, p. 4.

cinema americano comercial.

Aquela geração cinematográfica, que floresceu em diversos centros urbanos do país, se animou com a possibilidade de finalmente alcançar patamares consideravelmente qualitativos para o cinema brasileiro, melhorando suas atribuições técnicas e artísticas. Isso poderia ser colocado em prática mediante a divulgação nos periódicos e jornais diários dos seus apontamentos, no qual propalaram o que de mais arrojado era discutido nas reuniões, debates, cineclubes e cinematecas. Era o momento de transformar a cultura brasileira atrasada, segundo esses intelectuais, em algo moderno, através da pregação do cinema enquanto cultura, como meio ativo de ultrapassar o subdesenvolvimento e a ignorância. Era o momento de superar os insucessos das experiências cinematográficas colocadas em prática até aquele momento e construir um cinema mais condizente com suas necessidades cinéfilas. Desse modo, os críticos buscavam conectar a indústria cinematográfica brasileira com as inovações que estavam a transformar a sétima arte em outras cinematografias mais avançadas.

De acordo com Ismail Xavier, era comum nas diversas correntes da crítica cinematográfica europeia identificar o cinema como um sopro de autenticidade na cultura, como recusa de artifícios e elogio às novas técnicas de reprodução. Na França, o momento do pós-guerra foi muito profícuo para a crítica e a teoria cinematográfica, propiciado pelo novo clima cultural criado pela Liberação, marcado pelas noções de compromisso, engajamento e existencialismo nas suas mais diferentes acepções. Todos esses fatores ajudavam a constituir o horizonte de reflexão que atingia todas as esferas culturais, e o cinema foi um dos mais influenciados. A reflexão que afastava as formulações mais apocalípticas em face da cultura de massa e do caráter popular do cinema, formuladas pela teoria crítica de Adorno e Horkheimer, acabou por respaldar novas possibilidades ao campo cinematográfico (XAVIER, 2014). Por outro lado, a experiência do neorrealismo italiano também propiciou novas formulações e expectativas para a prática cinematográfica e a crítica. Esses novos elementos atingiram a reflexão crítica brasileira e se difundiram no campo cinematográfico nas décadas de 1950 e 1960, alterando substancialmente a relação da intelectualidade com o cinema.

Entretanto, apesar dos esforços de renovação por grande parte da crítica cinematográfica brasileira, havia a coexistência dessas novas formulações com ideias herdadas da tradicional crônica cinematográfica, marcadas por questões já anacrônicas ao campo artístico em geral. Segundo Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, o debate cinematográfico das primeiras décadas do século XX foi circunscrito pela relação deste com as outras áreas culturais, acabando então por se ater a preocupações que muitas vezes estavam deslocadas do cinema ou que já estavam superadas no campo artístico geral. Os autores salientam que podemos interpretar os debates cinematográficos anteriores à década de 1950 ainda como um prolongamento do debate literário, pois a crítica e o campo cinematográfico no Brasil eram dependentes conceitual e intelectualmente, principalmente da crítica literária, campo autônomo e de contornos bastante nítidos em comparação ao cinema brasileiro (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 16).

Logo, o desenrolar dos primeiros esforços críticos no Brasil e a evolução do pensamento cinematográfico estrangeiro e sua eventual difusão na intelectualidade brasileira acabaram por também propiciar a emergência da renovação do pensamento crítico nacional. Com isso, se deram as diversas lutas simbólicas que marcaram o ambiente da crítica cinematográfica na década de 1950: ideias renovadoras e conservadoras, na tentativa de fazer existir o cinema brasileiro e a crítica como sua propiciadora. O esforço dos intelectuais estava atrelado à euforia propiciada pelo contexto político que foi instalado no país durante aquele momento, por meio da atuação do governo de Juscelino Kubitschek. Isso permitiu o estímulo de reflexões e soluções que eram perpassados por intermédio dos apelos desenvolvimentistas e nacionalistas, que levaram aos debates no âmbito cultural a esperança de superar a condição colonial que marcava o atraso da cultura brasileira.

Dessa maneira, a crítica de cinema significou um dos principais canais de expressão das inquietações que demarcavam a intelectualidade brasileira, agora pensada como uma forma de ensaio literário, política e cultural. Conforme indicado por Cyro Siqueira, os filmes representavam uma janela aberta para várias culturas, que permitia visualizar mentalidades e condutas diversas, já que o cinema, enquanto fenômeno social e crítico, oferecia visões de mundo que poucas artes eram capazes de fornecer[4]. Assim, fazia-se premente a separação definida na crítica de meados da década de 1950, que ia para além exclusivamente das concepções estéticas que dividiam o campo crítico. Tal separação era definida principalmente pelos posicionamentos políticos influenciados pelo ideário esquerdista que se difundiu no Brasil no contexto da Guerra Fria.

