

## **O Cinema Brasileiro em *Carnets Brésiliens* de Pierre Kast: entre duas vertentes em disputa no Brasil.**

Por Alessandra Souza Melett Brum\*

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo analisar o trecho de 11 minutos referente ao cinema brasileiro do quarto e último episódio da série *Carnets Brésiliens* que o cineasta francês Pierre Kast realizou em 1966 para a Televisão Pública Francesa (ORTF). O conhecimento que Pierre Kast tinha do cinema brasileiro o permitiu tornar mais complexa a imagem que os franceses tinham do Cinema Brasileiro. A abordagem sobre o cinema brasileiro reflete as preocupações dos cineastas brasileiros, bem como, estabelece uma relação com a trajetória do próprio Pierre Kast.

**Palavras-chave:** *Carnets Brésiliens*, Pierre Kast, documentário, cinema brasileiro.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar la sección de 11 minutos referida al cine brasileño del cuarto y último episodio de la serie *Carnets Brésiliens*, que el cineasta francés Pierre Kast realizó en 1966 para la Televisión Pública Francesa (ORTF). El conocimiento de Pierre Kast sobre el cine brasileño le permitió complejizar la imagen del cine brasileño en Francia. El acercamiento al cine brasileño refleja las preocupaciones de los cineastas brasileños, además de establecer una relación con la trayectoria del propio Pierre Kast.

**Palabras clave:** *Carnets Brésiliens*, Pierre Kast, documental, cine brasileño.

**Abstract:** This article aims to analyze the 11-minute excerpt concerning Brazilian cinema from the fourth and last episode of the series *Carnets Brésiliens* made by French filmmaker Pierre Kast in 1966 for French Public Television (ORTF). Pierre Kast's knowledge of Brazilian cinema allowed him to provide a more complex image of the Brazilian cinema in France. Such approach on Brazilian cinema reflects the concerns of Brazilian filmmakers, besides establishing a relationship with Pierre Kast's own trajectory.

**Key words:** *Carnets Brésiliens*, Pierre Kast, documentary, Brazilian Cinema.

**Data de recepção:** 25/08/2020

**Data de aceitação:** 28/12/2020

*Carnets Brésiliens*<sup>1</sup> é uma série sobre o Brasil realizada em 1966, em cor<sup>2</sup>, pelo cineasta Pierre Kast para a Televisão Pública Francesa – *Office de Radiodiffusion Television Française (ORTF)*.<sup>3</sup> A série foi dividida em quatro partes, a saber: *Rio de Janeiro* (54min); *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo* (57min); *Bahia* (59min) e *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o Cinema Brasileiro* (59min).<sup>4</sup> Elas foram exibidas na televisão francesa entre janeiro e março de 1968 em intervalos de duas semanas. Neste artigo, temos por objetivo tecer considerações sobre a abordagem de Pierre Kast acerca do Cinema Brasileiro, trecho de 11 minutos do quarto e último episódio.

Para uma melhor compreensão das opções narrativas relativas ao trecho sobre o Cinema Brasileiro é necessário que conheçamos melhor a trajetória de Pierre Kast. Kast foi crítico de cinema, ensaísta, cineasta e escritor. Militante político, com papel importante na resistência francesa, aderiu ao Partido Comunista Francês onde atuou como secretário nacional dos estudantes.<sup>5</sup> Como afirma Antoine de Bacque (1991:216): "este engajamento à esquerda, marcado pela sensibilidade próxima dos comunistas nos anos cinquenta e dos terceiro-mundistas nos anos sessenta, que ele jamais deixará".<sup>6</sup> Em 1945, Kast conhece Henri Langlois que o chama para ser seu colaborador junto à Cinemateca Francesa. Este encontro com Langlois, Kast considera ser o mais

---

<sup>1</sup> A pesquisa que resultou neste artigo contou com apoio da Capes através do Programa de estágio pós-doutoral desenvolvida junto a Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 sob a supervisão de Laurent Véray.

<sup>2</sup> Importante ressaltar que em 1966 a TV Francesa não era ainda transmitida a cores. A primeira emissão colorida foi no dia 01 de outubro de 1967. Nessa data, havia em torno de 1500 aparelhos de TV coloridas na França. Fonte: Conseil Supérieur de L'Audiovisuel. In: <http://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Comment-la-television-est-elle-passee-du-noir-et-blanc-a-la-couleur>. Acesso em 03 de março de 2017.

<sup>3</sup> A série foi uma coprodução do Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision, Neyrac-Films, Thomaz Farkas e Claude-Antoine. Para maiores informações sobre os quatro episódios da série *Carnets Brésiliens* ver: Brum, 2019.

<sup>4</sup> Títulos originais: *Rio de Janeiro* (54min); *L'architecture baroque des Minas Gerais, Brasília, São Paulo* (57min); *Bahia* (59min); *L'Amazonie, Belem, Manaus, le Nordeste, le cinéma brésilien* (59min).

<sup>5</sup> Como muitos intelectuais, Pierre Kast se afastará do Partido Comunista Francês depois de revelada às atrocidades cometidas pela URSS do período Stalinista.

<sup>6</sup> Todas as citações do original em francês foram traduzidas por mim.

importante da sua carreira. Apesar de iniciar sua trajetória como cineasta antes do surgimento da *Nouvelle Vague*<sup>7</sup>, Pierre Kast costuma ter seu nome associado ao movimento francês por ter sido crítico e conselheiro da *Cahiers du Cinéma* e ter realizado o longa-metragem *Le Bel Âge* no ano de 1959. *Le Bel Âge* engrossa a lista de filmes dos críticos da revista dando origem ao movimento da *Nouvelle Vague* em 1959.<sup>8</sup> Apesar dessa estreita relação com a *Nouvelle Vague*, como afirma Noël Sinsolo, Pierre Kast é frequentemente negligenciado pelos historiadores da *Nouvelle Vague*<sup>9</sup>, mas essa negligência tem sua razão de ser. Diz Noël Sinsolo:

Se tivesse que ser classificado na *Nouvelle Vague*, o território que ele compartilharia seria o de Duras, Marker, Pollet, Resnais e também Rivette. Mas circunscrevê-lo dessa forma é muito restritivo. Kast era um estudioso, termo cunhado por seu amigo Boris Vian para designar um grupo de eruditos ecléticos. (Sinsolo, 2013: 257)

Pierre Kast desde o início de sua carreira teve uma predileção por adaptações literárias, por uma *mise-en-scène* centrada em diálogos e por filmes de ficção científica, que para Kast era uma possibilidade de fugir ao esquema narrativo aristotélico. Em entrevista a Pierre Billard por ocasião do lançamento de seu primeiro longa-metragem *Un amour de proche* (1957), Kast diz:

---

<sup>7</sup> Pierre Kast tinha sido assistente de direção de Jean Grémillon, René Clément, Jean Renoir e Preston Sturges e já havia realizado até 1959, onze curta-metragens e o longa-metragem *Un Amour de Proche* (1957).

