

Miguel Borges, viagem aos confins do Cinema Novo

Miguel Borges, Journey to the End of Cinema Novo

VICTOR SANTOS VIGNERON*

RESUMO Este artigo tem como objetivo apresentar a trajetória de Miguel Borges em perspectiva com a formação do Cinema Novo brasileiro. Cineasta pouco conhecido, Borges possui uma trajetória que permite esclarecer determinados aspectos do advento desse movimento cinematográfico que ficaram à margem de uma memória construída por figuras mais visadas. Em particular, a comparação com outras trajetórias no Cinema Novo sugere um olhar mais sensível às diferentes frações de classe que se articulavam no fim dos anos 1950 em torno do cinema. Para tanto, o artigo procura, em primeiro lugar, analisar as perspectivas lançadas sobre Miguel Borges por parte de outros cinemanovistas, sobretudo Paulo Cezar Saraceni e Glauber Rocha. Num segundo momento, trata-se de levantar o olhar retrospectivo lançado pelo próprio Borges, em seu livro de memórias. Por fim, o artigo apresenta um primeiro panorama da produção escrita de Borges na virada para os anos 1960, considerando suas publicações no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* e no semanário *O Metropolitano*.

PALAVRAS-CHAVE cinema novo, Miguel Borges, imprensa

* <https://orcid.org/0000-0002-8150-0386>
Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF),
Campus do Gragoatá, Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas, s/n, São Domingos,
Niterói, Rio de Janeiro, 24210-201, Brasil
victorvig@gmail.com

ABSTRACT This article aims to present the trajectory of Miguel Borges in perspective with the formation of Brazilian Cinema Novo. A little-known filmmaker, Borges' trajectory allows us to shed light on certain aspects of the advent of this cinematic movement that were left out of the memory constructed by more prominent filmmakers. In particular, the comparison with other trajectories in Cinema Novo suggests a more sensitive look at the different class fractions that articulated themselves around cinema in the late 1950s. The article seeks, firstly, to analyze the perspectives on Miguel Borges by other Cinema Novo filmmakers, especially Paulo Cezar Saraceni and Glauber Rocha. Secondly, the article aims to take a retrospective look at Borges himself in his memoirs. Finally, the article presents an initial overview of Borges' written production at the turn of the 1960s, considering his publications in *Jornal do Brasil* and *O Metropolitano*.

KEYWORDS Cinema Novo, Miguel Borges, press

O CASO E O CAUSO DO MANIFESTO BOLA-BOLA

Numa conhecida passagem do filme *O vento do Leste* (1970), Glauber Rocha faz uma peroração a uma passante sobre o cinema do Terceiro Mundo. O diálogo truncado entre as figuras em cena reflete o desencontro entre Glauber e os diretores do Grupo Dziga Vertov, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Sorlin (Araújo, 2007). O quiproquó é reforçado pela única citação feita por Glauber a propósito do cinema do Terceiro Mundo: “o cinema bola-bola de Miguel Borges”. Menção estranha, já que Borges não teve carreira de destaque no exterior, em contraste com o prestígio de outros cineastas associados ao Cinema Novo.

Contribui para o estranhamento, o deslocamento temporal, uma vez que a citação remete a um caso ocorrido no fim dos anos 1950. Na ocasião, um grupo de jovens preparava seus primeiros curtas-metragens e conquistava alguns espaços na imprensa carioca, como o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*. Encarregado de escrever um manifesto coletivo para o periódico, Borges apresentou um texto rememorado décadas mais tarde por Paulo Cezar Saraceni:

Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema. (Saraceni, 1993, p. 47.)

Não se conhece o teor exato do documento, pois ele não foi preservado. Outras referências a ele são, em geral, indiretas¹. Em todo caso, a memória do episódio ficou marcada pela reação de Saraceni:

Isso é manifesto dos anos 20, do cinema mudo. Pretensioso, nem Eisenstein assinaria. Ridículo. Parece o filho pedindo para o pai: quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol, não uma bola de vôlei, não uma bola de pólo aquático, não uma bola de tênis, não uma bola de bilhar, não uma bola de pingue-pongue. Quero uma bola-bola! (Saraceni, 1993, p. 47).

A divulgação do manifesto resume-se a uma única e inconclusa leitura compartilhada, provavelmente em 1959. Saraceni afirma que não havia possibilidade de publicar o texto de Borges, de modo que as páginas do *Suplemento* foram ocupadas por Glauber e Cláudio Mello e Souza, então próximo do grupo que viria a formar o Cinema Novo (Saraceni, 1993, p. 49)². Todavia, o caso do manifesto se prolongou como um tópos da memória do Cinema Novo. Em *Revolução do Cinema Novo*,

1 Os termos do manifesto são aludidos por Glauber Rocha (1981, p. 16) e Carlos Diegues (2014, p. 100). Segundo Saraceni (1993, p. 47), a leitura se deu no Alcazar, bar localizado em Copacabana, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e esses dois cineastas não são citados entre os presentes. Diegues ainda não se integrara ao grupo cinemanovista e Glauber Rocha, embora viajasse frequentemente ao Rio, vivia em Salvador.

2 Saraceni relaciona a participação no *Suplemento* à exibição de *Caminhos* (1958) e *Pátio* (1959) em sessão privada de 1959 que contou com a presença de Reynaldo Jardim, editor do periódico (Saraceni, 1993, p. 46-47). Contudo, os primeiros textos de Glauber e Borges foram publicados no ano anterior (Rocha, 1958; Borges, 1958a).

publicado em 1981, Glauber Rocha fez alusão ao episódio de forma um pouco diversa de Saraceni, o que expressa a variação da oralidade:

Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos *cinema-cinema*. Paulo [Cezar Saraceni] respondeu que aquilo era como a história do menino que pediu ao pai uma *bola-bola* e o pai ficou sem saber o que era (Rocha, 1981, p. 16).

O artigo “O Cinema Novo”, em que se encontra essa citação, é resultado da fusão de dois artigos publicados entre 1961 e 1962, sendo que esse trecho se encontra, na íntegra, em “Cinema Novo – 2”, publicado na revista *Ângulos* (Rocha, 1961b). Portanto, o registro de Glauber é anterior às memórias de Saraceni, mesmo se considerarmos a entrevista que este concedeu, em 1983, a Alex Viany, em que faz alusão ao caso (citado por Viany, 1999, p. 335).

Como sugere o filme *O vento do Leste*, o episódio do manifesto havia se consolidado como tópos ao fim dos anos 1960. Próximo ao Cinema Novo, Alex Viany menciona, em 1965, a “ameaça de manifesto” em que Borges “clamava por um cinema-cinema” (Viany, 1999, p. 149). Anos depois, seria a vez do cinemanovista David Neves mencionar o caso em “Glauber X Godard”, publicado em 1969, na revista *Fairplay* (Neves, 2004, p. 230). Neves ecoa, na verdade, o Post-scriptum apostado por Glauber a uma entrevista concedida aos *Cahiers du cinéma*, em que fazia referência ao “cinema bola-bola, de Miguel Borges”, *blague* reiterada pouco depois em *O vento do Leste*³. Anos mais tarde, nova associação do caso com Godard, agora sob uma curiosa ascendência autoral, ocorreria na entrada “O cinema nasceu na Bahia”, de 1976:

3 A menção ao caso em contextos extemporâneos também ocorre na entrada “Stanley Kubrick” de *O século do cinema*, publicado no início dos anos 1980, em que Glauber menciona a “dimensão de cinema-cinema” para caracterizar o filme *A morte passou por perto* (1955). Registre-se, em outro sentido, que um eco distante desse episódio é registrado – através da expressão “filme-filme” – na canção “Cinema Novo” (1993), de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

“Publiquei no *SDJB* o Manifesto Cinema Cinema sem conhecer Oswald de Andrade e Godard” (Rocha, 1981, p. 312)⁴.