Cabe ressaltar que logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos não se mostravam inquietos pelo fato de os comunistas estarem desempenhando um papel proeminente no processo de democratização da América Latina, tida como positivo em vários países, dentre eles o Brasil. No entanto, na medida em que as relações diplomáticas entre as duas grandes potências mundiais se deterioravam e o alinhamento do Brasil ao modelo econômico americano se intensificava, podemos perceber o endurecimento do governo brasileiro para com os comunistas. Estes, em contrapartida, radicalizavam sua posição contra o discurso e prática imperialista dos Estados Unidos, que decorreu na cassação do PCB, provocando um decréscimo considerável no número de membros filiados (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996, p. 30).

Essa conjuntura propiciava o entendimento de que era dever dos intelectuais lutar para a solidificação de uma sociedade mais igualitária. Entre as décadas de 1930 e 1950 houve no país grande mobilização política por parte da classe intelectual, que pregavam a possibilidade de novas formas mais democráticas de organização social e de ampliação do acesso à cultura por grupos que eram socialmente excluídos e marginalizados. Além disso, houve a busca pela modernização e transformações das velhas e estanques maneiras de conceber e manifestar a cultura brasileira. No entanto, devemos salientar que isso não era exclusivamente causa colocada em prática pelos intelectuais de linhagem esquerdista, mas um

[4] *Revista de Cinema*, número 2, maio-junho de 1961, p. 46.

projeto da intelectualidade como um todo que tinha como intento nacionalista fortalecer a cultura brasileira.

Desse modo, pela ação dos intelectuais de esquerda, o realismo socialista foi adotado como uma forma de combate no âmbito cultural, pois tinha o intuito de aproximar a cultura do povo, uma vez que trazia uma linguagem mais acessível e temas que tratavam do cotidiano do homem popular. Os produtores dos mais diversificados bens culturais se incumbiram de dotar suas obras de reflexões políticas, colocando em prática a função social dos artistas. Estes deveriam compreender o universo do trabalhador e incentivá-lo no engajamento da luta pela igualdade social. O período de 1947 a 1953 comportou a ascensão do realismo socialista, que já vinha sendo aprimorado desde a década de 1920 na URSS, e correspondeu à tentativa dos Partidos Comunistas ao redor do mundo de se submeterem e se adequarem às esferas cultural, artística e literária da política stalinista. De fato, o realismo socialista se difundiu entre a intelectualidade brasileira após o Estado Novo e foi preponderante para os debates que marcaram a crítica de cinema até o final da década de 1950 (MORAES, 1994).

Foi em meio a essas discussões que assuntos como a revisão do método crítico e o impacto do neorrealismo italiano tornaram-se alguns dos principais temas debatidos pela crítica brasileira durante a década de 1950, causando polêmicas e enervadas contendas com direitos a réplicas e tréplicas publicadas nas páginas dos periódicos e jornais. A discussão sobre a revisão do método crítico, presente desde o primeiro número de *Revista de Cinema,* trazia um debate que já vinha sendo gestado nas cinematografias ao redor do mundo, principalmente pela crítica italiana a partir dos postulados do crítico Guido Aristarco. O debate crítico no Brasil evidenciava um consenso da necessidade da revisão crítica da teoria clássica, que deveria ultrapassar o legado teórico marcado pelo princípio da montagem formulada em conexão com o pensamento das vanguardas da década de 1920. Dessa forma, o realismo era tomado naquele momento como novo eixo da discussão estética para algumas vertentes da crítica (XAVIER, 2014, p. 391).

O pensamento de Guido Aristarco significou para os críticos brasileiros a possibilidade da abertura teórica em direção às outras formas do realismo não tão ortodoxas quanto a vertente socialista zdhanovista. O crítico italiano reconhecia a importância do "conteúdo" e até mesmo sua primazia. Todavia, ao contrário do realismo soviético, não o colocava como único elemento para a realização cinematográfica. Aristarco ressaltava que os "meios expressivos" utilizados num filme em função do conteúdo, através de informações históricas e culturais, poderiam dialogar efetivamente com este. Dessa maneira, defendia que os adeptos do realismo socialista saberiam encontrar um equilíbrio que permitisse a valorização do conteúdo sem que significasse o sacrifício total da forma. Se houvesse a total despreocupação com a forma, o conteúdo, por mais valores humanos que expressasse poderia ser anulado, propiciando a aplicação de sua forma inadequada. O crítico não esquematizou claramente como se daria o equilíbrio entre forma e conteúdo, no qual o último predominaria, mas deixou aberta a possibilidade de que existiam várias soluções, que dependiam na verdade dos limites de cada realidade nacional (AUTRAN, 2003b).