<sup>8</sup> O ano de 1959 aparece na literatura especializada como marco do surgimento da *Nouvelle Vague*, quando os primeiros filmes dos críticos da *Cahiers du Cinéma* são realizados, entre eles: *Le Beau Serge* (Nas Garras do Vício, 1957) e *Les Cousins* (Os Primos, 1958) de Claude Chabrol, ambos lançados comercialmente em 1959 e ainda *Les quatre cents coups* (Os Incompreendidos, 1959) de François Truffaut. Sobre o assunto ver: PRÉDAL, René. 50 ans de cinéma français. Paris: Éditions Nathan, 1996; MARIE, Michel. La *Nouvelle Vague*. Une école artistique. Paris: Nathan-Université, 1998.

<sup>9</sup> Esta negligência ao nome de Pierre Kast pode ser observada também pela falta de informações sobre o cineasta nos arquivos franceses. Só para exemplificar, na Cinemathèque Française não há sequer um único filme dele disponível. Ausência no mínimo curiosa uma vez que Kast foi colaborador de Henri Langlois na Cinemathèque Française.

Acredito que romances que introduziriam uma nova lógica não aristotélica, como existe a geometria não euclidiana, seriam romances que seriam muito importantes. J. L. Borges, ele é uma pessoa muito importante.

Há também um aspecto satírico – a posteridade de Swift ou Samuel Butler – que também é extremamente atraente na ficção científica. Esses dois aspectos são de particular interesse para mim. Acho que podemos extrair humor, comédia e graça das situações criadas por essa liberação das estruturas convencionais da lógica, que é a ficção científica. (Kast, 2014: 126)

Além dessa opção estética, distante do conjunto dos filmes do movimento francês *Nouvelle Vague*, Pierre Kast nunca se assumiu como integrante do movimento, preferindo uma independência crítica e de grupo dos seus companheiros da *Cahiers du Cinéma*. Essa independência pode ser observada por sua atuação como colaborador de várias revistas como *L'Écran*, *Cinéma*, *Revue di Cinéma* e sobretudo *Positif*, face oposta da *Cahiers du Cinéma*<sup>10</sup>. Pierre Kast foi um homem de cinema, com um engajamento político muitas vezes pouco compreendido. Michel Mardore em crítica ao filme *La Mort-saison des Amours* (1961) de Pierre Kast diz: "pode-se perdoar a Kast mil coisas, mas conheço pessoas que jamais lhe perdoarão seu excesso de inteligência" (*Cahiers*, 1961:53-4). É este cineasta eclético que construirá uma filmografia com interesses diversos e fruto de muitas pesquisas. É com esse espírito que *Carnets Brésiliens* foi realizado.

---

<sup>10</sup> A revista *Positif* foi marcada por um posicionamento político à esquerda com forte influência do Partido Comunista, enquanto a revista *Cahiers du Cinéma* possuía uma ancoragem mais conservadora. Essa distinção está presente na forma como a crítica se posiciona diante dos filmes, podendo ser definida, a grosso modo, assim: a *Positif* mais engajada e preocupada com a mensagem ideológica dos filmes, a *Cahiers du Cinéma* preferindo a forma do estilo e a *mise en scène* ao invés da ideologia (Baecque, 2010 e 1991). Sobre a relação entre essas duas importantes revistas, Antoine de Baecque diz: "...os 'jovens turcos' dos *Cahiers* estavam com certeza à direita no tabuleiro dos intelectuais da época. Mas, sob a pena dos redatores da *Positif*, essas polêmicas assumem um tom excessivo" (2010:265). Esse tom excessivo está presente nas inúmeras polêmicas que a *Positif* travou com a *Cahiers du Cinéma*, contestando a política dos autores e acusando o movimento da *Nouvelle Vague* de reacionário por sua temática frívola. Pierre Kast transitava entre esses dois mundos e mantinha seu posicionamento comunista, espiritualista e humanista em ambas as publicações.

### **O episódio *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o Cinema Brasileiro***

Pierre Kast inicia o documentário com uma vista aérea da floresta amazônica, para então apresentar a cidade de Belém do Pará, ressaltando as peculiaridades da vida em torno do Rio Pará. Depois segue para as cidades de Manaus e Macapá, dando um grande destaque para a exploração do minério de magnésio no coração da floresta amazônica. De lá, segue para Santarém no Pará. De carro, percorre o trajeto de Santarém a Feira de Santana, que serve de pretexto para introduzir o Cinema Brasileiro. Neste episódio, entrevista alguns cineastas descritos aqui, em ordem de aparição no filme: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Luís Sérgio Person, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra e Walter Hugo Khouri<sup>11</sup>. São exibidos trechos dos seguintes filmes: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, *São Paulo S.A* (1965) de Luís Sergio Person e *Corpo Ardente* (1966) de Walter Hugo Khouri, que encerra a sequência sobre o cinema brasileiro. Em seguida, Pierre Kast anuncia que a viagem pelo Brasil terminou e que se transformou com ela, apresentando suas últimas impressões sobre o Brasil. Para finalizar convida o espectador a ouvir "...esses meninos e meninas, cantando o amor, a luta, a sedição, a revolta, a sensibilidade, a inteligência, a subversão".<sup>12</sup> Apresentam-se ao violão: Sidney Miller tocando e cantando a música *Pede Passagem* de sua autoria, Luli<sup>13</sup>, Edu Lobo e encerrando a série *Carnets Brésiliens* e o episódio, Nara Leão cantando a música de protesto *Carcará* (João do Vale e José Cândido, 1965).

---

<sup>11</sup> Nos créditos do episódio consta ainda o nome do cineasta Walter Lima Jr. como um dos entrevistados, mas no filme ele não concede entrevista.