A essa altura, havia se consolidado a dissolução do teor do manifesto com a reação de Saraceni, marcada no caráter intercambiável das expressões “cinema-cinema” e “bola-bola”. E a despeito do desaparecimento do manifesto, da parcialidade e das variações dos relatos, por fim, de sua imbricação com uma memória do Cinema Novo, o caso chegou a se incorporar na pauta historiográfica sem mediações (Simonard, 2006, p. 76; Yuta, 2003, p. 55-56; p. 284)⁵. No entanto, o arrazoado de menções apresentado até aqui evidencia a elaboração de Glauber e Saraceni em torno do tema, seja em entrevistas, seja em publicações⁶. Entende-se que estas constituem o registro (o caso) de uma circulação mais ampla, oral (o causo). Isso posto, a análise historiográfica deve se tornar mais sensível aos intercâmbios entre o fato e a produção de uma memória histórica em torno dele.

O tema é funcional à autoconstrução do Cinema Novo. Em Glauber, como em Saraceni, ele expressa a ideia de um formalismo vazio, mais ao gosto do período silencioso, que teria marcado a primeira fase do movimento. Em entrevista concedida a Viany no fim de 1964, Glauber lembra de ter sido esculhambado por Nelson Pereira dos Santos pelo formalismo excessivo de seu artigo “Dramaturgia fílmica: Visconti” (Rocha, 1959b). É uma acusação análoga àquela feita por Saraceni a

4 Diegues (2014, p. 100) também afirma que o manifesto foi publicado, o que é contradito por uma busca extensiva realizada no *Suplemento* no escopo desta investigação.

5 Menciono tais pesquisadores por seu pioneirismo na construção de uma metodologia para a análise do Cinema Novo, entre os anos 1990 e 2000. Em Simonard, cujas entrevistas com os cinemanovistas são um precioso material (Simonard, 2021), a descrição da formação do Cinema Novo se ressentia da ausência de mediações historiográficas no uso desse mesmo material – o manifesto bola-bola, por exemplo, é reproduzido sem questionamentos. Quanto a Yuta, embora manifeste certa prevenção em relação a episódios como o do manifesto (Yuta, 2003, p. 284-289), o problema está em analisar a formação da unidade cinemanovista sem dar tanta atenção às exclusões, de modo a diluir figuras como Borges.

6 Esta investigação limita-se a esses tipos de materiais, mas é o caso de registrar a carta de Saraceni a Glauber, de novembro de 1960, que menciona as limitações do “pessoal do manifesto” (citado por Rocha, 1997, p. 129).

Borges (“Isso é manifesto dos anos 20, do cinema mudo”). Curiosamente, Saraceni menciona o artigo criticado por Nelson Pereira dos Santos, ao sugerir que o manifesto deveria ter sido atribuído a Glauber:

Glauber tinha escrito antes um belíssimo artigo sobre Visconti. Seu texto era forte e continha uma violência revolucionária que não encontrava em ninguém do grupo, mas ele achou que deveríamos falar com Miguel Borges para redigir o Manifesto (Saraceni, 1993, p. 47).

A pecha de formalismo poderia ainda ser atribuída a outros membros do Cinema Novo, sendo bem conhecida a relação de alguns deles com veteranos ligados, ao Chaplin Club e à revista *O fan*. São conhecidas as relações de Saraceni com Octavio de Faria e de Joaquim Pedro de Andrade com Plínio Sussekind Rocha. Figura presente, segundo Saraceni, na leitura do manifesto de Borges, Leon Hirszman reconheceria, em entrevista a Viany, em 1983, o pendor por manifestos normativos, atribuindo-o, porém, ao coletivo: “Houve reunião sim, mas não era reunião pra fundar o Cinema Novo, Era reunião para tirar manifestos sobre o Cinema Novo. Preparar manifestos” (citado por Viany, 1999, p. 303).

A crítica a Borges antecipa um movimento que tomaria corpo, anos depois, na abordagem feita em 1963, por Glauber, na *Revisão crítica do cinema brasileiro*, a propósito de *Limite* (1931), filme dileto do Chaplin Club (Rocha, 2003, p. 57-67)⁷. A essa altura, a pecha de “formalismo” equivaleria a uma espécie de negação de um cinema com lastro social. No que toca ao Cinema Novo, a memória predominante dos primeiros anos do movimento abordou o problema do formalismo na forma de uma sinédoque, em que a separação de uma parte exemplar - o manifesto bola-bola - sublima o reconhecimento de uma responsabilidade coletiva. Essa memória exprime, em suma, a redefinição do grupo

7 Também nesse ponto há variações no interior do Cinema Novo: em 1965, Carlos Diegues publicou na *Revista Arquitetura* um comentário apócrifo de Serguei Eisenstein elogioso a *Limite* (Diegues, 1965, p 21-24).

cinemanovista entre 1959 e 1962 – de modo que a parte que representa o todo é, ao mesmo tempo, excluída dele.

Afinal, a relação feita por Saraceni das pessoas presentes na leitura do manifesto não faz jus ao grupo que se convencionou denominar como cinemanovista: além dele e de Borges, estavam presentes Hirszman, Marcos Farias, Saulo Pereira de Mello, Mário Jacques e Carlos Perez (Saraceni, 1993, p. 47). Glauber, aliás, associa, em diferentes ocasiões, Borges, Farias e, em menor medida, Perez. Em *Revolução do Cinema Novo*, existe uma entrada dedicada aos dois primeiros, “Borges Miguel Faria Marco” (Rocha, 1981, p. 459), fato raro no livro. A proximidade com Farias foi reconhecida pelo próprio Borges em suas memórias (Borges; Silva Neto, 2008, p. 341-345). Ela também é visível no depoimento dado por Farias a Viany, publicado em abril de 1962, na revista *Senhor*. Ao se declarar indisposto com a *Nouvelle Vague*, Farias externava uma posição comum aos cinemanovistas (Brum, 2013). Contudo, o que singulariza sua rejeição e o aproxima de Borges era a declaração de que o advento do cinema sonoro teria levado a um conformismo generalizado em relação à exploração dos recursos visuais do cinema (citado por Viany, 1999, p. 34). A declaração é coerente com os dois filmes eleitos por ele como melhores do Brasil, no mesmo questionário: *Limite* e *Ganga bruta* (1933) (citado por Viany, 1999, p. 38).

Uma exploração geral das características sociais dos diferentes grupos do Cinema Novo pode ajudar a compreender sua reconfiguração no início dos anos 1960. O contato entre Borges, Farias e Perez ocorreu na Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Rio de Janeiro, onde organizaram um cineclub. Por intermédio de Dejean Magno Pellegrin, eles entraram em contato com outras iniciativas cineclubistas que floresciam na cidade na segunda metade dos anos 1950, aproximando-se de Hirszman, Joaquim Pedro, Saraceni e Glauber (Borges; Silva Neto, 2008, p. 55). Borges e Farias partilham, ainda, outras características. Borges migrou para o Rio adulto, vindo do Maranhão, ao passo que Farias vinha de Florianópolis. Um campo social, portanto, diverso dos demais migrantes do grupo, uma vez que não dispunham da posição herdada por Diegues - alagoano, que se fixara no Rio aos seis anos de

idade e dispunha do capital cultural de seu pai, o antropólogo e folclorista Manoel Diegues Jr. - e Glauber - baiano, que chegava ao Rio com uma carreira consolidada em seu estado natal (Rebechi Jr., 2011).

É significativo que Diegues se lembre de Borges em suas memórias como “cineasta em potencial e jornalista por profissão” (Diegues, 2014, p. 100). Borges pertencia a uma fração de classe com menos recursos financeiros que os demais, sobrevivendo pela bolsa de estudos conferida pela FGV e, depois, pela rápida profissionalização no jornalismo. As condições de profissionalização de Borges, portanto, diferenciam sua prática jornalística daquela exercida por Glauber em Salvador, que teve uma rápida passagem pelo caderno policial. A diferenciação social de Borges em relação aos demais cinemanovistas define, inclusive, uma circulação diferente pelos espaços da cidade: enquanto Diegues se refere ao restaurante Calabouço, voltado a estudantes pobres do Rio de Janeiro, como lugar de recepção da União Metropolitana dos Estudantes ao presidente Juscelino Kubitschek (Diegues, 2014, p. 77), Borges rememora o local na condição de cliente (Borges; Silva Neto, 2008, p. 53). A partilha do espaço, bastante evocada por certos comentadores do Cinema Novo, também pode servir de indicador das diferenças no interior do grupo⁸.