A discussão em torno da revisão do método crítico conseguiu grande destaque na *Revista de Cinema,* principalmente durante o ano de 1954. Tal discussão pode ser tida como um dos principais campos de batalha da crítica brasileira daquele momento na busca de renovação e autonomia da crítica no seio da cultura brasileira. Naquele instante, os críticos expuseram suas principais reivindicações para a modernização do pensamento crítico que era realizado até aquele momento no Brasil. Diante disso, cabe agora a exposição de algumas das principais teses defendidas pelos críticos envolvidos no debate da revisão do método crítico. Sendo assim, é importante frisar o início de tal debate, colocado em prática por Cyro Siqueira:

> Coincidindo com a sistematização dos novos caminhos abertos ao cinema no após-guerra – caminhos que tanto são de ordem exclusivamente mecânica como relativos às próprias noções estéticas do meio – a crítica cinematográfica vem sendo solicitada, num plano mais ou menos internacional, a um processo revisionista, destinado, segundo seus defensores, a ajustá-la as mais recentes conquistas (já que não se fala em involução) realizadas no terreno da chamada sétima arte.[5]

De acordo com a definição elaborada pelo crítico, o revisionismo tinha raízes de origem italiana oriundas do principal movimento cinematográfico no momento pós-Segunda Guerra Mundial, o neorrealismo, e se compôs, além dos filmes que revolucionaram a forma de fazer cinema, também de grandes debates e divisões entre a crítica e profissionais de cinema italiano como um todo.[6] No entanto, Siqueira questionava a validade real de o revisionismo corresponder a um imperativo do atual panorama do cinema e os eventuais assuntos que eram discutidos para a resolução dos problemas da prática cinematográfica.[7]

Segundo os indicativos do crítico, tal revisão já havia sido colocada em prática pela ação do cineasta soviético Vsevolod Pudovkin, orientada conforme os ditames do realismo socialista soviético, que "desprezava a todas as normas estéticas do cinema, substituídas pela pesquisa em direção à realidade". Assim, o crítico ressaltava que o debate em torno do realismo pela intelectualidade brasileira acabava por resultar em extrapolações, que "levaram as discussões a se localizarem ainda sobre outras especiosidades igualmente enganosas", tal como a da validade do cinema americano e a superação da forma.[8]

Siqueira apontava ainda que o revisionismo crítico se instalou de "modo curiosíssimo" no Brasil, pois foi transplantado para o país sem quaisquer discussões de ordem teórica ou mediante debates de preocupações estéticas, nos quais a crítica brasileira em geral pudesse se definir e refletir em relação ao fato, estabelecendo então uma desagregação no campo crítico "menos cinematográfico do que político". [9] Por isso, conforme as afirmações do crítico, o debate cedo perdeu a profundidade no Brasil, enquanto ganhava intensidade polêmica que

[5] *Revista de Cinema*, número 1, abril de 1954, p. 3.
[6] Idem, p. 5.
[7] Ibidem, p. 9.
[8] Ibidem, p. 4.
[9] Idem.

em nada alterou a fisionomia lacunar e empobrecida da literatura cinematográfica nacional, pois apenas causava um verdadeiro vazio intelectual no movimento crítico brasileiro.

Para Cyro Siqueira, que foi um dos fundadores da *Revista de Cinema*, aquele ambiente cultural pobre em que se encontrava a crítica de cinema no Brasil era propiciado, sobretudo, pela escassez de materiais com que os interessados no assunto pudessem aprofundar o conhecimento. A carência de publicações especializadas reduzia o trabalho da crítica cinematográfica ao espaço ligeiro e de grande apelo de massa que era o universo do jornalismo diário brasileiro. [10] Os ensaios de crítica cinematográfica, tal como já acontecia com a crítica literária e a crítica de arte, responsáveis por tratar de assuntos de maneira mais aprofundada e detalhada, eram ainda esporádicos e desencontrados. Assim, a implantação de um novo método de crítica de cinema, num ambiente que nem percebia que havia de fato um movimento crítico, se tornava superficial e não encontrava o eco necessário no seio do campo.