<sup>12</sup> Todas as falas extraídas do filme foram transcritas diretamente do episódio e traduzidas pela autora, com revisão do tradutor francês Felipe Dietmann.

<sup>13</sup> Luli, cantora, compositora e instrumentista, ficou mais conhecida quando fez parceria com Lucina, formando a dupla Luli & Lucina. Posteriormente passou a assinar Luhli. Para maiores detalhes ver: <http://www.luhli.mpbnet.com.br/>

A música brasileira é na série *Carnets Brésiliens* um elemento integrador entre os quatro episódios e contou com a consultoria de Ruy Guerra, amigo de longa data de Pierre Kast e um dos nomes importantes da rede de sociabilidades que Kast criou no Brasil.<sup>14</sup>

Dos 59 minutos do episódio *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o Cinema Brasileiro*, Pierre Kast vai dedicar 11 minutos ao novo cinema brasileiro, tema que o cineasta francês conhece bem, pois em 1966, os cineastas brasileiros já eram assunto frequente nas revistas especializadas na França, bem como os filmes brasileiros já eram exibidos nos principais festivais de cinema na Europa. Além disso, Pierre Kast era crítico de cinema da *Cahiers du Cinéma* e colaborador da *Positif*, sendo também um importante interlocutor na França para os cineastas brasileiros. É nesse trecho de 11 minutos que nos deteremos agora, procurando compreender de que forma e qual discurso Pierre Kast elabora e constrói para falar do cinema brasileiro aos franceses. Entretanto, nos interessa também destacar a narrativa apresentada pelos cineastas para defenderem suas posições frente ao cinema que realizam.

### **O cinema brasileiro de Pierre Kast**

A narração, realizada em primeira pessoa por Pierre Kast, diz: "Feira de Santana, uma visita a Feira de Santana é uma boa introdução ao que ainda faltava, ao que conheci como fenômeno de primeira grandeza, o jovem cinema brasileiro, o cinema novo". O movimento Cinema Novo portanto, aparece como sinônimo do cinema que é realizado no Brasil naquele momento e o Nordeste a região símbolo do cinema brasileiro. Kast continua:

O jovem cinema brasileiro, para a Europa, parece fazer do Nordeste a sua terra de escolha. Os problemas sociais e dramáticos são simples; Os homens e as

---

<sup>14</sup> Maiores detalhes sobre a série *Carnets Brésiliens* e a rede de sociabilidade de Pierre Kast ver: Brum, 2019.

paisagens, sublimes. Um crítico francês subdesenvolvido<sup>15</sup> até confundiu todo o cinema brasileiro e o Nordeste. Eu não vou entrar nessas discussões de tendências. O cinema novo, são quinze jovens cineastas, os mais animados, os mais contraditórios e os mais talentosos; quinze adversários fraternos entre os quais não tenho escolha. Eu queria vê-los. Eu comecei com Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*.

Ao escolher a cidade de Feira de Santana para apresentar o Cinema Brasileiro, Pierre Kast acaba por reforçar essa ideia de que o Nordeste é a região que melhor representa a identidade do nosso país, a cara do Brasil na Europa. Ao mesmo tempo procura desmistificar essa relação maniqueísta Nordeste/cinema brasileiro quando aponta para essa questão em sua fala. Ainda em sua narração, Kast sugere uma diferença da concepção de cinema desse Cinema Novo que anuncia, deixando transparecer um grau de desacordo entre os cineastas brasileiros quando se refere a "adversários fraternos".

Dando continuidade a sequência, seguimos com imagens de Nelson Pereira dos Santos com Pierre Kast no vão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. Corta para o trecho do filme *Vidas Secas* (1963), especificamente para a cena em que o personagem Fabiano se vê obrigado a sacrificar a cachorra Baleia e sai em retirada com a família em busca de melhores condições de vida. Cena icônica de *Vidas Secas* e que repercutiu enormemente quando da exibição do filme no Festival de Cannes de 1964<sup>16</sup>. Em seguida, no vão do MAM/RJ, realiza a entrevista com Nelson Pereira dos Santos tendo como tema exatamente essa relação do cinema novo com o Nordeste.

---

<sup>15</sup> Pierre Kast utiliza no original a palavra "sous-développé" (subdesenvolvido) para se referir ao desconhecimento do crítico francês em relação ao cinema brasileiro. Trata-se portanto, do uso figurado e pejorativo do termo, no sentido de alguém que ignora determinado assunto.

<sup>16</sup> É conhecida a história de que a Condessa italiana Mia Acquarone repudiou a cena do assassinato da cachorra Baleia e articulou junto à Sociedade Protetora dos Animais um boicote ao filme *Vidas Secas*. A direção do Festival chegou a receber um ofício da Sociedade Protetora dos Animais acusando o cineasta Nelson Pereira dos Santos de crueldade. Nelson Pereira dos Santos informou que a cachorra estava viva e que não havia sido sacrificada em cena. Mas, diante da repercussão, a cachorra Baleia foi levada a Cannes. Essa história tem amplo registro nos jornais brasileiros e franceses e ganhou às telas no curta-metragem intitulado "Como se morre no cinema", dirigido por Luelane Loiola Corrêa, disponível no extra do DVD de *Vidas Secas* que integra o box da coleção Nelson Pereira dos Santos, volume 1: 1956 a 1967.

**Nelson Pereira dos Santos:** O que nós buscamos no Nordeste, eram as facilidades de produção, sobretudo. Eu estou sendo um pouco simplista.

**Pierre Kast:** Mas não. Eu gosto de ouvir você dizer isso, você entende, porque eu sei que você não é responsável por isso. Por outro lado, por exemplo, tem havido textos em certas revistas que confundem o Nordeste e o Cinema Novo, que é quase um perigo para vocês.

**Nelson Pereira dos Santos:** Sim, é isso. Eu acredito que uma face de todos os nossos filmes, eu acredito que é o reconhecimento deste subdesenvolvimento preciso.

