

**O CINEMA DE AUTOR NA CRÍTICA DE *O DIÁRIO DE S. PAULO* ENTRE
JULHO DE 1968 E JUNHO DE 1969**

Isabella Bellinger¹

Resumo: Este trabalho se pauta na seção cinema de *O Diário de S. Paulo* assinada por um grupo de alunos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP, na época ECC – Escola de Comunicações Culturais) entre julho de 1968 e junho de 1969. Os estudantes se alternaram escrevendo resenhas críticas e artigos sobre cinema no jornal. Aqui se busca analisar a percepção do cinema de autor nesta trajetória crítica. Vale ressaltar que a discussão estava em pauta no Brasil principalmente através de movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Palavras-chave: crítica cinematográfica, cinema novo, cinema marginal, autor, ECA-USP.

Introdução

Esse artigo procura abordar qual a noção de autoria no cinema na crítica de *O Diário de S. Paulo* (aqui usaremos *ODSP*), entre julho de 1968 e junho de 1969. Neste espaço de um ano, a seção de cinema do referido jornal paulistano foi assinada por um grupo de alunos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP). Na época, conhecida como Escola de Comunicações Culturais (ECC – USP). Os estudantes que colaboram com textos sobre os filmes em cartaz na cidade de São Paulo durante esse período são: Álvaro Ferreira, Claudio de Andrade (pseudônimo inicialmente utilizado por Jean-Claude Bernardet²), Djalma Batista, Eduardo Leone, Frida, Ismail Xavier, José Possi Neto, Marília Aires (hoje Marília Franco), Maurice Politi, Sérvulo Siqueira e Valéria de Andrade. Não eram todos alunos do curso de cinema. Vinham de outras áreas como jornalismo (Maurice Politi e Sérvulo Peres Siqueira) e teatro (José Possi Neto).

¹ Mestranda em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e som. Email: isabellinger@gmail.com.

² Na época Jean-Claude Bernardet era professor do curso de cinema da ECC- USP.

Perpassa a atividade crítica dos alunos filmes como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Cara a cara* (Julio Bressane, 1969) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). São filmes que marcam a experiência cinematográfica brasileira dos anos de 1960, e podem ser vistos como um percurso do cinema autoral nesta época. Assim sendo, notamos que a trajetória da própria seção é semelhante aos projetos autorais do cinema brasileiro do período.

Importante salientar a conjuntura sócio-política em que se dá a experiência crítica dos alunos. São momentos que marcam a “geração de 1968” (termo muito utilizado por Djalma Batista em seus relatos). Em âmbito internacional, temos o Maio de 1968 na França e a Primavera de Praga. No Brasil, o golpe militar ocorrido em 1964, com sua maior influência sobre a atividade intelectual após o decreto do Ato institucional número 5 (AI-5), em 1968, que suspendeu os direitos civis e legitimou a censura pelo governo militar. Com todos esses acontecimentos, particularmente no Brasil pós-golpe, há uma crise do intelectual de esquerda diante dos rumos políticos no país. Antes de março de 1964, a ligação dos projetos culturais com a esquerda política previa a condução do povo brasileiro rumo a uma revolução social e que esta se daria a partir da consciência crítica da realidade nacional revelada ao povo pelo intelectual.

Havia neste momento uma função clara para o intelectual de esquerda: tirar o povo brasileiro de sua alienação. No cinema de Glauber Rocha em 1963 há *Deus e o diabo na terra do sol*, em que a teleologia é definida, “O Sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. A revolução é próxima. No entanto, após 1964 os planos revolucionários da militância política de esquerda caem por terra. Dessa maneira, o intelectual tem seus planos frustrados e já não compreende mais quem é o povo (ou povos) brasileiro(s). Assim coloca em xeque a sua própria trajetória, exemplo máximo disso é *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), com o protagonista Paulo Martins revendo o que não deu certo, quem é este povo que não cumpriu seu papel na revolução, quais as causas deste fracasso.