Por outro lado, o crítico Alex Viany, ao adentrar o debate sobre a revisão do método crítico, ressaltava a necessidade de uma revisão crítica empregada na análise da obra cinematográfica. Viany lamentava o fato de poucos críticos terem tomado conhecimento do debate no campo cinematográfico brasileiro, o que impossibilitou que o debate ganhasse maiores proporções. Segundo o crítico, isso acontecia, sobretudo, devido à falta de melhor comunicação entre a própria crítica e a ausência de canais de expressão da qual ela poderia expressar suas opiniões, ou seja, a ausência de uma rede que interligasse os críticos. No Brasil, os críticos de cinema, segundo Viany, no melhor dos casos, ainda refletiam mais "empirismo e espontaneísmo" do que "estudo e dialética", em que revelava ser necessária a atenção e esforço por parte dos que se aventuravam em desbravar a crítica cinematográfica[11].

Viany, ao discorrer na revista *Fundamentos* acerca da função do crítico, já tinha afirmado que na crítica brasileira ainda persistiam as figuras danosas dos "fósseis" e os "estetas" que atrapalhavam a reflexão cinematográfica. Os primeiros eram representados por aqueles críticos que, apesar de estudarem e entenderem a arte cinematográfica, se mantinham defensores da primazia do cinema mudo sobre o cinema sonoro; e os segundos ficavam presos exclusivamente aos limites da arte pela arte e se pautavam unicamente nos sentidos estéticos do filme, não os interligando com a realidade em que foram produzidos. Para o crítico, ambos os tipos poderiam ser deixados de lado da crítica de cinema, pois enquanto um não podia ser levado a sério, o outro havia parado no tempo (AUTRAN, 2003a, p. 64).

Por isso, Viany assegurava que muitos dos críticos acreditavam que aqueles debates em torno do revisionismo, além de infrutíferos, não passavam de caprichos do grupo de críticos preocupados com "finuras", com "coisas de requintados" e sem utilidades práticas. No entanto, o crítico reforçava que a repercussão da discussão em torno da revisão do método

[10] *Revista de Cinema*, número 1, abril de 1954, p. 4.
[11] *Revista de Cinema*, número 3, junho de 1954, p. 7.

atingiria até o mais inocente espectador, de modo que era essencial para a relação do cinema com o público, para que ocorresse o melhor enquadramento do cinema nas novas demandas sociais. Assim, a revisão caracterizava um sentido de alerta em torno das descobertas de novos processos mecânicos e da enunciação das questões estéticas subordinadas às doutrinas filosóficas, ideológicas e políticas que marcavam aquele momento. O crítico afirmou estar reticente quanto à possibilidade de se efetuar um revisionismo da crítica, mas julgava de suma importância que a crítica em geral ao menos se esforçasse em refletir algumas das possíveis contribuições do realismo socialista para as novas ideias que marcavam a arte e, consequentemente, o pensamento cinematográfico. [12]

Um dos principais artigos que refletiram a necessidade da revisão do método crítico foi o apresentado pelo professor Fábio Lucas, em que através da análise dos posicionamentos favoráveis ou contrários dos críticos ao revisionismo, afirmou que a crítica de cinema daquele momento podia ser dividida em dois grandes grupos com definições mais ou menos claras. De um lado, os que acreditavam que o cinema era uma realidade artística regida por leis peculiares a ela, na qual se devia extirpar qualquer ligação da arte do cinema com concepções sociopolíticas: os formalistas/esteticistas; e de outro, os que pretendiam buscar nos filmes as mensagens explícitas ou implícitas, que dotavam o cinema de função social por intermédio do isolamento de elementos discursivos que alimentavam a opinião pública e podiam influir nos destinos humanos, os críticos-históricos. [13]

Para além dessa divisão proposta por Fábio Lucas, o pesquisador Arthur Autran a complementa com mais algumas definições que marcavam a atuação da crítica brasileira, pois considera que aquela divisão não dava conta de todo o conjunto: 1) críticos que ainda veneravam o cinema silencioso, oriundos, sobretudo, da velha crítica atuante desde a década de 1930, representados pelos críticos Pedro Lima dos Diários Associados e Octavio de Farias, que publicava seus textos de forma esparsa em diversos periódicos; 2) a crítica católica, com destaque para a figura do Padre Guido Logger, que se envolveu na discussão da revisão do método crítico como veremos a seguir. Tal grupo era extremamente atuante através da criação de cineclubes, da imprensa católica e de revistas cinematográficas especializadas, como a *Revista de Cultura Cinematográfica*, assim como também contava com a publicação de livros; 3) críticos que não eram propriamente críticos, pois atuavam mediante soldo das distribuidoras ou de círculos de exibição, ou apenas transcreviam *releases* dos lançamentos. Tal grupo era numericamente bastante expressivo, chegando a dominar por vários anos a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (AUTRAN, 2003a, p. 108).