É sintomático que Nelson Pereira dos Santos tenha sido o primeiro da lista de cineastas entrevistados, correspondendo a uma ideia muito difundida na Europa, pelos próprios cineastas brasileiros, de que ele foi uma espécie de "mentor" do Cinema Novo. Glauber Rocha em entrevista a Guy Gauthier (*Image et Son*, 1964:33-35) afirma: "somos todos um grupo, oriundos da crítica, em torno de Nelson Pereira dos Santos, o realizador de *Vidas Secas*". Ainda em *Image et Son* (1966: 89-92) a apresentação da entrevista com Nelson Pereira dos Santos dirigida por Guy Gauthier e Robert Grelier diz:

Nelson Pereira dos Santos é o diretor de *Vidas Secas* - *Imagem e Son* nº 180-181 - que depois de ter sido apresentado a Cannes em 1964 saiu em Paris em duas salas de cinema de arte e experimental. *Criador do novo cinema Brasileiro*, ele nos pareceu um dos representantes mais qualificados para nos contar sobre esse cinema que está fazendo muita gente falar dele. (grifo nosso)

Na revista *Positif* (1965:36-39), Tomas Perez Turrent em matéria intitulada *Gênes, Cinema Novo* que versa sobre os filmes da *Resegna del Cinema Latinoamericano*<sup>17</sup>, afirma:

desde Rio, 40 graus (1954) e Rio, zona norte (1955), *Nelson Pereira dos Santos* - considerado como o pai espiritual do movimento - Os fuzis e O Deus e o Diabo na terra do sol, os novos filmes brasileiros atribuem grande importância à vida cultural e social do Brasil. (grifo nosso)

---

<sup>17</sup> A *Rasegna del Cinema Latinoamericano* era um "festival organizado pelo Columbianum, instituição situada em Gênova, Itália, e dirigida pelo jesuíta Angelo Arpia, que dedicou ao Cinema Novo sua quinta edição" (Figuerôa, 2004, p.43).

O mesmo se dá na revista *Cahiers du Cinéma* (1966) que traz um dossiê sobre o Cinema Novo, e uma retrospectiva do movimento assinada por Gustavo Dahl, que coloca os dois primeiros filmes do Nelson Pereira dos Santos, como precursores do movimento. Ainda nessa edição da revista *Cahiers du Cinéma*, M. Bellocchio abre o dossiê com o artigo *La revolution au Cinéma* e afirma: "o cinema deve ser político. Deve ser especialmente em um país subdesenvolvido como o Brasil. O valor do Cinema Novo vem do fato de que, respeitando essa necessidade violenta, serve para modificar a realidade que lhe dá existência" (*Cahiers du Cinéma*, 1966: 43). Cito essa passagem para demonstrar que Pierre Kast ao abrir a sequência sobre o cinema brasileiro, o faz em total sintonia com as revistas especializadas francesas da época, bem como, com dois dos filmes que colocaram foco no novo cinema brasileiro na Europa, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha.<sup>18</sup> Em 1966, quando da realização de *Carnets Brésiliens*, as revistas especializadas francesas "já estavam engajadas na divulgação do Cinema Novo" (Figuerôa, 2014: 103).

A questão do subdesenvolvimento como parte do conteúdo dos filmes do Cinema Novo é também um dos pontos de interesse da crítica especializada francesa, que transformaram o Cinema Novo em sinônimo de cinema político. Como afirma Figuerôa (2014: 100): "reagrupando os numerosos artigos cujo tema principal é o cinema político, não é difícil mostrar, por exemplo, que todas as revistas consideravam o Cinema Novo como o modelo do cinema revolucionário." Portanto, essa primeira abordagem de Pierre Kast apenas reafirma um discurso presente entre os críticos franceses e que foi amplamente discutido por Alexandre Figuerôa no seu livro *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França* (2014).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Não custa lembrar que os dois filmes foram apresentados no Festival de Cannes de 1964. *Deus e o Diabo na terra do sol* escolhido pelo governo brasileiro para representar o país e *Vidas Secas* a convite do Festival de Cannes.

<sup>19</sup> Este livro de Alexandre Figuerôa é uma das mais importantes análises sobre a repercussão do Cinema Novo nas revistas especializadas francesas e referência fundamental para esse artigo.

Após a entrevista com Nelson Pereira dos Santos, Pierre Kast entrevista Glauber Rocha, seguido de trecho do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, conforme descrevemos abaixo.

**Glauber Rocha:** o Deus e o Diabo para mim representou uma experiência que de certa forma tinha sido...o desejo de muitos autores brasileiros, que era de transformar em termos cinematográficos, em termos dramáticos, no caso cinematográficos, a tradição da literatura popular, da literatura oral, épica do nordeste do Brasil.

**Pierre Kast (narração):** Um camponês se opõe a um rico proprietário da terra que quer se apropriar de seu gado legalmente, é claro. Um belo exemplo brasileiro da teoria do direito de Hegel, segundo o qual, a lei é antes de tudo um equilíbrio de poder.

Pierre Kast, portanto, dá voz em primeiro lugar a Nelson Pereira dos Santos e depois a Glauber Rocha. O mentor e o ilustre filho e porta voz do Cinema Novo. A narração de Pierre Kast está sobre as imagens da sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em que o vaqueiro Manuel, revoltado com a exploração a que está sendo submetido pelo rico proprietário de terra, o coronel Moraes, o mata com seu facão. Ao destacar esse trecho do filme em sua narração, Pierre Kast reafirma o discurso presente nas revistas especializadas de que o Cinema Novo é um cinema consciente de seu papel político e transformador da sociedade brasileira.

Após essa introdução ao Cinema Brasileiro, Pierre Kast procura complexificar essa representação. Luiz Sérgio Person e o trecho do seu filme *São Paulo, sociedade anônima (1965)* alteram o rumo do discurso, apresentando uma outra face do cinema no Brasil. Person irá destacar a psicologia dos personagens de classe média em seu filme e será exibido um extrato do filme *São Paulo, sociedade anônima*. Saimos do cenário do Nordeste em direção a maior cidade do Brasil, São Paulo, sinônimo de modernidade e desenvolvimento. Esse contraponto é também de grande importância para a construção narrativa desenvolvida por Pierre Kast ao longo os quatro episódios

da série *Carnets Brésiliens*, uma vez que ele procura retratar aos franceses um Brasil moderno, fugindo da imagem de país exótico e subdesenvolvido (Brum, 2019).