É no mesmo ano de *Terra em Transe* que começam os estudos na ECC – Escola de Comunicações Culturais. “Os primeiros cursos oferecidos foram de Cinema, Jornalismo, Rádio, TV, Arte dramática, Biblioteconomia e Documentação e Relações Públicas. Em 1970,

com a introdução dos cursos de Música e Artes Plásticas, mudou-se o nome de ECC para ECA – Escola de Comunicações e Artes” (SOUZA, 2002: 496). A universidade pioneira nos estudos cinematográficos foi a Universidade de Brasília (UnB) em 1965, sob coordenação de Paulo Emilio Salles Gomes (SOUZA, 2002: 417). Paulo Emilio estava na UnB desde antes da criação do curso de cinema, ministrando aulas de História do cinema no Instituto de Arte e Cultura – IAC. Em 1966 volta para São Paulo e integra o primeiro grupo de professores da ECC. Faziam parte do curso dirigido por Rudá de Andrade (entre 1967 e 1971) nomes como o de Paulo Emilio, Jean-Claude Bernardet (que também passou pela UnB), Almeida Salles, Maurice Capovilla e Roberto Santos.

Também se destaca neste momento a formação da Escola Superior de Cinema São Luís – ESC em São Paulo:

A ESC foi organizada pelo padre Lopes em 1965. A Igreja Católica, uma das pontas de lança do cineclubismo na década de 60, passou a investir também no ensino do cinema de forma oficial, já que a orientação extraoficial vinha sendo feita há anos por entidades legais ou confessionais como a Central Católica de Cinema, a Orientação Moral dos Espetáculos ou pelos cursos da Associação Social Arquidiocesana do padre Guido Logger, no Rio de Janeiro. Enquanto a Universidade de Brasília instituía um curso pioneiro, o jesuíta Edeimar Massote criava outro em Belo Horizonte, junto à Universidade Católica de Minas Gerais. Em 1965, em consonância com o curso mineiro, o padre Lopes organizou um segundo no Colégio São Luiz, situado no prédio da rua Bela Cintra com a Avenida Paulista. Entre os professores chamados para a ESC estavam Paulo Emilio (História do Cinema Brasileiro), Anatol Rosenfeld (Dramaturgia), Roberto Santos, Luis Sergio Person, Hermelino Fiaminghi e Decio Pignatari (Teoria da Comunicação). (SOUZA, 2002: 494).

É com a criação de todos esses cursos que se inicia o estudo acadêmico de cinema no Brasil. A colaboração dos alunos na coluna de cinema de *O Diário de S. Paulo* está diretamente ligada à criação da ECC e à atuação do professor Paulo Emilio. Segundo revela Ismail Xavier,

O jornal convidou o Paulo Emilio para assumir a crítica. Ele achou mais interessante abrir espaço para os alunos exercitarem a sua capacidade de escrita e de opinião; uma grande oportunidade. Houve uma reunião na ECA para tratar do assunto e, em conjunto, o Paulo Emilio, o Jean-Claude Bernardet e o Rudá de Andrade decidiram

fazer a proposta, que o jornal aceitou. Chamaram os alunos para formar a equipe. (XAVIER, 2011)

A forma como se dá a inserção dos alunos como colaboradores do jornal revela uma das facetas de Paulo Emilio, que se observa também na época em que mantinha uma coluna no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Segundo José Inácio de Melo Souza, Paulo Emilio interessava-se pelo desenvolvimento das vocações. Assim, o motivo pelo qual ele levou esta sugestão a *ODSP* se pauta principalmente por sua maneira de desenvolver vocações, o que torna ainda mais intrínseca a relação da seção com os estudos de cinema na então ECC –USP.

Logo, podemos observar o período em que se desenrola a atividade crítica dos alunos no jornal como sendo um dos desdobramentos desse início dos estudos do cinema no Brasil, principalmente dentro do ambiente acadêmico na década de 1960. Para além, vemos que nos cerca de 290 textos críticos que compõem a seção de *ODSP* são reveladas a postura militante estudantil de esquerda, a busca de rumos para o cinema nacional, o cinema independente brasileiro, discussões acerca da linguagem audiovisual bem como as relações entre Estado, sociedade e indústria cinematográfica.