De um ponto de vista formal, a diferença seria demarcada na memória do grupo pela “falta de tom” das intervenções de Borges. É o que ocorre no caso do manifesto. A propósito de outro episódio, Saraceni lembra:

Ouvi os chamados meio debochados de dentro do bar, numa mesa de fundo, e vi Miguel Borges e Carlos Pérez, que conversavam com um jovem desconhecido. Fui lá e me apresentaram a Gláuber Rocha, eu nunca tinha ouvido falar dele... Ele me disse que era cineasta baiano e pediu meu telefone. Não gostei do Miguel e Pérez, pois eles deviam estar fazendo

8 As diferenças internas do Cinema Novo apontam para a necessidade de ir além da constatação da pertença do grupo à classe média, mencionada, já em 1967, por Jean-Claude Bernardet (2007).

fofocas com meu nome. Anos depois, Gláuber escreveu, no seu genial livro *Revolução do Cinema Novo*, que Miguel e Pérez disseram que eu era um babaca que gostava de Fellini [...] (Saraceni, 1993, p. 43).

Por sua vez, Glauber Rocha (1981, p. 409) não atribui a Borges e Perez a autoria das críticas, mencionando a presença, além deles, de Hirszman e Cláudio Bueno Rocha⁹. A associação negativa com Fellini ecoa não uma posição particular de Borges, mas uma posição relativamente arraigada em setores da crítica brasileira. É o caso, por exemplo, de Marcos Farias e do próprio Glauber, que desancariam o cineasta italiano em depoimentos prestados a Alex Viany em 1962 (citado por Viany, 1999, p. 37)¹⁰.

Com sua “falta de tato”, Borges expressava um estigma que acompanharia Saraceni por muitos anos e que se encontra gravado em sua autopercepção, pois a referência a Fellini aponta para a imagem de “desbunde” associada ao cineasta, cuja primeira impressão em Glauber seria lembrada nos seguintes termos: “Bonito, parecia Antônio Carlos Jobim, esportivo e desbundado” (Rocha, 1981, p. 409). Outro tópos, mais discreto, da memória do Cinema Novo.

UM LOBISOMEM SAI DA SOMBRA

Outro momento em que Glauber Rocha menciona Borges em *Revolução do Cinema Novo* é numa entrada de 1978, intitulada “A campanha

9 Não é impossível que Glauber tenha atenuado a referência mais direta por conta do intento gregário de *Revolução do Cinema Novo* (Rebechi Jr., 2011, p. 272-290). Afinal, bem antes disso, em entrevista de 1964, Glauber atribui o xingamento a Borges (citado por Viany, 1999, p. 89). Pouco depois, Viany, em “O cinema e a cultura brasileira”, reproduziria o comentário, atenuando, porém, as palavras de Borges (Viany, 1999, p. 151).

10 Em 1957, o crítico francês André Bazin publicou nos *Cahiers du cinéma* o artigo “Cabiria, ou Viagem aos confins do Neorrealismo” (Bazin, 2014, p. 353-361). O título é provocador na sua referência ao romance *Voyage au bout de la nuit* (1932), do escritor de direita francês Louis-Ferdinand Céline.

contra a Embrafilme é mais um episódio na velha luta contra o nosso cinema” (Rocha, 1981, p. 344). Saindo em defesa da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), Glauber associa as críticas de Borges à empresa, à sua atuação, no início dos anos 1960, no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), de forma a ecoar a participação de Borges no filme *Cinco vezes favela* (1962), para o qual dirigiu o episódio *Zé da Cachorra*.

Diferentes pesquisas sobre a fatura e a parca circulação do filme (Araújo, 2013; Cardenuto, 2008; Silva, 2011) sugerem que a recepção foi mais favorável aos episódios dirigidos por Joaquim Pedro (*Couro de gato*) e Hirszman (*Pedreira de São Diogo*). *Zé da Cachorra* foi acusado, em mais de uma ocasião, de primarismo técnico, ao que não é indiferente o fato de ter sido realizado - salvo *Couro de gato* (1961), que preeixistia ao projeto do filme - antes dos demais, em condições precárias.

Em suas memórias, que não fazem qualquer referência ao caso do manifesto, Borges aborda de forma implícita as críticas sofridas por *Zé da Cachorra*. No capítulo intitulado, significativamente, “Revolução do Cinema Novo”, o cineasta sublinha as condições técnicas e financeiras precárias e a ideia de que o filme serviu como cobaia para os demais, no que termina por reconhecer a precariedade da fatura final. Ao que acrescenta que a melhora nos demais episódios advém da experiência adquirida no seu trabalho, aduzindo um depoimento de Eduardo Coutinho, seu produtor (Borges; Silva Neto, 2008, p. 81). Mas o que mais chama a atenção é o tamanho reduzido do comentário dedicado a seu filme mais conhecido, que ocupa apenas cinco páginas da publicação (Borges; Silva Neto, 2008, p. 79-83)¹¹. Borges dilui *Zé da Cachorra*

11 A título de comparação: *Canalha em crise* (1963, 17 páginas); *Perpétuo contra o esquadrão da morte* (1967, 13 páginas); *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968, 31 páginas); *As escandalosas* (1970, 8 páginas); *O barão Otelo no barato dos bilhões* (1971, 15 páginas); *O último malandro* (1974, 7 páginas); *Pecado na sacristia* (1975, 23 páginas); *O Caso Cláudia* (1979, 21 páginas); *Consórcio de intrigas* (1980, 5 páginas). Embora se esteja comparando um curta-metragem com longas-metragens, vale acrescentar as cinco páginas dedicadas a seu primeiro e inconcluso curta e as 8 páginas dedicadas aos curtas exibidos no programa Fantástico, da TV Globo, em 1974.

numa trajetória mais ampla, em contraste com a imagem cristalizada a seu respeito.

De um modo geral, as memórias de Borges se constituem num duplo movimento, ora valorizando aspectos de sua carreira que teriam passado despercebidos, ora respondendo às críticas que sofreu de seus pares. No primeiro caso, é interessante notar que o Cinema Novo permanece um critério de validação. A propósito de *Canalha em crise*, por exemplo, Borges afirma que a obra “tinha muita coisa do Cinema Novo” (Borges; Silva Neto, 2008, p. 85); sobre *O último malandro*, Borges vê ali “um viés de Cinema Novo”, reivindicando-se como um cinemano-vista “dissidente” (Borges; Silva Neto, 2008, p. 197-198). Por fim, a demarcação de sua posição é complementada pela interpelação crítica do movimento, registrando sua desconexão com a chanchada, sua relação confusa com a ditadura e sua pouca sensibilidade para o cinema de gênero (Borges; Silva Neto, 2008, p. 65; p. 124-125; p. 346).

No segundo caso, as respostas às críticas concentram-se em dois aspectos, para além do caso de *Zé da Cachorra*¹². No primeiro caso, é possível entrever os dilemas das trajetórias individuais diante da política cinematográfica do Estado brasileiro nos anos 1970 - as mudanças de rumo inauguradas no governo Ernesto Geisel (Napolitano, 2017, p. 199-237), quando ocorre a expansão da Embrafilme (Amâncio, 2007). Assim, a interação e o engajamento de Borges com as instituições de Estado e com agremiações associativas diferem dos setores cinemano-vistas mais próximos da Embrafilme. É justamente esse o ponto tocado por Glauber em sua crítica a Borges de 1978, referida acima.

Na condição de presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC), Borges promoveu o Simpósio do Cinema

12 Em suas memórias Borges não aborda a polêmica com o Cinema Novo estabelecida em meados dos anos 1960, citadas em entrevista concedida a Viany em 1983 (citado por Viany, 1999, p. 324-325). Em linhas gerais, a polêmica foi levantada em 1965 no jornal *O Globo* por Armino Blanco, que descreveu Borges como um “inimigo” do Cinema Novo. Embora o cineasta não endosse a posição de Blanco em 1983, é o caso de registrar que já nessa ocasião ele associa sua dissidência em relação ao movimento como expressão de sua busca por uma estética mais “popularesca”.

