



Cannes 1964: marco do engajamento dos críticos franceses ao Cinema Novo

*Cannes 1964: a mark on the
engagement of the French
critics with Cinema Novo*



Belisa Figueiró¹

¹ Doutora em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com a tese O Cinema Brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017): Políticas de Internacionalização e Abertura de Mercado. Mestre em Imagem e Som também pela UFSCar. Autora do livro *Coprodução de Cinema com a França: Mercado e Internacionalização* (Editora Senac São Paulo, 2018). É professora do Centro Universitário Barão de Mauá.

Resumo: Este artigo examina como o Festival de Cannes de 1964 foi decisivo para que a crítica francesa começasse a reverenciar o Cinema Novo em um momento em que algumas publicações, especialmente a revista *Cahiers du Cinéma*, passavam por reformulação político-ideológica. Por meio de uma análise histórica sobre a chegada dos cinemanovistas a Cannes, da avaliação dos jornais e revistas publicados durante o festival – encontrados nos arquivos da Cinemateca Francesa – e de uma entrevista com a crítica Sylvie Pierre, foi possível verificar que Cannes 1964 marcou o início de um alinhamento entre os franceses e os cinemanovistas, bem como identificar quais interesses estavam em jogo em cada um dos lados.

Palavras-chave: Festival de Cannes; Cinema Novo; cinema brasileiro; crítica francesa; *Cahiers du Cinéma*.

Abstract: This article examines how the Cannes Film Festival 1964 was decisive in making French critics begin to revere the *Cinema Novo* at a time when some publications, especially the magazine *Cahiers du Cinéma*, were undergoing a political-ideological reformulation. From a historical analysis of the arrival of *cinemanovistas* to Cannes, the evaluation of newspapers and magazines published during the festival – found in the archives of the *Cinémathèque française* – and an interview with the critic Sylvie Pierre, it was possible to verify that Cannes 1964 marked the beginning of an alignment between the French critics and the *Cinema Novo*'s directors, as well as to identify what interests were at stake on each side.

Keywords: Cannes Film Festival; Cinema Novo; Brazilian cinema; French critics; *Cahiers du Cinéma*.

Os primórdios da participação brasileira na Competição Oficial do Festival de Cannes são historicamente marcados pelos filmes *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, por conta dos prêmios que receberam. O longa-metragem de Barreto inaugurou as honrarias ao receber o inédito Prêmio Internacional de Melhor Filme de Aventura, além de uma Menção Especial pela música “Mulher rendeira”, em 1953. À produção de Duarte, por sua vez, foi concedida a primeira – e até hoje a única – Palma de Ouro a um filme brasileiro, em 1962.

No entanto, a edição de 1964 pode ser considerada aquela que determinou uma mudança de paradigma, aproximando o cinema brasileiro dos críticos franceses como nunca antes havia ocorrido. A partir de então, tornou-se recorrente a seleção de filmes do Cinema Novo pelo Festival de Cannes, não apenas ampliando a visibilidade das obras no maior festival de cinema do mundo, mas também expandindo as possibilidades de exibição nas salas comerciais francesas e em outros festivais europeus, chancelando a internacionalização de um movimento da cinematografia brasileira.

Para aquele Festival de Cannes de 1964, foram escolhidos *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, na Competição Oficial; e *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, na Semana da Crítica. Embora não tenham recebido láureas oficiais, o impacto que provocaram na crítica francesa foi suficiente para que os cinemanovistas começassem a ser aclamados, de tal forma que diversas entrevistas foram realizadas com cada diretor, e dossiês passaram a esmiuçar as obras nas revistas especializadas, colocando os brasileiros em um novo panteão de cineastas que despontavam no mundo na metade dos anos 1960.

A proximidade que se instituiu entre os cinemanovistas e os críticos franceses também foi fundamental para que, poucos anos depois, os brasileiros começassem a ingressar no Festival de Cannes independentemente da escolha oficial do governo brasileiro para representar o país no certame, afirmando o Cinema Novo como um movimento político, com obras de qualidade narrativa e estética, e que iam ao encontro de uma nova tendência internacional de cinema revolucionário, especialmente no chamado Terceiro Mundo.