Através das discussões observadas na leitura da referida seção, a proposta para este trabalho é analisar como se dá a percepção do cinema de autor na crítica de *ODSP*. Vale ressaltar que a discussão estava em pauta no Brasil, principalmente através de movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Propor a análise partindo da autoria faz com que sejam abordadas também questões como a indústria cinematográfica em contraposição ao cinema independente (fortemente vinculado à noção de autor) e os possíveis rumos para a produção de filmes nacionais. É importante notar que esses possíveis caminhos para o cinema brasileiro envolvem diretamente os interrogantes sobre autoria, uma vez que são abordados temas como a renovação da linguagem cinematográfica, questões estéticas e, sobretudo fatores político-sociais, como vemos nas obras de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla realizadas no período, por exemplo.

Pela leitura das resenhas críticas e artigos publicados aos domingos assinados pelos estudantes em *O Diário de S. Paulo*, podemos constatar que esta trajetória crítica se dá como

um percurso. Há inicialmente um alinhamento às proposições do Cinema Novo. Mais especificamente, trata-se de ter como alicerce crítico os debates propostos por esta estética, para abordar os filmes lançados na cidade de São Paulo. Isto pode ser visto tanto nos questionamentos sobre a representação do povo no cinema (não como “paisagem” para o desenrolar de uma história, mas tendo suas problemáticas em primeiro plano), nas relações do cinema brasileiro com o Estado, bem como através de reflexões acerca do mercado cinematográfico nacional. Em dezembro de 1968, com o lançamento de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), a seção de cinema do jornal adere ao movimento do que viria a se denominar Cinema Marginal. Se antes havia o interesse em distinguir os filmes entre aqueles que eram produzidos em grandes esquemas industriais e visando o consumo, daqueles que procuravam uma reflexão crítica da realidade, salientando novas formas de produção cinematográfica, agora a questão passa a ser em torno da linguagem cinematográfica. O filme de Sganzerla marca a divisão entre os dois momentos da trajetória crítica desses alunos no jornal: se até novembro de 1968 defendiam um cinema mais autoral e condenavam filmes realizados em moldes industriais, adotando uma postura militante estudantil de esquerda, após *O bandido* essa defesa dará lugar à necessidade de renovação da linguagem cinematográfica, como se nota em “Saudadejásefoi”, de Eduardo Leone:

Eu vejo você no cinema e da tela sai o basta. ENQUANTO ISSO OS SUPERADOS FICARÃO FAZENDO COMPENDIOS DAQUILO QUE ELES NÃO ENTENDEM ESCREVO FALO PELAS LINHAS DO CARTAZ E ME VEJO NO ESPELHO DA TV. A CIDADE FUNDIU OS PARADIGMAS E SE LIBERTOU NA FRAGMENTAÇÃO; ESTOU DENTRO DO FILME. [...] RENOVAR OU SUPERAR OU 'MATAR OU MORRER'. Caminhando pela metrópole TUDO E PERIGOSO TUDO É DIVINO MARAVILHOSO. O astronauta já voltou da lua e eu na torre de Londres giro na saudade e no tempo da lua que se esconde em Times Square. Longe dos quadrados do tempo e dos tempos quadrados da saudade. MISTURAR TUDO. LER A REVISTA E ENCONTRAR LONDRES PSICODELICA NOVOS CAMINHOS EXPRESSSSSSSSSSÃO. UM FILME QUE ESGOTA SAUDADE. FIM É SAUDADE. É SAUDADE. Hoje eu vi um filme e não senti saudade. (LEONE, Eduardo. “Saudadejásefoi”. ODSP. São Paulo, 4/3/69. Caderno 2, p.10).