Brasileiro, em 1978, em que foram feitas críticas à Embrafilme (Borges; Silva Neto, 2008, p. 232-233). Também atuou no Conselho Nacional do Cinema, entre 1979 e 1980, de forma contrária à presença da Embrafilme no órgão (Borges; Silva Neto, 2008, p. 247-250). Borges destaca, ainda, sua participação na Cooperativa Brasileira de Cinema, dirigida por Nelson Pereira dos Santos, que tinha como objetivo a construção de uma produção independente em relação ao Estado (Borges; Silva Neto, 2008, p. 237-245).

Embora essas referências digam respeito à autopercepção de Borges, elas convergem com as memórias, em perspectiva oposta, de Diegues, no que diz respeito à configuração de uma cisão cada vez mais demarcada no campo cinematográfico. Diegues lembra que a criação da Associação Brasileira de Cineastas (Abraci), em 1975, ligava-se a uma discordância em relação à posição industrialista defendida por Luiz Carlos Barreto no SNIC (Diegues, 2014, p. 376)¹³. Borges, que participou do conselho fiscal da primeira gestão da Abraci, também rememora discordâncias junto ao grupo de Barreto (Borges; Silva Neto, 2008, p. 231).

Sua articulação, no período da Transição Democrática, em torno da política cinematográfica constitui o trampolim para uma derradeira integração de Borges aos organismos do Estado brasileiro, dessa vez na condição de dirigente da política cinematográfica federal no governo de Fernando Collor, quando trabalhou na Secretaria de Cultura a convite de Ipojuca Pontes. Evidentemente, sua posição crítica em relação à Embrafilme encontra-se em consonância com sua escolha para integrar a equipe da Secretaria, uma vez que a extinção da empresa foi decretada no novo governo. As memórias de Borges empenham-se em responder às críticas por sua participação nesse episódio. Borges chega a citar a bronca pública de Hugo Carvana pela liquidação da empresa (Borges; Silva Neto, 2008, p. 295-296). Em resposta a esse tipo de posição, ele menciona que o projeto de extinção da Embrafilme deveria ter sido acompanhado por uma medida complementar, a taxação da importação de filmes,

13 Já em 1978 Diegues tecia comentários bastante críticos em relação “à ‘ortodoxia do Cinema Novo’ agrupada na Abraci” (Diegues, 1988, p. 27-28).

descartada pela burocracia do governo, possivelmente por pressão estrangeira (Borges; Silva Neto, 2008, p. 284-286). Por fim, Borges rejeita a ideia de fim da produção nacional, alegando que a Lei Rouanet (dezembro/1991) recuperaria, ainda no governo Collor, o financiamento da atividade cinematográfica (Borges; Silva Neto, 2008, p. 298).

O episódio com Carvana revelaria, segundo Borges, o estigma a ele associado pelo governo Collor. Com efeito, o cineasta não voltou a dirigir filmes até seu falecimento, em 2013. Logo após sua saída do governo, passou a escrever para o *Jornal do Vídeo*, distribuído em locadoras; também buscou se rearticular no campo cinematográfico trabalhando para Pedro Rovai. O estigma pode ser entrevisto em alguns comentários de Saraceni a respeito de Borges - citado, junto de Carlos Perez, no episódio da grosseira apresentação de Saraceni a Glauber (Saraceni, 1993, p. 43). Vale lembrar que a escrita das memórias de Saraceni ocorre num momento de grande dificuldade para viabilizar projetos como *Natal da Portela* (1988) e *Bahia de todos os sambas* (1996)¹⁴. Por seu turno, Diegues responsabiliza Borges, junto de Rovai e Adnor Pitanga, por cobranças indevidas de filmes associados ao espólio da Embrafilme, que atinge *Veja esta canção* (1994) (Diegues, 2014, p. 663).

É verdade que as memórias de Borges atenuam certas divergências, representadas de forma mais intensa em sua entrevista concedida a Viany em 1983 (citado por Viany, 1999, p. 324-325). Borges menciona, por exemplo, a cordialidade de suas relações com Glauber na época do lançamento de *Terra em transe* (1967) (Borges; Silva Neto, 2008, p. 120-125), além dos projetos desenvolvidos com Luiz Carlos Barreto (Borges; Silva Neto, 2008, p. 173-174). Mas as aproximações são menores, na economia do livro, que a demarcação da distância e da hostilidade.

O próprio título das memórias - *Um lobisomem sai da sombra* - oferece um indício dessas relações. Vale lembrar que personagens do folclore brasileiro estão presentes em *Pecado na sacristia*, filme dileto do

14 Registre-se, no entanto, menções positivas a Borges, como sua defesa de *Capitu* (1968) (Saraceni, 1993, p. 244).

cineasta. Logo depois, Borges produziu e montou *Fogo Morto* (1976), dirigido pelo amigo Marcos Farias. Note-se que a personagem representada por Jofre Soares - mestre José Amaro - possui um traço essencial no romance de José Lins do Rego (1942) que não foi recuperado no filme: o isolamento progressivo em relação à família e à comunidade é marcado pela sua associação involuntária com a figura do lobisomem.

Tal associação também se verifica nas memórias de Borges. Sua chegada ao Rio de Janeiro é caracterizada pela ausência de uma rede social que pudesse acolhê-lo na cidade - nesse sentido, em contraste com as memórias de Diegues acerca do bairro de Botafogo nos anos 1950. A ausência de laços é associada ao recurso à prostituição - tema retomado por Borges em seu primeiro longa-metragem, *Canalha em crise*. Em suas memórias, o sentido do derradeiro isolamento de Borges se desenvolve em paralelo à notação melancólica da obesidade e da perda de atração sobre as mulheres¹⁵. O contraste não poderia ser mais marcado: se Glauber esboça, em *Revolução do Cinema Novo*, uma posteridade simbólica num cenário em que ele ocupa o centro, *Um lobisomem sai da sombra* expõe o isolamento progressivo de seu autor.

PRIMEIRAS INTERVENÇÕES

I. No Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

A cristalização de uma memória social em torno de Borges e sua contraposição a essa memória apontam para a necessidade de estudar sua filmografia e suas publicações, sendo estas o objeto deste trabalho. Em particular, parece profícuo analisar suas intervenções na época de formação do Cinema Novo, quando ainda não havia sido cristalizada essa memória. Dessa forma, é possível identificar projetos que foram descartados no processo de formação do grupo na passagem para os anos

15 A figuração de corpos masculinos e femininos em Borges não deixa de dialogar com a de outros cinemanovistas. A esse respeito, ver: Silva (2020). Acrescente-se que o porte atlético é um elemento central nas memórias de Saraceni.

1960. Nesse sentido, esta última seção do artigo procura apresentar um panorama das primeiras publicações de Borges, que pretende complementar as análises existentes sobre *Zé da Cachorra*.

Como reconheceu Diegues muitos anos depois, a Borges coube abrir espaço, junto a Glauber, no *Suplemento Dominical* (Diegues, 2014, p. 99). Antes, no artigo intitulado “Cinema Novo: de 1963 a...”, de 1973, Diegues caracterizara os espaços ocupados pelos cinemanovistas como “cantos de suplementos”, “jornais estudantis” e “carona em revistas variadas” (Diegues, 1988, p. 19). Posição convergente com a de Glauber, em entrevista de 1965 (citado por Viany, 1999, p. 87), que destacava que a participação dos cinemanovistas na imprensa restringia-se inicialmente ao *Suplemento Dominical*, publicado entre 1956 e 1961, e ao semanário *O Metropolitano*, distribuído pelo *Diário de Notícias* entre 1959 e 1962. Portanto, a atuação de Borges no *Suplemento* era relevante para a legitimação do Cinema Novo.