Fábio Lucas, além de professor, foi um dos críticos literários mais influentes da cena cultural mineira, responsável pela fundação da revista *Vocação* em 1951. Ele repreendia o visível amadorismo da crítica cinematográfica brasileira, pois esta ainda demonstrava a ausência de conhecimento das ideias que orientavam "a atividade crítica de um modo geral e de ideias fundamentais de estética, da cartilha mesmo de qualquer crítica especializada". O

[12] Idem, p. 8-10.
[13] *Revista de Cinema*, número 18, novembro de 1955, p. 29.

crítico acabava por condenar os dois lados indicados por ele da contenda da crítica cinematográfica, mas mantinha ressalvas mais enfáticas contra a ação da crítica esteticista porque esta era mais numerosa e gozava de maior espaço na mídia para difundir suas "questões estéticas sem sentido", o que acabava por dificultar a interação da crítica com o público. [14] O professor mostrava-se contrário às proposições extremadas de ambos os lados do debate, pois elas assumiam opiniões limitadas e pouco reflexivas. Lucas defendia uma crítica cinematográfica que se utilizasse das duas vertentes, que unisse a política e a arte em medidas justas, pois os críticos não deveriam excluir ou exaltar o estético ou o social, já que os dois elementos compunham o grosso da análise do filme. [15]

Enquanto isso, Salvyano Cavalcanti de Paiva, crítico da revista *Manchete* e do *Correio da Manhã*, defendia que o realismo era a solução para a crise pela qual o cinema e a crítica estavam passando e da qual a revisão seria extremamente necessária. O crítico assegurava que a função do revisionismo consistia, em primeiro lugar, na remoção de certos princípios superados, já que os críticos no ato de julgar um filme moderno acabavam por aplicar um padrão antiquado e inválido, insuficiente muitas vezes com as propostas oriundas das inovações estéticas e técnicas.[16] Pretender ignorar as conquistas técnicas do cinema, tidas por Paiva como fontes das novas conquistas de ordem estética, era erro gravíssimo por elas sinalizarem os fatores do progresso que ocorriam no cinema e as múltiplas possibilidades de reflexão que isso propiciava. Paiva afirmava que ignorar tais conquistas seria equivalente aos críticos da década de 1930, que "numa atitude tola e inútil" não procuravam compreender o fenômeno novo que o cinema falado oferecia e a revolução que este causaria na arte cinematográfica. [17]

Por isso, o crítico asseverava que era natural no mundo capitalista que "as estéreis discussões formalistas sobre cinema" ocorressem de forma tão intensa, pois este sempre agira com o intuito de produzir "filmes formalistas e sua apresentação como o suprassumo, a última palavra em arte", para que assim fosse proveitosa a produção em larga escala de filmes ruins para o consumo de milhões de espectadores. No entanto, Salvyano Cavalcanti de Paiva apesar de se posicionar contra esta atitude formalista, indicava que a revisão não necessariamente implicava na subestimação da forma e a salientava o contrário: a crítica não poderia e nem deveria abandonar a forma na análise de um filme. Paiva também militava por meio da discussão em torno da revisão do método crítico a favor do aspecto político e ideológico que a crítica cinematográfica deveria assumir ao analisar as obras, já que os críticos deveriam se posicionar como militantes na batalha das ideias. Isso se devia ao fato de que o cinema era uma arte que se colocava como meio para atender as grandes multidões, exigindo a disposição da crítica no tocante a servir de guia das massas incultas:

> É fatal que a crítica de arte derive em crítica política? Não necessariamente.

[14] Idem, pp. 29-30.
[15] *Revista de Cinema*, número 21, fevereiro-março de 1956, p. 11.
[16] *Revista de Cinema*, número 6, setembro de 1954, p. 7.
[17] Idem, p. 8.