Ao mesmo tempo, eram filmes que se opunham ao que havia sido feito nos estúdios paulistas – como a Vera Cruz, que emulava o sistema de Hollywood na primeira metade dos anos 1950. A reconstrução proposta pelos cinemanovistas tinha como bússola inicial a *Nouvelle Vague* em termos de produção e linguagem. No entanto, os brasileiros criticavam sua temática, estética e narrativa, e começaram

a buscar caminhos muito próprios nesse sentido, com o intuito de inserir o chamado *homem brasileiro* nas telas do Brasil e do mundo.

Tais características também confluíam para o que os críticos franceses, assim como o próprio Festival de Cannes, ambicionavam difundir e promover em uma época de intensos reposicionamentos políticos e ideológicos, em especial nas bases da revista *Cahiers du Cinéma*.

É nesse contexto que este artigo se propõe a examinar as estratégias de aproximação do Cinema Novo com o Festival de Cannes; como foi a recepção dos críticos ao longo da edição de 1964 – analisando os textos encontrados por esta pesquisadora na Cinemateca Francesa –; como se deram as mudanças de perspectivas e abordagens dos redatores franceses frente ao cinema que se fazia fora dos grandes centros; e quais foram os benefícios que tanto os críticos quanto os cinemanovistas encontraram através desse alinhamento, resultando em uma participação contínua de filmes brasileiros no festival nos anos seguintes.

Articulações brasileiras para chegar a Cannes

Em 1963, *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, foi selecionado para a segunda edição da Semana da Crítica do Festival de Cannes, mostra fundada e organizada por Louis Marcorelles². Ele será um dos maiores defensores do Cinema Novo por anos a fio na imprensa francesa. Nessa época, Marcorelles já havia captado a efervescência revolucionária que os cinemanovistas estavam dispostos a espalhar pelo mundo e deles se aproximou muito rapidamente. O diálogo se tornou constante e foi claramente decisivo para a inserção dos filmes na órbita *cannoise* dali por diante.

As cartas trocadas entre Glauber Rocha e Gustavo Dahl³ que datam deste período demonstram essa proximidade. Dahl estava morando em Paris e conversava frequentemente com Marcorelles. Em uma das correspondências, menciona até mesmo a inclusão de *Porto das Caixas* (1962) na programação da mostra produzida por Marcorelles, insinuando uma possibilidade de *lobby* por parte do brasileiro.

² Louis Marcorelles foi um dos críticos de cinema mais importantes da França entre as décadas de 1960 e 1980. Na *Cahiers du Cinéma*, ingressou no final dos anos 1950 e lá foi o primeiro redator a escrever sobre o Cinema Novo brasileiro. Também foi colaborador dos semanários *Les Lettres Françaises* e *France Observateur*. A partir do final dos anos 1960, trabalhou no jornal *Le Monde*. Marcorelles também ajudou a fundar a Semana da Crítica do Festival de Cannes e atuou como diretor-geral da mostra entre os anos de 1968-1974 e 1983.

³ Gustavo Dahl viveu entre os anos de 1938 e 2011, marcados por uma longa trajetória no cinema, passando pela crítica, produção, distribuição, bem como pela atuação política, por meio da gestão de órgãos como Embrafilme, Concine, Ancine, CTAV, entre vários outros.

Nas palavras de Dahl, Marcorelles “estava de acordo para tentar fazer o filme passar em Cannes, na Semana da Crítica ou quem sabe mesmo em concurso, antes de ir a Sestri” (DAHL, 1963a, p. 188). Ao mesmo tempo, Dahl já manifestava uma preocupação com a comercialização dos filmes a partir da vitrine dos festivais e reconhecia a importância de um artigo de Marcorelles publicado na revista dos *Cahiers* para a promoção dos filmes. A seu ver, o texto era “muito bom” para os cinemanovistas, pois só falava “da turma” e sublinhava que, “em potência”, eles eram “os primeiros cineastas do mundo”. Por conta disso, Dahl estava convencido de que, da cinematografia brasileira, somente o Cinema Novo teria “elementos para penetrar na Europa”. E que aquela seria a oportunidade de “se organizar e mandar por conta própria ou através do Itamaraty” filmes para todos os festivais europeus – grandes e pequenos –, e “depois tentar vendê-los em bloco ou em separado”, tanto para países capitalistas quanto para os comunistas, fazendo de Paris uma sede central do Cinema Novo, abrindo uma frente mundial (DAHL, 1963a, p. 188-189).