As memórias de Diegues contêm um lapso, uma vez que ele próprio publicou no *Suplemento* antes dos demais. Em 24 de novembro de 1957, Mário Faustino editava um poema de Diegues em seu caderno “Poesia-Experiência” (Diegues, 1957). Sua terceira e mais extensa publicação de poemas no *Suplemento* (Diegues, 1958) era cancelada por um elogioso texto de Faustino, que louvava a precocidade do autor (Faustino, 1958). É de se notar que a participação de Diegues, logo descontinuada, se restringe à produção poética e, mais que isso, é designada como “jovem”¹⁶. Daí a coerência da ênfase de Diegues nas publicações de Borges (a partir de agosto de 1958) e de Glauber Rocha (setembro de 1958) no *Suplemento*. Posição antecipada por Glauber, ao afirmar, em meados dos anos 1960, que os jovens envolvidos em *O Metropolitano* (Diegues, David Neves, Arnaldo Jabor etc.) pertenciam a uma segunda geração do Cinema Novo (citado por Viany, 1999, p. 90). Com efeito, Diegues é mais jovem; nasceu em 1940, enquanto Glauber é de 1939 e Borges é de 1937. Mais que a diferença de idade, porém, a diferença

16 Já foi indicado pela historiografia a importância da emergência de uma cultura juvenil específica nos anos 1960 (Hobsbawm, 1995, p. 317-323).

reside na precoce profissionalização de Borges e Glauber, que se iniciaram na imprensa como repórteres e não como editores ou colunistas.

Borges iniciou sua colaboração com o *Suplemento* pouco antes de Glauber, mas a colaboração deste se estende por um período mais longo: enquanto as publicações de Borges se interrompem em outubro de 1959, Glauber publica até o encerramento do caderno, em novembro de 1961. No período de sua colaboração, Borges é mais prolífico, publicando seis textos ante cinco de Glauber. Vale dizer, ainda, que as publicações de Borges têm maior amplitude formal. Enquanto Glauber se restringiu à crítica de cinema, Borges publicou três narrativas breves, duas críticas (sobre *Ravina* (1959)) e uma página dedicada ao cinema (em colaboração com Cláudio Bueno Rocha).

As três primeiras participações se dão através de textos ficcionais, os contos “Alarme numa indústria”, “o lutador público” e “M 209 computador eletrônico”, publicados entre agosto de 1958 e abril de 1959. Vale lembrar que o *Suplemento* se empenhava na publicação de jovens autores, na prosa (Assis Brasil) como na poesia (Faustino). Além disso, a prática da ficção em prosa também ocorrera a outros cinemanovistas, como Joaquim Pedro (Araújo, 2013, p. 45-51) e Glauber (Brasil, 2007, p. 112-122)¹⁷. O próprio Glauber elogiou na época a iniciativa da publicação de jovens no *Suplemento*, por obra de Assis Brasil (Rocha, 1961a).

Os três contos publicados por Borges no *Suplemento* dizem respeito a elementos modernos que afetam as classes populares¹⁸. O primeiro trata da insatisfação de trabalhadores ante um espetáculo preparado por industriais, que logo recorrem à ameaça direta (Borges, 1958a); o segundo trata de uma situação de violência doméstica, mediada pela multidão nas ruas (Borges, 1958b); o terceiro trata da perda de controle sobre um robô por empresários (Borges, 1959d). Após um hiato de três meses, Borges

17 As intrincadas relações entre cinema e literatura foram desenvolvidas, considerando o caso da relação Saraceni-Lúcio Cardoso, por Livia Azevedo Lima (2022).

18 Em 1959 seria lançada a comédia *O homem do Sputnik*, que narra as desventuras de um casal de Campo Grande, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, após a queda do conhecido satélite russo em seu quintal.

volta a publicar, na condição de crítico de cinema, um par de comentários sobre *Ravina* (Borges, 1959e, 1959f). Dois meses depois, seria publicado um artigo de Glauber sobre o mesmo filme (Rocha, 1959c). Portanto, a crítica de Borges é anterior e independe da crítica de seu colega.

O acercamento de Borges em relação à crítica de cinema se dá num contexto de vacância da titularidade sobre o assunto. Oscilante, o periódico chegou a atribuir, de forma informal, a seção de cinema a José Lino Grünewald - em contraste com a definição explícita (demarcada nos cabeçalhos) das seções de poesia (Faustino), artes plásticas (Ferreira Gullar) e prosa (Assis Brasil). A saída de Grünewald do jornal fez parte do racha do grupo Neoconcreto carioca com os concretistas paulistas (Teixeira, 2004, p. 42-58). Por essa abertura, outros críticos - Borges, Glauber e outros, como Sérgio Augusto e Maurício Gomes Leite - começam a ocupar esse espaço, sem absorvê-lo totalmente¹⁹.

A propósito de *Ravina*, é interessante observar uma particularidade da crítica de Borges que terá consequências em sua trajetória ulterior no jornal. Se a crítica negativa ao filme está em convergência com a colaboração posterior de Glauber, Borges se particulariza pelo tratamento debochado conferido aos pares da crítica cinematográfica, que pecariam ao inflar o filme de Rubem Biáfora (Borges, 1959f). Essa atitude reapareceu em outubro de 1959, na mais ampla e derradeira colaboração de Borges para o *Suplemento*.

A efêmera página de cinema veio a lume em 17 de outubro, tendo como titulares Borges e Cláudio Bueno Rocha. A página continha uma seção que ampliava o comentário sobre *Ravina*. Trata-se da “Revista da crítica”, cujo objetivo era indicar o caráter impressionista da crítica cinematográfica corrente (Borges; Rocha, 1959). Na ocasião, os petardos foram direcionados a figuras como Grünewald e Ely Azeredo, que colaboraram eventualmente com o *Suplemento*²⁰. Ocorre que a crítica

19 Mesmo Glauber, que publicou um número considerável de críticas, não assumiu a titularidade, sendo antes um colaborador privilegiado.

20 O entrevero com Azeredo antecipa a tensão (e a estratégia) que eclodiu, em 1962, entre ele e os cinemanovistas (Cardenuto, 2022).

“fora de tom” àqueles que defendiam cineastas como Vincente Minnelli e Marcel Carné parece ter ocasionado uma reação, sugerida pela descontinuação da página na edição seguinte do *Suplemento*, sem qualquer explicação a respeito. O rompimento fica mais evidente pela ausência da continuação anunciada do artigo “Sobre o documentário: *Potenkim, Zuizerdee e O teto*” (Borges; Rocha, 1959). Encerra-se assim, em data próxima do caso do manifesto, a contribuição de Borges no *Suplemento*²¹.

II. Em O Metropolitano

O *Metropolitano* é outro espaço da militância cinemanovista na imprensa carioca no início dos anos 1960. O jornal foi restabelecido em 1959, pela União Metropolitana dos Estudantes (UME), sob a direção de Paulo Alberto Monteiro de Barros, e circulou desde então como suplemento estudantil no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. A colaboração foi encerrada - talvez pelos posicionamentos políticos da UME - em agosto de 1962. A partir desse momento, o jornal passa a circular por conta própria, o que limitou seu alcance e seu projeto gráfico.

A ligação do periódico com a UME define uma equipe de redação relativamente homogênea. Tratava-se de estudantes universitários cariocas, o que restringe sua extração social à classe média e à burguesia, fato agravado pelo predomínio de estudantes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC)²². Assim, por afinidade com Paulo Monteiro de Barros, ingressaram no periódico estudantes do curso de Direito da PUC, como Diegues, David Neves e Arnaldo Jabor. Diegues,

21 O fato de as circunstâncias do manifesto serem vagas - sendo impossível até mesmo definir sua data - impede o estabelecimento de uma correlação direta entre os dois acontecimentos. No entanto, é possível que Borges tenha sido designado para redigir o manifesto por conta de sua colaboração com o *Suplemento*.