No Rio de Janeiro, Pierre Kast promoverá o encontro com os cineastas do novo cinema brasileiro, imagem de importância histórica por conseguir reunir em um único lugar, oito dos mais importantes nomes do cinema brasileiro em plena atividade na época. Diz Kast:

Num domingo no Rio, num terraço que domina a cidade, reuni sem exclusividade 8 jovens que, além de suas contradições, são o cinema brasileiro. Lirismo pessoal e engajamento ideológico, realismo neo-camponês e um esteticismo neo-intelectual, um gosto pela expressão pessoal, sim, tudo isso misturado. Olá para Luiz Carlos Barreto, produtor; a Paulo César Saraceni ; Oi a meu amigo Ruy Guerra, o mais violentamente lírico deles; Olá para Joaquim Pedro de Andrade ; Oi a meu amigo Walter Khouri, o mais pessoal, o mais atormentado, o mais preocupado; olá para Glauber Rocha, ambicioso e corajoso; olá para Walter Lima, lírico e secreto; olá para Luís Sérgio Person, David no assalto do Golias paulista. Vamos ouvi-los.



Fonte: frame do 4º episódio *Carnets Brésiliens*

Apesar de Pierre Kast inicialmente reproduzir a ideia de que o cinema brasileiro é o Cinema Novo, e ao mesmo tempo colaborar com o que se falava sobre o assunto nas revistas especializadas na França, Kast adota uma postura que amplia essa compreensão, incluindo os "representantes paulistas". Como

afirma Alexandre Figuerôa, em referência a como o cinema brasileiro era visto nas revistas especializadas francesas, ele diz:

A hegemonia atribuída ao Cinema Novo está bem mostrada na maneira como os realizadores dos filmes que não pertenciam ao grupo eram recebidos: muitas vezes, eram considerados ligados a um outro ramo do movimento (do gênero 'representantes paulistas' do Cinema Novo, cuja existência era questionada); outras vezes, eram ignorados ou, pior, classificados em oposição ao Cinema Novo, o que significa serem identificados como autores de um cinema tradicional, sem estilo ou uma má imitação dos cinemas europeus e americano. Efetivamente, a maior parte das produções brasileiras vistas na França nesse período era originária do Cinema Novo. (Figuerôa, 2004: 77-78)

Luís Sérgio Person e Walter Hugo Khouri são os nomes que Pierre Kast escolheu para diversificar o quadro de cineastas. Nesse quesito, chama a atenção a presença de Khouri pouco alinhado ao movimento do Cinema Novo, bem como o destaque que Kast dará a ele no episódio. Sabemos que o movimento do *Cinema Novo*, quando do surgimento dos primeiros filmes, não possuía um quadro de cineastas fechado. O movimento aparece na imprensa em geral e nas revistas especializadas com definições genéricas, celebrando o aparecimento de filmes e de novos cineastas com preocupações estéticas diversificadas. Mas, em 1966, quando Pierre Kast realiza essa série sobre o Brasil, essa definição de quem pertence ao movimento do Cinema Novo já está mais estabelecida por aqui e também na França. No início da década de 1960, Walter Hugo Khouri em várias publicações chegou a vigorar entre os cineastas que compõem o Cinema Novo, mas nunca foi totalmente aceito pelo grupo, não só por ser um cineasta com uma certa experiência<sup>20</sup> como pela temática de seus filmes, muito distante das propostas desse nascente cinema moderno. Por outro lado, nos parece que essa escolha mais abrangente dos cineastas seja uma posição particular de Pierre Kast, uma vez que ele conhecia bem as idiosincrasias que envolviam os integrantes do movimento do Cinema Novo. Pierre Kast portanto, procura adotar um certo equilíbrio de forças na representação do cinema brasileiro em sua série.

---

<sup>20</sup> Walter Hugo Khouri no início dos anos 1960, quando surgem os primeiros filmes do Cinema Novo, já tinha na bagagem quatro longas-metragens, portanto, não era um iniciante.

Os depoimentos que se seguem refletem as preocupações do momento no seio do grupo do Cinema Novo. Paulo César Saraceni no episódio afirma que um dos objetivos principais do movimento era "colocar exatamente em questão a sociedade nossa, a sociedade burguesa". Já Joaquim Pedro de Andrade afirma:

Eu acho que nós temos uma certa sinceridade no tratamento dos filmes, nossa temática corresponde à temática da vida mesmo e do interesse da gente. De maneira que se há uma certa dificuldade do povo, do grande público de acompanhar e se interessar pelos nossos filmes, isso se deve decorrer ou decorreu até agora, talvez de uma certa inadequação formal, de uma certa dificuldade formal por parte dos realizadores que quase todos fizeram os seus primeiros filmes e agora fazem o seu segundo.

O desencontro entre os filmes e o público, que para Joaquim Pedro de Andrade se deve a uma "certa inadequação formal", é um dos grandes problemas enfrentados pelos cineastas do Cinema Novo e que nesse momento, pós-golpe de 1964, se impõem. Em 1966, quando da filmagem da série, o grupo do Cinema Novo já está reavaliando a derrota do projeto político da esquerda no Brasil.<sup>21</sup> Como constata Ismail Xavier:

Há uma autocrítica no CN que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de um cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular, e define uma postura de análise do social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionário.

Preocupada com a resposta de público (não havida), o cineasta enfrenta agora um desafio que tem várias dimensões. Se há, nesse período pós-64, a situação crítica de um cinema político tratando de encarar a nova realidade, há também, nesse mesmo cinema, a disposição de continuar a experiência de modernidade já presente em filmes anteriores ao golpe, pois nem tudo na militância de 1960 era intenção pedagógica. (Xavier, 1985: 14-15)

O discurso de Saraceni e de Joaquim Pedro vai nessa direção de um cinema mais popular, menos intelectualizado, passando a refletir as preocupações do

---

<sup>21</sup> Como exemplo podemos citar o filme *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni. Ao longo da década outros filmes irão confirmar essa preocupação, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl, são bons exemplos.

grupo do Cinema Novo pós-golpe de 1964 por um cinema mais próximo de seu público, mas sem deixar de atentar para o contexto da sociedade brasileira.

Como vimos, Ruy Guerra e Walter Hugo Khouri são os únicos apresentados por Pierre Kast como amigos, o que pode explicar a opção de Pierre Kast em encerrar com eles a sequência sobre o Cinema Brasileiro. Além disso, são as entrevistas mais longas e, o filme *O Corpo Ardente* de Walter Hugo Khouri, como já afirmamos, encerra o bloco.