O “novo” e o “velho” são colocados na “crítica de montagem” de Leone. É a tônica da nova fase do cinema no jornal. Em termos de linguagem cinematográfica, a renovação é perspectiva não só do cinema nacional, mas de todo filme realizado num mundo moderno, urbano, em que o homem vai à Lua, em que se vive rodeado de televisão, revistas e jornais. A fragmentação faz parte desse mundo, defendem um cinema que reflita a modernidade. E isso ocorre após a experiência de assistir a *O bandido da luz vermelha*. A renovação é a chave deste momento: a defesa de um cinema de autor que não reflete o novo mundo é condenada, assim como um cinema preconizado em moldes industriais, mas que traz em si a renovação da linguagem, não deve ser combatido.

Podemos notar que é através de uma produção autoral, do cinema independente brasileiro que se dará a mudança do pensamento crítico dos estudantes na seção de *O Diário de S. Paulo*.

Questões de autoria, cinema independente e indústria no cinema brasileiro segundo a crítica de *O Diário de S. Paulo*

Ao se abordar a crítica cinematográfica realizada durante a década de 1960, particularmente esta em questão, em que há um vínculo com os estudos de cinema dentro do ambiente acadêmico, vale salientar a produção autoral brasileira deste momento.

Nas ideias da política dos autores que surge na crítica francesa ainda nos anos de 1950, em textos de Astruc (“Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, publicado originalmente em *L’Écran français*, n.144, mar. 1948) bem como nas páginas dos *Cahiers du cinéma*, nota-se que o autor é aquele que se exprime no filme. Todos os seus filmes, juntos, constituem uma matriz, ou seja, fazem parte do que o autor revela. No livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Glauber Rocha, 1963) podemos observar a defesa de Glauber por um cinema autoral em dois aspectos: oposição à indústria e o diálogo crítico do autor com a realidade. Em relação ao autor e o cinema comercial temos:

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionário*, porque a condição de um autor é sujeito totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema,

é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é *não-autor*. (ROCHA, 2003: 36).

Logo, um cinema autoral para Glauber é aquele que pela própria estrutura já se confronta com a produção realizada nos moldes comerciais. Podemos considerar esse embate dentro de uma perspectiva brasileira, inicialmente, uma vez que as bases da noção desta política na França se encontram, muitas vezes, em autores que tiveram produções dentro da indústria hollywoodiana.

Podemos observar melhor esse distanciamento da autoria com o cinema industrial através da primeira resenha crítica publicada em *ODSP* sobre Cidadão Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1949) e assinada por Ismail Xavier: “Orson Welles vai para Hollywood e realiza o filme polêmico que o tornou maldito naqueles estúdios, incompatível com os grandes produtores, mas não com o cinema”. (XAVIER. *ODSP*, 2.º Caderno, 17 de jul 1968, p.09). Ou seja, essa postura assumida pelo então estudante em relação a Welles e Hollywood (aqui como um modelo do cinema comercial) se alinha à ideia de Glauber de que o autor é distinto do diretor (e produtores) do cinema industrial.

Pelos idos dos anos de 1990 podemos ver Ismail Xavier voltar ao final dos anos de 1960 para analisar filmes do Cinema Novo e Marginal em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Brevemente ele situa que: “quando cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio” (XAVIER, 1993:10). É dentro desta tese que vemos a defesa do cinema de autor dos críticos, fortemente ligado a ideia de anti-industrial. Dessa forma, podemos chegar ao estreitamento da noção de cinema de autor com o independente.

No entanto, o que seria o cinema independente? Rudá de Andrade, um dos professores dos alunos na época, publica o artigo “Cinema latino americano no latente” em *ODSP* e define brevemente este cinema:

existe o cinema independente que vive em contradição com as estruturas comerciais, industriais e com a política oficial. Não é exatamente um gênero, pois é um cinema que abrange ampla faixa: desde o amador até um cinema que procura criar suas próprias estruturas econômicas e de distribuição, como é o caso do “cinema novo” brasileiro. (*ODSP*, 2.º Caderno, 18 ago 1968, p. 11)

Não aceitando as estruturas comerciais já estabelecidas, podemos notar que o cinema independente brasileiro se liga ao cinema autoral. Ou seja, é possível considerar que a forma pela qual se dá a produção de um filme garante a sua autoria? Nem sempre é assim. Como comentamos anteriormente, para Glauber Rocha a autoria se dava também, não apenas em função de uma oposição ao modelo dominante na indústria do cinema, mas também em um debate constante com a realidade. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha propicia um trabalho de procurar na historiografia de nosso cinema a tradição do autor. Quando Glauber aponta, acerca de Humberto Mauro que:

O que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer *cinema novo* contra o cinema mecânico. (ROCHA, 2003: 54).