22 Sobre o alcance e a expansão do ensino superior na primeira metade dos anos 1960, ver: Rodrigo Patto Sá Motta (2014, p. 23-64). A propósito das mudanças na composição das classes médias e do recrutamento dos intelectuais nesse período, cf. Marcelo Ridenti (2007). O curso de Direito também define um recrutamento predominantemente masculino; colaboradora de *O Metropolitano*, Helena Solberg era do curso de Letras da PUC.

inclusive, ingressou no jornal na condição de chefe de redação, tornando-se diretor com a saída de Monteiro de Barros, em 1960. Por seu turno, a participação de Borges no periódico não se dá na condição de estudante organizado - ele havia terminado a faculdade em 1958. A essa altura, Borges trabalhava como redator no *Jornal do Commercio* e, portanto, contribuía com o jornal da UME na condição de colaborador jovem, porém *externo*, de modo que seu nome não consta no quadro da equipe de redação²³.

Sua colaboração com *O Metropolitano* é mais extensa que no *Suplemento*, somando doze textos, de janeiro de 1959 até setembro de 1962, quando o jornal é descontinuado²⁴. No conjunto, é possível observar que sua produção se divide em dois períodos: de janeiro a março de 1959 (sete artigos) e de setembro de 1961 a agosto de 1962 (4 artigos e uma entrevista). Disso se depreende que sua colaboração é mais regular no início de *O Metropolitano* e torna-se mais esporádica em seu retorno, após um intervalo de dois anos.

Há diferenças significativas entre esses dois momentos. O primeiro é marcado pela homogeneidade formal dos textos, críticas teatrais. Críticas, em geral, bastante negativas²⁵ em relação às peças em cartaz no Rio de Janeiro, voltando-se a diferentes orientações dramáticas: “Pedro Mico” (Antônio Callado, dir. Paulo Francis), “Vestir os nus” (Luigi Pirandello, dir. Alberto D’Aversa), “A fábula do Brooklyn” (Irwin Shaw, dir. Geraldo Queirós), “A sempre viúva” (Chico Anysio, dir. Ruggero Jacobbi), “Auto da Compadecida” (Ariano Suassuna, dir. Hermilo Borba Filho) (Borges, 1959a).

A partir de fevereiro, há uma mudança de tom nas intervenções. Além da recensão das peças, a coluna passa a responder às críticas

23 Miguel Borges é um ano mais novo que Paulo Monteiro de Barros, o que evidencia sua profissionalização precoce.

24 O caráter externo da colaboração de Borges fica evidente na comparação com o número de textos de Diegues (59 textos) e David Neves (80 textos).

25 Curiosamente, as memórias de Borges optam por sublinhar o teor elogioso das críticas teatrais publicadas, anos mais tarde, na *Tribuna da Imprensa* (Borges; Silva Neto, 2008, p. 75).

sofridas em reação a textos anteriores. Borges (1959b) responde, por exemplo, a Jece Valadão, que defende o trabalho do Teatro São Jorge, criticado anteriormente (Borges, 1959a). Mas é o artigo “O artista chorrão” (Borges, 1959c) que reflete de forma mais contundente a posição de Borges sobre as críticas que recebe no campo teatral, para as quais o título já oferece uma resposta. Assim como ocorreria meses depois no *Suplemento*, essa crítica de verve polêmica marca o fim da colaboração fixa de Borges no jornal.

A segunda etapa de sua colaboração, mais irregular, é inaugurada com o artigo “Cultura popular vai entrar de rijo” (Borges, 1961), em que relata a formação do CPC-UNE. A colaboração compõe a rede de relações que vai se formando entre o periódico e a organização: Diegues dirigiria o episódio *Escola de Samba Alegria de Viver de Cinco vezes favela*; além disso, *O Metropolitano* publicaria artigos de figuras relevantes do CPC, como Carlos Estevam Martins (co-roteirista de *Escola de Samba*) e Oduvaldo Vianna Filho (ator no mesmo episódio)²⁶. Diferentemente dessas figuras, a participação de Borges no CPC é lateral e depende de sua interlocução com Vianna e com Marcos Farias. Borges nota que a desconfiança era mútua: foi visto como “xereta” pelos membros do Teatro de Arena, ao passo que mantinha um pé atrás que se estenderia ao CPC (Borges; Silva Neto, 2008, p. 76-79).

O artigo foi publicado no primeiro mês do governo de João Goulart, num contexto marcado pela instabilidade política que afetou a própria circulação de *O Metropolitano*, cuja edição ficou suspensa nas semanas que se seguiram à renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961. Portanto, o retorno de Borges a esse periódico se dá num momento de ruptura²⁷. A própria formação do CPC diz respeito a esse contexto. Daí a necessidade de apresentação de seus propósitos e o caráter de prospecto

26 Sobre as perspectivas do CPC, inclusive na sua relação com o Cinema Novo, ver: Miliandre Garcia (2003, 2004).

27 Outros cinemanovistas modificam suas perspectivas nesse momento, como ocorre com Saraceni que interrompe o projeto de adaptação do romance *Crônica da casa assassinada*, passando a uma produção mais simples, *Porto das Caixas* (1962).

de “Cultura popular vai entrar de rijo”, que já faz referência a *Cinco vezes favela*. Apesar das diferenças, portanto, tratava-se de cerrar fileiras em apoio ao novo governo, que se revelava frágil de nascença. Essa parece ser a tônica, ainda, da entrevista que concede ao jornal, junto de Glauber, no início de 1962 (Borges; Rocha, 1962). Nela, a notação crítica em relação a um cinema “panfletário”, muito vinculado à Guerra Fria, já dá conta da experiência de *Cinco vezes favela*, aliás, indicado por Glauber na mesma ocasião como um filme sectário, embora válido²⁸.

O núcleo final da colaboração de Borges para *O Metropolitano* ocorre num momento de rearticulação da esquerda (o CPC) e das instabilidades conjunturais que levarão, primeiro, ao fim do acordo de distribuição com o *Diário de Notícias* (em setembro de 1962, o que leva também a uma restrição gráfica do jornal ao formato tabloide) e, por fim, ao encerramento do periódico (outubro de 1962). A instabilidade editorial cresce, portanto, no período em que se acirra a disputa em torno do plebiscito que decidiria pela devolução dos poderes presidenciais a Goulart, em janeiro de 1963. Em paralelo, o campo cinematográfico à esquerda se voltava em torno da definição do conceito de “cinema novo” (Cardenuto, 2022).

Os três artigos publicados por Borges, entre julho e setembro de 1962, transparecem essas questões. O primeiro, “O ano novo” (Borges, 1962a), é um caso curioso, uma vez que as revisões de filmes do ano eram publicadas em janeiro²⁹. Nele, Borges faz um arrazoado bastante amplo de filmes que atestariam o bom momento da produção brasileira³⁰.

28 *Cinco vezes favela* foi exibido pontualmente, mas seu lançamento no Rio de Janeiro ocorreu apenas em dezembro de 1962. Entre os figurantes do episódio dirigido por Borges, conta-se Cláudio Bueno Rocha, com quem dividiu a página de cinema no *Suplemento*. Sobre a Guerra Fria, vale registrar que o governo Goulart é marcado pela construção mais delineada da chamada Política Externa Independente (Vizentini, 2011, p. 207-215). A própria Lei de Remessa de Lucros (setembro/1962) aborda a questão cinematográfica em seu artigo 45. Em suma, o andamento do governo Goulart afeta profundamente o campo audiovisual (não apenas à esquerda), como ficou indicado por Reinaldo Cardenuto (2008).