No filme, o depoimento de Ruy Guerra se posiciona em sintonia com os ideais do grupo do Cinema Novo<sup>22</sup>, diz ele:

E eu acredito que qualquer cineasta que quer dizer algo importante hoje ou coisas que ele considera importante é obrigado a fazer, de alguma forma, ou outro equilíbrio oscilante que existe no mundo moderno. Então, eu em meus filmes, eu tentei não somente dar a realidade toda a sua complexidade, é muito difícil, mas acima de tudo montar essas coordenadas, como elas agem sobre o homem, sobre o indivíduo. Ou seja, em certo sentido, eu faço um intimismo épico. Eu não acho que posso chegar a isso, mas não acho valioso mostrar um homem sem conexão com toda a estrutura de seu país e a relação do mundo moderno.

Já Walter Hugo Khouri é um elemento não alinhado às ideias e ao grupo do Cinema Novo, como já afirmamos. Em 1963, quando Glauber Rocha lançou seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ele considerava Khouri "um artista equivocado e vítima de equívocos" (Rocha, 1963:94), reafirmando uma luta no campo ideológico e cultural que marcou o fim dos anos 1950 e início dos 1960. Como afirmou José Mário Ortiz Ramos (1983: 39):

Na virada da década de 60, consolidam-se e fortalecem-se duas vertentes que são decorrentes da situação política global que o país vivenciava, como também herdeiras do processo específico de luta por um cinema brasileiro que vinha ocupando o espaço cultural desde a década anterior. Surge a contraposição clara e bem-demarcada entre uma tendência que vinculava-se ao forte centro de

---

<sup>22</sup> Isso não necessariamente significa que Ruy Guerra fosse aceito pelo grupo do Cinema Novo sem ressalvas. O discurso de Ruy Guerra no filme de Kast pode ser encarado também de forma individual, como concepção do cinema político que Guerra procurava praticar e praticar ao longo de sua carreira.

irradiação de nacionalismo da época, atravessando o binômio 'desalienação-libertação nacional', e uma concepção que submetia o 'nacional' a valores ditos universais, caracterizando uma postura 'universalista-cosmopolita'[...]

Apesar da revisão historiográfica desse esquema dualista proposto por José Mário Ortiz Ramos ter demonstrado que esse arranjo era mais complexo<sup>23</sup>, com aproximações e convergências entre os grupos nacionalistas e universalistas, é interessante notar que Walter Hugo Khouri será alvo constante do grupo do Cinema Novo, por seus filmes representarem a expressão mais acabada da vertente universalista, considerada por eles alienada. Em 1966, Glauber Rocha não havia mudado de opinião e Walter Hugo Khouri era incluído no grupo sempre com ressalvas. Basta lermos o comentário no capítulo *Quem Faz o Cinema Novo?* de David Neves em seu livro *Cinema Novo no Brasil* de 1966, portanto, no calor do momento. Diz Neves:

A ação de Walter Hugo Khouri no meio cinematográfico brasileiro foi essencialmente importante. O aparecimento de *Estranho Encontro* em 1958, repercutiu intensamente sobretudo no seio da crítica do Rio e de S. Paulo. O filme veio trazer novas perspectivas aos que tinham perdido as esperanças relativamente à reimplantação do cinema como veículo de expressão artística. A posição cultural de Khouri, entretanto, não deixa de levantar discussões, algumas delas bastante profícuas. (Neves, 1966: 44)

A importância de Walter Hugo Khouri como cineasta foi por diversas vezes ressaltadas pelos integrantes do Cinema Novo, mas isso não era suficiente para integrá-lo ao movimento. Com o golpe de 1964, o grupo em torno das ideias nacionalistas, no caso os diretores do Cinema Novo, sofre uma derrota que precisa ser repensada, mas a convicção de que o verdadeiro autor de cinema é um cineasta comprometido com as questões políticas e sociais ainda estará na ordem do dia. Neste caso, o que se coloca aqui diz respeito a duas concepções de cinema consideradas por eles opostas, cinema popular versus cinema culto/intelectual<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Sobre isso ver: *Estado e cinema no Brasil* de Anita Simis e *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)* de Tunico Amâncio.

<sup>24</sup> Agradeço o diálogo sobre o assunto com os pesquisadores Luis Alberto Rocha Melo e Mateus Araújo.

Entendemos aqui o cinema popular como aquele que finca suas raízes na realidade brasileira, e o que melhor traduz essa ideia é a concepção de cinema do Cinema Novo<sup>25</sup>. Já o cinema culto/intelectual procura trabalhar com temas universais, "numa inspiração sem tempo e espaço", nas palavras de Jean-Claude Bernardet (1978:37)<sup>26</sup>, e que o cinema de Walter Hugo Khouri encarna como ninguém. Ainda sobre isso Bernardet afirma:

Com o Cinema Novo, acede à produção um grupo de intelectuais cujos filmes tentam responder ao questionamento de uma realidade social em transformação. O filme se preocupa com a sociedade, que tenta interpretar e sobre a qual pretende agir. Ele não pode mais ser reduzido a um divertimento popularesco (chanchada), nem a uma obra de arte desvinculada do tempo e do espaço. (Bernardet, 1978: 43)

Ignorar a situação política, social e cultural do país era um sacrilégio que não poderia ser perdoado por parte do grupo do Cinema Novo. E nada poderia ser mais incômodo que o sucesso comercial que muitas vezes Walter Hugo Khouri alcançou com os seus filmes<sup>27</sup> ou mesmo o elogio do crítico Antonio Moniz Vianna ao filme *O Corpo Ardente* e ao cinema de Walter Hugo Khouri. Diz ele:

Não surpreende - nem preocupa - a campanha movida contra Walter Hugo Khouri por muitos dos que pensam estar resguardados sob o rótulo do cinemanovismo ou por seus ideólogos de botequim. (...) Talvez seja um cinema alienado - como querem alguns professores de cinemanovismo, incluindo nessa categoria o cinema de Khouri, Biáfara, Illeli e Tambellini. Sem dúvida, filmes como *Noite Vazia*, *Ravina*, *Mulheres e milhões* traduzem a total alienação de seus realizadores, pois não são caudatários de slogans, não estão atados ao neo-realismo de importação (anteontem), ao neonordestino (ontem), a um anti-

---

<sup>25</sup> "No Cinema Novo, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)". Sobre isso ver: O Nacional e o popular na cultura Brasileira de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983: 139).