> Mas seria hipocrisia conceber uma 'crítica de arte pura: a apoliticismo é uma invenção de comodistas e aproveitadores, de arrivistas de todos os matizes. [...] O crítico deve ter uma alta consciência cinematográfica; nestas condições ele deve informar e orientar. [...] Não deve jamais submeter seu gosto a sua crítica ao gosto da massa inesclarecida que, por preguiça mental, 'prefere' o produto de baixa categoria que lhes oferecem os produtores com o objetivo de anular a consciência social.[18]

Por sua vez, o crítico Fritz Teixeira de Salles, também defensor do revisionismo, alegava que, no caso particular da crítica cinematográfica, a influência idealista-formalista teria tido papel preponderante para a definição do ainda esquálido campo crítico de cinema. Assim como seus colegas, o crítico salientava que o interesse pelos estudos cinematográficos era algo relativamente muito recente e que a crítica daquele momento deveria incentivar o seu desenvolvimento, para que houvesse o fortalecimento do campo cinematográfico no Brasil, e por isso a revisão se tornava altamente necessária. [19] A revisão do método crítico, tida como plena de renovação criadora para Salles, envolvia os mais variados problemas das modernas concepções coordenadoras dos critérios analíticos da sétima arte. Estas apontavam para os problemas que estavam sendo transformados pelas novas conquistas da arte cinematográfica, se destacando reatualizações de questões já clássicas, mas ainda não totalmente resolvidas nos debates estéticos do cinema, tal como conteúdo e forma, formalismo e realismo. De acordo com Fritz Teixeira de Salles, o neorrealismo até certo ponto não era marcado pelo academicismo, como se mostrava o formalismo, pois se baseava na busca constante dos elementos fundamentais da realidade social sobre a qual se exerceria a crítica, aparecendo então como a melhor demonstração de equilíbrio entre forma e conteúdo. [20]

Cyro Siqueira chamava a atenção, no auge dos debates, para o fato de que a "ala marxista da crítica nacional" era praticamente a única interessada em defender seus pontos de vistas nas discussões em torno da Revisão do Método Crítico. O crítico, no intuito de enriquecer o debate em torno da questão, conclamava ao "setor liberal da crítica nacional" para que este tecesse contribuições acerca da revisão, a fim de dar continuidade ao tema e diversificar os pontos de vistas. [21] A escassa participação dos críticos no fervor daquela discussão, apesar da existência do espaço aberto pela *Revista de Cinema,* era considerada por Siqueira como constatadora da inércia em que a crítica brasileira estava imersa naquele momento.

O debate trazia o ordenamento dos novos enunciados básicos sobre os quais se orientava a exegese do filme, frente aos novos dilemas com os quais se defrontava o crítico cinematográfico na década de 1950. No entanto, tal debate revelava um fato curioso: ao mesmo tempo em que a questão do revisionismo representava para os críticos esquerdistas uma realidade atuante e urgente, capaz de exigir e provocar definições imediatas, por outro

[18] Ibidem, p. 10.
[19] *Revista de Cinema*, número 5, setembro de 1954, p. 26.
[20] *Revista de Cinema*, número 4, julho de 1954, p. 24.
[21] *Revista de Cinema*, número 6, setembro de 1954, p.4.

lado mostrava o silêncio e a quase total "omissão" da crítica liberal. Segundo Siqueira, talvez isso se desse pelo fato de que os críticos "liberais" não tinham o que dizer sobre o assunto, pois duvidavam da concreta necessidade da revisão, acreditando ser suficiente o cabedal de conceitos e teorias com os quais já operavam. [22]

Fora os artigos de Siqueira, foi o Padre Guido Logger que melhor defendeu uma posição contrária à necessidade da revisão. O padre era presidente do Centro de Orientação Cinematográfica, órgão criado em 1953 por meio da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), como parte da missão do OCIC (Office Catolique International du Cinéma), que oferecia cursos e seminários a fim de estimular a formação de cineclubes nas instituições ligadas à Igreja. O crítico católico defendia a forma "clássica" de se analisar os filmes, pois segundo ele era "o mais acertado, porque mais filosófico, mais conforme os princípios perenes da Estética, que paira sobre todas e quaisquer evoluções, fórmulas e enriquecimento dos meios técnicos de expressão de uma arte". [23] A opinião de Logger revelava a coexistência do conflito estético, mas, sobretudo, de cunho ideológico que havia se instalado no seio da crítica ressaltando a configuração da "luta simbólica" que buscava atualizar ou manter os parâmetros a que o campo da crítica deveria adotar. O esteticismo exacerbado contra o uso do cinema como ferramenta de transformação social acirrou os ânimos de ambos os lados, mas propiciou o enriquecimento da crítica cinematográfica brasileira.