29 Na primeira edição de 1962, por exemplo, David Neves publicou uma lista de destaques do ano anterior (Neves, 1962).

30 A amplitude do olhar de Borges fora demarcada em depoimento a Viany, publicado em abril

No mês seguinte, em “Marylin Monroe: lição para o Geicine” (Borges, 1962b), o falecimento da atriz estadunidense dias antes é visto como sintoma da crise da produção estadunidense e, portanto, de sua inadequação para o Brasil. Mais correto, a seu ver, seria o Grupo Executivo do Cinema Brasileiro (Geicine, criado em 1961) optar por uma política de apoio ao “cinema independente”, associado a uma definição confessadamente difusa de “cinema novo”³¹. Por fim, em setembro de 1962, Borges publica seu último artigo em *O Metropolitano*, “Afinal, o que é Cinema Novo?”. A necessidade de definição conceitual em momento de ebulição política dá conta da importância da questão para os cinemanovistas, embora Borges, como vimos, tivesse revelado uma abertura relativa nos meses anteriores. Essa posição seria reiterada aqui, uma vez que Borges incorpora, como parte do movimento de renovação, *O pagador de promessas* (1962), *Assalto ao trem pagador* (1962) e *Os cafajestes* (1962), em relação aos quais outros cinemanovistas fariam algumas ressalvas. É singular que sua “depuração” do movimento evoque um filme que pouco participa do debate de outros críticos, a coprodução *Pedro e Paulo* (1962), filme que expressava uma perspectiva cristã de atuação junto às populações pobres do Rio de Janeiro. Repertório que coloca Borges numa posição muito diversa daquela presente, no ano seguinte, na definição restrita de “Cinema Novo” defendida por Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Rocha, 2003, p. 125-151).

Mas a promoção do CPC e do Cinema Novo, nessa última fase de sua colaboração para *O Metropolitano*, revela a posição cadente de Borges. Embora seja um interlocutor respeitado, a ponto de conceder uma entrevista ao lado de Glauber, por essa época, já se esboçava seu isolamento: por um lado, sua posição no Cinema Novo não se coaduna

de 1962 na revista *Senhor*. Nele, Borges inclui *A morte comanda o cangaço* (1960), entre as grandes produções brasileiras (citado por Viany, 1999, p. 38). O filme seria duramente criticado por Glauber em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Rocha, 2003, p. 96).

31 O debate dos jovens críticos cinemanovistas com o Geicine passa pela hegemonização desse órgão por um grupo de cineastas paulistas, especialmente Flávio Tambellini, produtor de *Ravina* - que, lembre-se, havia sido criticado por Borges anos antes. Sobre o processo político do Geicine, ver: Afrânio Catani (1991, p. 82-90).

com a depuração nos termos de Glauber, que terminaria por se impor. É significativo, aliás, que Borges seria o único cinemanovista na época a não participar nos filmes de seus colegas (Lorenzo, 2011)³². Por outro lado, no CPC, sua atuação se dava à margem, ao lado de Marcos Farias, o que cultivava a diluição de sua trajetória na trajetória do colega, mais articulado com outros cinemanovistas, especialmente Hirszman. Em suas memórias, mais que uma identificação específica com um grupo político (a Política Operária), Borges sublinha a posição coletiva sob uma designação genérica - todos eram “comunas” - que termina por recobrir as diferenças (Borges; Silva Neto, 2008, p. 77). Mesmo a designação política, contudo, se imbrica, no caso de Borges, com a mediação profissional, uma vez que, a essa altura, ele trabalhava na seção brasileira do jornal *Prensa Latina*, órgão ligado ao governo cubano³³.

No ano de afirmação do Cinema Novo, a recepção particularmente hostil de *Zé da Cachorra* contribuiu para reforçar a trajetória cadente de Borges e, por fim, sua exclusão da própria definição do grupo. A recepção negativa se imbrica, é verdade, com as polêmicas cultivadas por Borges na imprensa carioca, o que marcou, como vimos, suas passagens pelo *Suplemento* e por *O Metropolitano*. É o caso, por exemplo, de Salvyano Cavalcanti de Paiva, que, já em fevereiro, levantou dúvidas sobre *Cinco vezes favela*, ligando sua avaliação a uma intervenção de Borges numa conferência sobre Frank Capra proferida por Clóvis de Castro, que revelaria uma semântica pretensiosa para quem deseja abordar o problema da favela (Paiva, 1962). Se, como identificou Reinaldo Cardenuto (2008, p. 189-190), o apelo a elementos extra-fílmicos foi fundamental nas intervenções favoráveis ao filme, a “falta de tom” de Borges certamente não ajudou.

32 Cabe indicar, todavia, que a restrição do grupo cinemanovista por critérios cristalizados a posteriori pode afetar uma análise prosopográfica, tal como a realizada por Ricardo de Lorenzo. Afinal, Claudio Bueno Rocha, que dividiu com Borges a página de cinema no *Suplemento*, consta no elenco de *Zé da Cachorra*.

33 *Prensa Latina*, aliás, era parcialmente reproduzido nas últimas edições de *O Metropolitano*, no fim de 1962. Vale lembrar que Fidel Castro visitou o Rio de Janeiro em 1959.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em finais de 1962, em paralelo ao trabalho na *Prensa Latina*, Borges publicava seus textos de opinião no *Shopping News*, do Rio de Janeiro. O prestígio limitado desse jornal é implícito no comentário de Hirszman, em entrevista de 1983, em que lembra da marginalização de Viany no período em que escrevera nesse órgão (citado por Viany, 1999, p. 286). De 1958 a 1962, portanto, Borges percorre uma trajetória descendente na imprensa carioca. Mesmo se levarmos em conta o espaço restrito ocupado pelos cinemanovistas³⁴ e o difícil diálogo com figuras dominantes nos jornais de grande circulação³⁵. Em 1963, Borges passaria a trabalhar na redação da *Tribuna da Imprensa* - como repórter, mas também como colunista de teatro, substituindo Carlos Perez e Cláudio Bueno Rocha. Mas o acesso a um espaço mais amplo é rebaixado do ponto de vista autoral: trata-se de críticas não assinadas.

A restrição do horizonte no que toca à escrita é complementada pelas dificuldades de produção de seu primeiro longa-metragem, *Canalha em crise*, em 1963³⁶. A censura ao filme pela polícia, ainda no governo Goulart, seria reiterada pelo governo saído do Golpe de 1964,

34 Restrito e instável, uma vez que os dois suplementos frequentados pelos cinemanovistas foram encerrados entre 1961 e 1962. Outro periódico em que se faziam presentes, a revista *Movimento* (ligada à UNE) passou a circular como tabloide, em condições editoriais precárias, em 1963. Nesse periódico, Borges participou de um depoimento coletivo organizado por Carlos Diegues, a propósito do Cinema Novo (Borges *et al.*, 1962), onde enfatizou a necessidade de evitar o sectarismo.

35 Walter Lima Jr. lembra, em entrevista de 1983, das agruras enfrentadas para publicar seus textos junto aos principais críticos da *Tribuna da Imprensa* (Ely Azeredo) e do *Correio da manhã* (Antônio Moniz Vianna) (citado por Viany, 1999, p. 369).

36 É interessante como essa restrição de certa forma se reflete no início do filme *Boca de Ouro* (1963). Na redação do jornal fictício *O sol*, Borges recebe um telefonema (“Miguel Borges, telefone”), no momento em que chega a notícia da morte do bicheiro Boca de Ouro. O repórter Caveirinha (interpretado por Ivan Cândido) é chamado para cobrir o acontecimento (“vai papar o Prêmio Esso”, diz um colega de redação) e Borges passa para segundo plano, o destaque ficando para Caveirinha. Ao final da cena, duas falas se justapõem: “Já vai, Caveirinha, tá com tudo, hein”/“Miguel Borges, telefone”. Convocado por Nelson Pereira dos Santos, Borges não é creditado no filme.

o que segurou seu lançamento até 1965. Borges só voltaria a lançar um longa-metragem em 1967, quando vem a lume *Perpétuo contra o esquadrão da morte*, filme de gênero policial que marca uma retração do horizonte autoral do cineasta.

Trajetória diversa, portanto, daquela vivida por outros membros do Cinema Novo, que teve seu primeiro auge produtivo entre 1963 e 1964, momento em que granjeou uma atenção inédita da imprensa nacional que seria importante para garantir uma sobrevivência simbólica após o golpe de Estado. É significativo dessa trajetória divergente que a polêmica que se acenderia entre Borges e o Cinema Novo, em 1965, se daria por terceiros, e não em espaço próprio (citado por Viany, 1999, p. 324-325). Portanto, a cristalização de sua imagem por parte dos pares cinemanovistas se alimenta da restrição de sua dicção autoral - escrita e audiovisual. Ele não dispunha, em suma, de meios correspondentes para replicar a essa memória.