<sup>26</sup> Essa ideia já está presente no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* de Paulo Emílio Salles Gomes, diz ele: "é outra tendência artística de Walter Hugo Khouri: preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros". (1996:80)

<sup>27</sup> Vale ressaltar que as qualidades estéticas e de domínio da linguagem cinematográfica por parte de Walter Hugo Khouri já haviam sido tema de análise no texto *Rascunhos e Exercícios de 1958* de Paulo Emílio Salles Gomes, diz ele: "O rascunho populista de Néelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khouri, mas se em Rio, Zona Norte e mesmo em Rio, 40 graus temos um autor que se revela inábil na manipulação de tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e de uma história."(GOMES, 1982:353).

revolucionário, quem sabe, revolucionário (hoje). Também no meio cinematográfico, há homens sérios e outros, inevitavelmente a maioria, apenas festivos.

Corpo Ardente é a vitória do artista que vem disciplinando a sua técnica, que já controla e orienta seu estilo. (Vianna, 2004: 366)

Não pretendemos aqui entrar na querela que envolveu críticas duras ao grupo do Cinema Novo pelo respeitável crítico carioca Moniz Vianna, notavelmente conservador em suas ideias. No entanto, esse distanciamento de Walter Hugo Khouri em relação ao grupo do Cinema Novo era de conhecimento de Pierre Kast e é isso que nos interessa aqui. Os filmes de Khouri na França eram recebidos de forma bastante fria, como um cineasta afetado pelo cinema de Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman (*Cahiers du Cinéma*, 1966a), e por isso sem novidades. Esse é um dilema que aparece no depoimento de Khouri para a série, que aproveita a oportunidade para enviar um recado não apenas ao grupo do Cinema Novo, mas também aos críticos franceses, que sempre foram muito reticentes ao cinema realizado por ele. Diz Khouri no filme:

Não é possível esperar do Brasil, apenas filmes sociológicos ou pseudo-sociológicos, filmes sobre problemas que se pensam serem os únicos problemas do Brasil. Eu acho que o país é muito grande, muito rico. Há divisões, é mesmo um dos países mais variados que eu conheci e acredito que existe lugar para todos no Brasil para fazer todos os tipos de filmes e isso, é mesmo a riqueza do cinema brasileiro, o novo cinema brasileiro que começa a dar filmes cada vez mais diversos e há novos talentos em todos os cantos e eu acredito que devemos insistir nesse ponto, e penso que os europeus cometem erros neste caso porque ainda estão à espera de filmes que falam de assuntos exóticos ou mesmo quando não são assuntos exóticos, mas assuntos sociológicos, assuntos de fome, coisas assim e a crítica também é muito culpada neste caso porque são sempre... eles querem dizer para o realizador brasileiros qual é a realidade. É muito comum na Europa ouvir dizer "mas, então, por que você não se ocupa da sua realidade? É a realidade que eles escolheram que é nossa.

Walter Hugo Khouri demarca seu território e contra ataca o grupo do Cinema Novo ao classificar os filmes como "sociológicos ou pseudo-sociológicos" e aponta o dedo para a crítica francesa que quer determinar o que deve ser feito em termos de cinema no Brasil. Khouri portanto, era um sujeito que de certo modo incomodava, sua trajetória como cineasta era consistente e por diversas

vezes seus filmes encontram uma boa aceitação do público no Brasil. Como afirma José Mario Ortiz Ramos:

No plano da realização fílmica, Khoury era a ponta de lança desta corrente que se afastava do projeto político-cultural nacionalista. Abordando os medos, fantasmas, angústias e inquietações sexuais que marcam os grandes centros, mergulhando na perigosa metrópole "descaracterizada", Khoury assumia - através do enfoque de setores médios e burgueses - a modernização em expansão. Um contraponto perfeito para o Cinema Novo que evitava o urbano e buscava nos referentes populares sua inspiração, os filmes de Khoury aumentavam ainda mais a ira política por artesanalmente bem realizados, e com *A ilha* (1963) e *Noite Vazia* (1964) o cineasta conseguia ainda o almejado sucesso comercial, sempre distante do cinema brasileiro. (Ramos, 1983: 47-8)

Fica implícito que a presença de Khouri no quadro de cineastas do cinema brasileiro, naquele momento, ao lado do conjunto de cineastas apresentados na série é uma escolha de Kast, que nutria uma admiração e amizade pelo cineasta paulista. Ao terminar a sequência com o filme de Walter Hugo Khouri, ele não apenas se posiciona, como torna mais complexo e diversificado o cinema brasileiro para os franceses.

### **Considerações Finais**

Este artigo se propôs apresentar a sequência de 11 minutos dedicada ao cinema brasileiro do quarto e último episódio da série *Carnets Brésiliens* realizada pelo cineasta francês Pierre Kast. Como procuramos demonstrar o cinema brasileiro apresentado em *Carnets Brésiliens* por Pierre Kast reflete as preocupações dos cineastas do Cinema Novo no período pós-golpe de 1964 no Brasil. Além disso, Kast amplia o quadro do cinema brasileiro ao incluir dois cineastas paulistas (Luís Sérgio Person e Walter Hugo Khouri), tornando-o mais complexo do que aquele pintado nas revistas francesas, isso, sem deixar de reforçar alguns elementos amplamente difundidos na França, como por exemplo, o cinema político, o Nordeste como matriz estética e Nelson Pereira dos Santos como mentor desse cinema moderno brasileiro.

O espaço aberto por Pierre Kast ao cineasta Walter Hugo Khouri na série é uma escolha pessoal e, podemos dizer provocativa, deixando claro que o cinema brasileiro do período não é um conjunto de cineastas com propostas coesas. Essa escolha é também resultado de uma intimidade de Pierre Kast com o cinema brasileiro e com os cineastas em atividade no Brasil, seja como crítico de cinema, seja como amigo que abria sua casa em Paris aos cineastas brasileiros (Diegues, 2014)<sup>28</sup>.