Para Logger, os defensores do método crítico não baseavam a necessidade de revisão no deslocamento de apreciação da forma cinematográfica e do seu conteúdo, mas se confundiam conceitualmente sobre a própria forma e o próprio conteúdo, dando margem para que esta se baseasse em aspectos secundários. Assim, os que buscavam a revisão não se atentavam para o fato de que o conteúdo, por mais variado que fosse, nunca traria novos elementos à verdadeira crítica cinematográfica, a não ser pela forma como era representado o tal conteúdo. Por isso, o crítico defendia ser desnecessária a revisão de método da crítica cinematográfica, por mais que apresentasse novas correntes ou movimentos cinematográficos, pois se referiam sempre a fórmulas extrínsecas e secundárias da própria arte cinematográfica que cabiam nos tradicionais moldes utilizados pela crítica até então. [24]

Por fim, Logger aponta que menos atenção para os assuntos ligados à revisão seria crucial, principalmente por causa de sua defesa ser resultado da "profunda influência" que vinham sendo exercidas e propagadas as ideias marxistas e comunistas no Brasil, que intentavam transformar "a obra de arte num ridículo instrumento social". Posicionando-se contrariamente aos postulados do realismo socialista, o padre clamava por "uma arte cinematográfica, livre e independente de escolas e fórmulas, psicológicas, dramatúrgicas, realistas ou realistas-socialistas", atingindo uma condição "universal e humaníssima". Dessa maneira, seria mais cômodo que os filmes representassem "o homem completo, real, vivo, em

[22] *Revista de Cinema*, número 7, setembro de 1954, p. 10.
[23] *Revista de Cinema*, número 8, novembro de 1954, p. 5.
[24] Idem, *pp*. 10-12.

seu grupo, de todos os tempos, de todas as raças, não só do ponto de vista documentário, mas na sua intimidade profunda, cotidiana", para que assim levassem aos homens "lições moralistas concretas". [25]

Para concluirmos a exposição em torno da revisão do método crítico, é interessante apontar para dois fatores que dificultavam e contradiziam o próprio movimento revisionista na crítica, segundo Cyro Siqueira. O primeiro era a confusão e incompatibilidade de conceitos e fatores de interpretação, que demonstravam a defasagem teórica na prática reflexiva do grupo. Por outro lado, o debate remetia a um assunto que já não encontrava mais tanto eco na crítica cinematográfica por ser um assunto já superado pela vanguarda liberal, que formulou reflexões renovadoras para a relação entre forma e conteúdo e enfraqueceu a presença da crítica essencialmente formalista. Em relação ao primeiro aspecto levantado, Siqueira apontou que a antinomia que marcava os defensores da revisão poderia ser tolerada no setor liberal da crítica, porém soava incoerente no discurso de um grupo que tentava se afirmar e mostrar que seus postulados eram realmente relevantes. Para o crítico, essa confusão não era positiva para uma vertente que ainda estava buscando adeptos para seus quadros, enquanto a reflexão em torno da forma se mostrava mais coerente e sólida. [26]

Conclusão

Podemos indicar que no seio do debate em torno da revisão do método crítico, os críticos que defendiam ou repeliam o revisionismo acabaram por corresponder a um dos dilemas que marcavam em grande parte a intelectualidade brasileira, que era a aplicação de modelos teóricos explicativos elaborados nos países centrais, oriundos de profundo diálogo com específicas realidades sociais e tradições intelectuais, diferentes da realidade brasileira. Muitas vezes, estas teorias estrangeiras utilizadas para a análise de objetos marcados pelas características de um país periférico e ainda em processo de modernização e industrialização como era o Brasil, acabavam por se revelar distantes e insuficientes para o diagnóstico e a eventual resolução dos problemas que atingiam a sociedade do país. Guido Aristarco, por exemplo, muito citado por Alex Viany e outros defensores da revisão do método crítico, tinha como principais influências as ideias de Antonio Gramsci e principalmente da estética de Georg Lukács, ainda sem muita difusão no Brasil até fins da década de 1950, o que propiciou o uso dos conceitos do crítico italiano de forma imprecisa e equivocada muitas vezes (AUTRAN, 2003b, p. 69).

Por isso, frequentemente os críticos refletiram a questão da indústria cinematográfica de forma superficial e pouco reflexiva, pois tentavam adequar a fragilidade do cinema brasileiro, ainda em processo de solidificação, conforme comparações com indústrias

[25] *Revista de Cinema*, número 8, novembro de 1954, p. 12.
[26] *Revista de Cinema*, número 7, outubro de 1954, pp. 10-14.

cinematográficas já bem solidificadas. Podemos perceber que o debate em torno do revisionismo, embora tenha ocupado espaço de destaque durante 1954, não foi continuado e nem indicado diretamente como catalisador das transformações por quais passaram o cinema brasileiro nos anos seguintes.