Vemos então a criação de uma raiz no cinema brasileiro para o Cinema Novo. O autor é aquele que procura uma reflexão crítica acerca da realidade. Podemos ver que este ponto é fundamental para a aceitação de um autor. Não basta apenas produzir filmes longe dos grandes esquemas. Através do trabalho de Walter Hugo Khouri, podemos ver essa distinção. Khouri era cineasta independente. Na resenha crítica “As amorosas”, também assinada por Ismail Xavier:

Novamente suas preocupações com respeito à vida, ao homem e a natureza estão presentes de modo determinante, tudo funcionando como pretexto para suas reflexões de ordem abstrata. Os personagens, as situações, sua maneira de filmar procurando sempre o que está por detrás das coisas revelam suas angústias e inquietações diante do “mistério da vida e da natureza”. Neste aspecto, sua obra revela uma unidade impressionante que coordena todos os elementos em função e como expressão de sua visão de mundo (a escolha de um plano, o ritmo da seqüência, a música, tudo contribui para a criação de uma particular atmosfera). (ODSP, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 24 set de 1968)

Ou seja, há uma unidade da obra de Khouri que é inegável. Isso faz parte do que a política dos autores procura em um autor. Mas como considerar Khouri um autor se a sua obra trata de questões de “ordem abstrata”? Continuando a leitura da resenha crítica:

No máximo temos uma estudante muito mal elaborada como personagem, pois Khouri criou um tipo, que na realidade não existe. Essa estudante que milita politicamente, participa do movimento estudantil. Acontece que além de “caricaturar” falsamente este movimento (a cena da reunião que planeja a passeata é o fim da picada), o confunde com os *hippies*, jovens de *boite* que ficam cantando em ambientes escuros canções de protesto. (Idem).

Logo, podemos notar na construção da personagem de Khouri que esta é distante da realidade, o filme não apresenta os verdadeiros entraves conjunturais, necessários para a visão crítica da sociedade. Não se estabelece, por mais que se possa tentar, um diálogo com esta realidade. Assim, “não há salvação, é ingênuo (como a universitária) ao tentar qualquer transformação ou aperfeiçoamento das relações entre os homens porque o mal está na natureza humana corrompida. Resta-nos o consumo da angústia” (idem).

Na resenha crítica podemos ver delineada a crítica de Ismail ao cinema autoral de Khouri. Não é que não se considere Khouri um autor, mas a grande questão é seu filme não é o trabalho autoral que se espera, vinculado ao Cinema Novo e as proposições glauberianas. Podemos ver também essa postura diante do autor no cinema através do texto de Djalma Batista sobre *Édipo-rei* (Pasolini):

Édipo Rei [grifo do texto] essencialmente é um filme lindo. E se contente com isto, afinal já é muito, vale a pena ir ao cinema. Os tipos humanos, os gestos, as côres, a cenografia, as descrições dos campos, os movimentos da camera, tudo explode numa imaginação feérica e bela. Pier Paolo Pasolini, o autor de **Édipo Rei [grifo do texto]**, parece ser um artista que deseja antes de mais nada expressar a gente, o público. Mas a gente como comunidade integrada. Por isso deixou de fazer poesia e escrever romances para filmar — e atingir a um público maior que é o público de cinema; por isso filma **O Evangelho e Édipo Rei [grifos do texto]**, por isso temas tão conhecidos; por isso usa de tipos humanos tão populares, ajuntando a eles gesticulações, maneira de falar e dialetos da Itália, sem nenhum constrangimento. (“Édipo-rei”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 19 nov de 1968).