Pierre Kast possuía ainda uma intimidade com Walter Hugo Khouri, eles eram amigos e para além disso Kast realizava um tipo de cinema que para Ruy Guerra (2017) "era mais próximo do cinema do Khouri do que de qualquer filme do Cinema Novo". Pierre Kast construiu uma trajetória muito particular, com filmes que dialogam e trazem uma grande proximidade com a literatura, além de realizar filmes de ficção científica, gênero distante das experimentações estéticas do movimento da *Nouvelle Vague*. Portanto, Walter Hugo Khouri e Pierre Kast possuíam muitos elementos em comum, além de uma erudição intelectual que os unia, como constatou Fernanda Borges (2017).<sup>29</sup>

Excetuando o cineasta Walter Hugo Khouri, por diversas vezes ao longo do artigo nos referimos aos cineastas como integrantes de um grupo que formam o Cinema Novo. Essa ideia de grupo nos pareceu importante no sentido de explicitar que apesar das idiosincrasias que existiram entre o conjunto de cineastas, era interessante para eles reafirmar a noção de movimento cinematográfico. Mas, o uso que fizemos no texto também envolve um

---

<sup>28</sup> O envolvimento de Pierre Kast com os cineastas e com o Brasil, além de *Carnets Brésiliens*, gerou dois filmes posteriores que confirmam essa relação de proximidade, são eles: *Macumba* (1969) com produção de Jean-Gabriel Albicocco e Luís Carlos Barreto, filmado no Brasil. E o filme de ficção científica *Les Soleils de L'île de Pâques* (1972), com Norma Bengell e Zózimo Bulbul no elenco e ainda com participação afetiva dos cineastas Cacá Diegues e Ruy Guerra. Filmado no Chile, Brasil e França.

<sup>29</sup> Fernanda Borges foi casada com Pierre Kast. Eles se conheceram no Rio de Janeiro no período das filmagens de *Carnets Brésiliens*. Ela é entrevistada por ele no episódio *Rio de Janeiro* e é contratada por Pierre Kast para integrar a produção do episódio *Bahia*.

entendimento de grupo como delimitação de território no campo do cinema brasileiro, necessário no discurso que conduziam por aqui e no exterior.

Pierre Kast ao longo dos quatro episódios que compõem a série *Carnets Brésiliens* procurou mostrar aos franceses um Brasil moderno e em desenvolvimento e para isso, construiu uma rede de sociabilidades no país que o permitiu atingir esse objetivo (Brum, 2019). Como afirma Kast em sua narração ao final do quarto e último episódio e da série:

Eu não sou um turista. Eu não o conduzo para o turismo. Eu não defendo mudança de cenário, exotismo ou o pitoresco. Eu não imploro por férias. O Brasil não é uma fábrica de férias. Mas uma fábrica, sim, talvez. O barroco e o moderno se misturam. Uma cultura nasce, apoiada pelas pessoas mais vigorosas que conheço. Deixe-nos deixar os clichês dos trópicos.

Essa preocupação parece ter sido mesmo o norte de todos os episódios e no caso do trecho de 11 minutos do cinema brasileiro, a familiaridade com o cinema que era produzido no Brasil permitiu a Pierre Kast avançar e criar um discurso mais complexo, para além do que era corrente sobre o cinema brasileiro na França.

### **Bibliografia**

- Amancio, Tunico. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.
- Bacque, Antoine de (1991). *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue*. Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959. Paris: Editions Cahiers du Cinéma.
- Bellocchio, Marco (1966). "La Révolution au Cinéma" em *Cahiers du Cinéma: revue mensuelle de Cinéma*, número 176. Paris: Editions de l'Etoile.
- Brum, Alessandra (2019). *O Brasil de Pierre Kast e a rede de sociabilidades na realização da série Carnets Brésiliens*. Doc on-line, nº 26, p. 5-24.
- Bernadet, Jean-Claude (1978). *Trajetória Crítica*. São Paulo: Livraria Editora Polis Ltda.
- Costa, Flávio Moreira (1966). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor.
- Biesse, Jean-Pierre; Jacques Bontemps; Patrick Brion; Michel Caen; Jean- Louis Comolli; Ralph Crandall; Albert Juross; Michel Mardore e Jean Narboni (1966a). "liste des films sort à

Paris du 29 juin au 26 juillet 1966" em *Cahiers du Cinéma: revue mensuelle de Cinéma*, número 181. Paris: Editions de l'Etoile.

Dahl, Gustavo (1966). "Petit historique du Cinema Nôvo" em *Cahiers du Cinéma: revue mensuelle de Cinéma*, número 176. Paris: Editions de l'Etoile.

Figuerôa, Alexandre (2004). *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus.

Galvão, Maria Rita; Bernardet, Jean-Claude (1983). *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense.

Gauthier, Guy (1964). "Entretien avec Glauber Rocha" em *Imagem et son: la revue du cinéma*, número 175. Paris: Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente.

Gauthier, Guy e Robert Grelier (1966). "Entretien avec Nelson Pereira dos Santos" em *Imagem et son: la revue du cinéma*, número 194. Paris: Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1982). *Paulo Emílio. Crítica de Cinema no suplemento literário, volume 1*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Kast, Pierre (2014). *Écrits 1945-1983*. P.H. Deleau (ed.). Paris: L'Harmattan.

Mardore, Michel (1961). "L'alcôve d'Andromaque" em *Cahiers du Cinéma: revue mensuelle de Cinéma*, número 124. Paris: Editions de l'Etoile.

Neves, David E (1966). *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

Ramos, José Mário Ortiz (1983). *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Rocha, Glauber (1963). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.

Simsolo, Noël (2013). *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*. Paris: Flammarion.

Turrent, Tomas Perez (1965). "Gênes, Cinema Novo" em *Positif: revue de cinéma*, número 70. Paris: Editions le terrain vague.

Vianna, Antonio Moniz (2004). "Corpo Ardente (1966)" em Castro, Ruy (Org.), *Um filme por dia. Crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Xavier, Ismail (1985). *O Desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

#### Entrevistas:

Borges, Fernanda (2017). Entrevista concedida a Alessandra Brum e Sérgio Puccini. Rio de Janeiro: gravação digital.

Diegues, Carlos (2017). Entrevista concedida a Alessandra Brum e Sérgio Puccini. Rio de Janeiro: gravação digital.

GUERRA, Ruy (2017). Entrevista concedida a Alessandra Brum e Sérgio Puccini. Rio de Janeiro: gravação digital.

---

\* Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design e colaboradora no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autora do livro *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Annablume, 2014). Coordena a pesquisa *Minas é cinema*, um projeto do grupo de pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual.

Contato: [alesbrum@yahoo.com.br](mailto:alesbrum@yahoo.com.br)