É imprescindível levar em consideração que a revisão do método crítico estava em sintonia com o temário da primeira geração de críticos envolvidos no periódico mineiro, que se mostrou mais acadêmico e pouco prático, ainda não detentor do viés engajado conquistado com o decorrer das publicações. No entanto, as metarreflexões presentes nos textos defendidos durante a querela do revisionismo, assim como outros difundidos nos mais diferentes periódicos daquele período, ponderaram de diversas maneiras o exercício da crítica e sua função na sociedade daquele momento. Mesmo que defendendo ideias conservadoras e já anacrônicas em torno da teoria crítica, assim como da indústria cinematográfica brasileira, o debate estava presente e crescentemente difundido, gerando inúmeras interpretações e pontos de vista.

A modernização da crítica e, consequentemente, de uma produção cinematográfica mais atrelada aos seus postulados, foi possível graças aquele espaço aberto durante a década de 1950 devido à participação ativa da crítica no processo da realização cinematográfica. Também houve a transformação nas ideias de vários críticos sobre a relação da crítica com a sociedade e sobre o cinema brasileiro com o decorrer do tempo. O próprio Cyro Siqueira foi um dos críticos que modificaram seus posicionamentos perante a produção nacional e a crítica cinematográfica, passando a defender o cinema como arte da história em vez da arte da imagem, como defendia no auge dos debates revisionistas de 1954. Apesar de todas as deficiências que marcaram a atuação dos críticos de cinema brasileiros na década de 1950, foi a ação conjunta destes intelectuais que colocaram a crítica de cinema na órbita da discussão cultural mais geral.

Artigo recebido em 06/07/2016.

Aprovado para publicação em 08/08/2016.

Referências

Referências Documentais

LOGGER, Guido. *A revisão do método crítico*: A concepção 'Clássica' da arte do filme. In: Revista de Cinema, Belo Horizonte, número 8, novembro de 1954.

LUCAS, Fábio. Cinema e estética. In: **R***evista de Cinema*, Belo Horizonte, número 21, fevereiro-março de 1956.

_____. Sobre a crítica do cinema. In: *Revista de Cinema,* Belo Horizonte, número 18, novembro de 1955.

PAIVA, Salviano Cavalcanti. *A revisão do método crítico:* Realismo: Eis a solução!. In: *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, número 6, setembro de 1954.

REVISTA DE CINEMA. Debate: Cultura Cinematográfica em Minas. In: *Revista de Cinema,* Belo Horizonte, número 3, julho-agosto de 1964.

SALLES, Fritz Teixeira. A Revisão do Método Crítico: Conteúdo e Forma no cinema (Parte 1). In: *Revista de Cinema,* Belo Horizonte, número 4, julho de 1954.

_____. A Revisão do Método Crítico: Conteúdo e Forma no cinema (Parte 2). In: *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, número 5, setembro de 1954.

SIQUEIRA, Cyro. A revisão do método crítico: As categorias estéticas da arte cinematográfica (Parte 1). In: *Revista de Cinema,* Belo Horizonte, número 7, setembro de 1954.

_____. Problemas estéticos do cinema: Revisão do método crítico. In: *Revista de Cinema,* Belo Horizonte, número 1, abril de 1954.

_____. Relatório para Debate: Il Generale Della Rovere. In: *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, número 2, maio-junho de 1961.

VIANY, Alex. O Realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico. In: *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, número 3, junho de 1954.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e sociedade*. 1ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e historiador.* 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Viany e Guido Aristarco: um caso das ideias fora do lugar. In: FABRIS,

Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis e. (Org.). *Estudos SOCINE de cinema* - Ano III. 1ª Edição. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 101-107.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*: Invenção de uma olhar, história de uma cultura, 1944-1968. 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema:* repercussões em caixa de eco ideológica: (as ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro). 1ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BETHELL, Leslie e ROXBOROUGH, Ian. *A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BOURDIEU, Pierre**.** *A economia das trocas simbólicas*. 7ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERRO, Marc. *Cinema e História.* 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MENDONÇA, Leandro José. *A crítica de cinema em Moniz Vianna*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009.

MORAES, Dênis de*. O imaginário vigiado*: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica:* intelectuais mineiros da década de 1950. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2003.

XAVIER, Ismail. Bazin no Brasil. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 389-399.