Diferentemente de Khouri, Pasolini é autor por saber mostrar o povo como é, levantar questionamentos e indagações acerca deste. Além disso, outro traço importante do relato de Djalma Batista é a relação entre o cinema, a poesia e os romances literários. O autor opta por

filmar para abarcar um público maior. A noção de autoria neste caso se encontra com a de outras artes, elevando, de certa forma, o cinema ao mesmo patamar que elas, garantindo a este um contato mais direto com o público.

Encontramos também, tanto em Glauber quanto nos jovens estudantes o binômio diretor *versus* cineasta, autor *versus* artesão. Dentro desta concepção, podemos citar a resenha crítica também assinada por Ismail Xavier intitulada “Homem sem rumo” sobre o filme de mesmo nome (*Man without a star*, 1955 King Vidor):

King Vidor é um caso típico. Longa carreira a serviço dos grandes estúdios, iniciada em torno de 1920; dezenas de filmes realizados, mudos e sonoros, “westerns”, policiais ou adaptações literárias em superprodução (caso de “Guerra e Paz”, de Tolstoi), fitas dos mais diversos níveis. Um denominador comum: o trabalho feito por encomenda, a criação puramente artesanal (no sentido de criação dentro de um projeto pré-determinado e não no sentido que opõe artesanato e indústria como processos de produção). Uma obra toda ela voltada para a elaboração de um tratamento e de um acabamento melhor, a filmes concebidos de acordo com os interesses de uma produção em série, com roteiros escritos segundo fórmulas já padronizadas, obedecendo receitas já consagradas. (ODSP, São Paulo, p. 13, 2.º Caderno, 22 ago de 1968).

Aqui observamos uma explicação para a crítica ao artesão que vai diretamente à leitura de Glauber Rocha: é aquele que faz o trabalho por encomenda, e não aquele que se opõe a indústria cinematográfica. Uma crítica também é o uso de “fórmulas padronizadas”, sem que haja renovação da linguagem cinematográfica, dentro dos grandes esquemas de produção. É neste sentido que o artesão se contrapõe ao autor.

Após *O bandido da luz vermelha*, podemos observar que a questão da autoria, antes tão vinculada ao pensamento cinemanovista é colocada em xeque. Se a vontade é procurar uma renovação da linguagem cinematográfica, um autor que não considera essa busca em sua obra deve ser criticado. Ao tratar de *Elimination (Col il cuore in Gola*, Tinto Brass, 1967), Ismail Xavier coloca que “É preciso dominar o cinema para ‘brincar’ com suas estruturas e evitar o caminho fácil da diluição latente (não pretendida) que marca grande parte dos ‘autores’”. Assim sendo, autores que não se preocupam em trazer novas propostas para a

linguagem cinematográfica, preferindo o uso de esquemas diluídos, já digeridos pelo público, devem ser criticados.

É neste sentido que se dá a abordagem da autoria no cinema em *ODSP*. Primeiramente alicerçada nas propostas do Cinema Novo e, por conseguinte, na busca pela renovação da linguagem cinematográfica.

Bibliografia:

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

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores na França e**

Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CAPUZZO, Heitor (Org.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo, Nova Stella Editorial. 1a. Ed., 1986.

ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Paulo Emilio no paraíso**. Rio de Janeiro, Record, 2002.

Resenhas críticas de *O Diário de S. Paulo* citadas:

BATISTA, Djalma. “Édipo-rei”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 19 nov de 1968.

LEONE, Eduardo. “Saudadejásefoi”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 04 mar de 1969.

XAVIER, Ismail. “Cidadão Kane”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 17 jul de 1968.

----- “Homem sem rumo”. *ODSP*, São Paulo, p. 13 — 2.º Caderno, 22 ago de 1968.

----- “Angústias e natureza humana”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 24 set de 1968.

Entrevista:

XAVIER, Ismail. “Entrevista com Ismail Xavier”. RUA – Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3434>>