De resto, a “falta de tom” de Borges pode ser compreendida não apenas como uma característica pessoal, mas também como um marcador social - a expressão da dificuldade em ajustar o discurso às expectativas de classe implícitas nos espaços em que ingressou, que seus colegas desempenharam com maior eficácia³⁷. Isso posto, o caso de Borges pode ajudar a construir uma abordagem do Cinema Novo que assuma sua formação como um processo, ao longo do qual a produção de filmes e textos se entrelaça à disputa pela definição de parâmetros para seu sucesso ou fracasso.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

37 Em Glauber o tom desmedido granjeia, ao contrário de Borges, novos espaços na imprensa e no cinema. No entanto, a desmedida aqui é parte de uma estratégia bem afinada com seus espaços de atuação, tornando-se, mais tarde, um elemento limitador fora (a partir de 1970) e dentro (a partir de 1974). Cf. a esse respeito Arlindo Rebechi Jr. (2011).

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: Os anos Embrafilme. *Alceu - Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade*: Primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.
- ARAÚJO, Mateus. Godard, Glauber e *Vento do leste*: Alegoria de um (des) encontro. *Devires*, v. 4, n. 1, p. 36-63, 2007.
- ARRAIAL do Cabo. Dir. Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, Brasil, 1959.
- ASSALTO ao trem pagador. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1962.
- BAHIA de todos os sambas. Dir. Paulo Cezar Saraceni/Leon Hirszman, Brasil, 1996.
- BARÃO Otelo no barato dos milhões. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1971.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOCA de Ouro. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.
- BORGES, Miguel. Alarme numa indústria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 2, 31 ago. 1958a.
- BORGES, Miguel. O lutador público. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 6, 23 nov. 1958b.
- BORGES, Miguel. Sugestões, Cotações, & Cia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 4, 1 fev. 1959a.
- BORGES, Miguel. Variedades de teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 4, 22 fev. 1959b.
- BORGES, Miguel. O artista chorão. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 4, 8 mar. 1959c.
- BORGES, Miguel. M 209 computador eletrônico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 4, 5 abr. 1959d.
- BORGES, Miguel. Ravina - I. A continuação de um equívoco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 4, 4 jul. 1959e.
- BORGES, Miguel. Ravina. Considerações a propósito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 6, 11 jul. 1959f.

- BORGES, Miguel. Cultura popular vai entrar de rijo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 2, 23 set. 1961.
- BORGES, Miguel. O ano novo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 3. 14 jul. 1962a.
- BORGES, Miguel. Marylin Monroe: lição para o Geicine. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 3, 11 ago. 1962b.
- BORGES, Miguel. Afinal, o que é Cinema Novo? *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, p. 5, 19 set. 1962c.
- BORGES, Miguel *et al.* Cinema Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962.
- BORGES, Miguel; ROCHA, Cláudio Bueno. Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 7, 17 out. 1959.
- BORGES, Miguel; ROCHA, Glauber. Os jovens fazem... cinema. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 5, 17 mar. 1962.
- BORGES, Miguel; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Miguel Borges: Um lobisomem sai da sombra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BRASIL, José Umbelino. *As críticas do jovem Glauber: Bahia 1956/1963*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- BRUM, Alessandra. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O *Metropolitano*. *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, p. 193-212, 2013.
- CAFAJESTES, Os. Dir. Ruy Guerra, Brasil, 1962.
- CAMINHOS. Dir. Paulo Cezar Saraceni, Brasil, 1958.
- CANALHA em crise. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1963.
- CARDENUTO, Reinaldo. Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962. *ArtCultura*, v. 24, n. 44, p. 183-203, 2022.
- CARDENUTO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: O cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CASO Cláudia, O. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1979.
- CATANI, Afrânio. *Cogumelos de uma só manhã. B. J. Duarte e o cinema brasileiro*. Anhembi: 1950-1962. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

- CINCO vezes favela. Dir. Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, Brasil, 1962.
- CONSÓRCIO de intrigas. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1980.
- COURO de gato. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1961.
- DIEGUES, Carlos. O poeta novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 5, 24 nov. 1957.
- DIEGUES, Carlos. Poesia em dia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 7, 13 jul. 1958.
- DIEGUES, Carlos. Eisenstein sobre 'Limite'. *Revista Arquitetura*, n. 38, p. 21-24, ago. 1965.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: Ideias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/MEC, 1988.
- DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ESCANDALOSAS, As. Dir. Miguel Borges, Brasil. 1970
- FAUSTINO, Mário. Poesia em dia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 7, 13 jul. 1958.
- FOGO morto. Dir. Marcos Farias, Brasil, 1976.
- GANGA bruta. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1933.
- GARCIA, Miliandre. Cinema Novo: A cultura popular revisitada. *História: questões & debates*, n. 38, p. 133-159, 2003.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: As políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOMEM do Sputnik, O. Dir. Carlos Manga, Brasil, 1959.
- LIMA, Livia Azevedo. *Trilogia da paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- LIMITE. Dir. Mário Peixoto, Brasil, 1931.
- LORENZO, Ricardo de. Os agentes do Cinema Novo e seus 'antagonistas': ensaio prosopográfico. In: HEINZ, Flavio M. (org.). *História social de elites*. São Leopoldo: Oikos, 2011. p. 114-133.

- MARIA Bonita, rainha do cangaço. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1968.
- MORTE comanda o cangaço, A. Dir. Carlos Coimbra, Brasil, 1960.
- MORTE passou por perto, A. Dir. Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1955.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o Regime Militar: Cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2017.
- NATAL da Portela. Dir. Paulo Cezar Saraceni, Brasil/França, 1988.
- NEVES, David. Cinema. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, O Metropolitano, p. 4, 6 jan. 1962.
- NEVES, David. *Telégrafo visual: Crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- PAGADOR de promessas, O. Dir. Anselmo Duarte, Brasil, 1962.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Cinema. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, Revista da Televisão, p. 3, 18-19 fev. 1962.
- PÁTIO. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1959.
- PECADO na sacristia. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1975.
- PEDRO e Paulo. Dir. Angel Acciaresi, Argentina/Brasil, 1962.
- PERPÉTUO contra o esquadrão da morte. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1967.
- PORTO das Caixas. Dir. Paulo Cezar Saraceni, Brasil, 1962.
- RAVINA. Dir. Rubem Biáfora, Brasil, 1959.
- REBECHI JR., Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.
- ROCHA, Glauber. John Sturges: do novo western. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 1, 7 set. 1958.
- ROCHA, Glauber. *Pátio*: Glauber Rocha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 6, 29 mar. 1959a.
- ROCHA, Glauber. Dramaturgia fílmica: Visconti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 6, 25 jul. 1959b.
- ROCHA, Glauber. *Ravina*: erro de origens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 6, 05 set. 1959c.

- ROCHA, Glauber. Reunião (E Sonia) 1. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 1, 20 mar. 1961a.
- ROCHA, Glauber. Cinema Novo - 2. *Ângulos*, Salvador, ano XI, n. 17, p. 123-125, nov.-dez./1961b.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SARACENI, Paulo Cezar. *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SILVA, Carolinne Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo: Uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo*. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- SILVA, Thiago de Faria e. *Audiovisual, memória e política: Os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SIMONARD, Pedro (org.). *No rastro do Cinema Novo*. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- TEIXEIRA, Heloisa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- TERRA em transe. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1967.
- ÚLTIMO malandro, O. Dir. Miguel Borges, Brasil, 1974.
- VEJA esta canção. Dir. Carlos Diegues, Brasil, 1994.
- VENTO do Leste, O. Dir. Grupo Dziga Vertov, França, 1970.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIZENTINI, Paulo. Do nacional-desenvolvimentismo à Política Externa Independente (1945-1964). In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). *O Brasil Republicano 2. O tempo da experiência*

democrática - da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 295-216.
YUTA, Edmar T. *Glauber Rocha e a formação do Cinema Novo*. Tese (Doutorado em Sociologia) - São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

Recebido: 1 maio 2025 / Revisto pelo autor: 28 ago. 2025 / Aceito: 30 jul. 2025

Editor responsável: Ely Bergo de Carvalho