Como se percebe, essa carta é reveladora em vários sentidos. Se, por um lado, ela reitera a amizade entre os cinemanovistas e Marcorelles, por outro ela atesta uma visão de mercado muito própria de Gustavo Dahl já naqueles anos, e que vai torná-lo nas décadas seguintes um dos cineastas e gestores brasileiros mais conectados com a necessidade incontornável de ampliar a difusão cultural e a distribuição comercial dos filmes. Ao escolher Paris – e a França, ao invés da Itália – como o epicentro de reverberação do Cinema Novo, Dahl igualmente manifesta uma consciência muito à frente de seu tempo, visto que a maioria dos diretores e produtores brasileiros ainda demoraria algumas décadas para perceber que a atuação de um agente de vendas baseado na capital francesa era primordial para a promoção cultural e para as transações comerciais, e não apenas do Brasil, mas sim de qualquer cinematografia produzida fora da Europa.

Por uma outra correspondência a Glauber Rocha, naquele mesmo ano de 1963, Gustavo Dahl comprova ainda mais sua perspicácia e visão comercial. Morando em Paris, alerta que o mercado europeu, assim como o mercado mundial, “está vivendo uma fase de transição” em que o cinema está se redefinindo: “de um lado filmes de grande espetáculo; de um outro, filmes de autor”. Naquele ano, as pessoas já começavam a “saber o que é o Cinema Novo”, e ele próprio se encarregava de começar a falar sobre o movimento sempre que podia (DAHL, 1963b, p. 200).

Nesse sentido, já não se tratava mais de um mero *lobby*, mas sim de uma estratégia de guerra cultural.

É preciso que só saia do Brasil “cinema novo”, para que as pessoas de fora e de dentro se convençam que cinema brasileiro = cinema novo. Não se pode descuidar, temos que partir para o controle total da comissão do Itamaraty. Depois é preciso que os diretores venham com as fitas, mas para vender e não para passear. A única maneira de vender é viajando com ela debaixo do braço. Mas o que é importante é que a ação seja coordenada, que cada um aproveite dos contatos dos outros: é preciso que tenha alguém na Europa, fazendo o que se fez para *Porto [das caixas]* e *Barra [Barravento]* para outros filmes. Temos que ter um Ministério do Exterior. E, depois, um Ministério de Guerra, cuja função seria de resolver a parada aí no Brasil. Porque a parada no exterior, além de ser aleatória, é seguramente de longo prazo. O nosso Ministério da Guerra só tem que ter uma função: a tomada do poder cinematográfico para a regulamentação da distribuição, dos financiamentos e de uma eventual premiação. Fora deste esquema, estamos fodidos. Fará cinema um ou outro, mas não existirá um movimento. Se cada um de nós compreender que, tão importante quanto fazer filmes, é criar um mercado para eles, se cada um de nós tiver maturidade suficiente para compreender que só num esforço conjunto conseguiremos alguma coisa, que se cada um começar a fazer filme do seu lado vai todo mundo se estrepar, se todo mundo compreender que os nossos problemas, além de artísticos, são econômicos e políticos, a coisa irá. (DAHL, 1963b, p. 201-202)

Deste excerto – atenuando alguns exageros de Dahl e que eram compartilhados por Glauber Rocha –, depreende-se a complexidade do ambiente nacional e internacional da época, começando pela preocupação dele em criar uma identidade para o cinema brasileiro. Para que não houvesse equívocos, todo e qualquer filme proveniente do Brasil deveria ser dos cinemanovistas.

Nesse sentido, era fundamental que a comissão oficial do Ministério das Relações Exteriores tivesse membros do movimento para lutar a favor das obras do grupo. Em seguida, com os filmes corretos selecionados no Brasil e depois nos festivais europeus, os seus diretores deveriam viajar à Europa para promover e vender os seus filmes, por meio das coletivas de imprensa que ocorriam após as sessões para os críticos, assim como das novas dinâmicas dos mercados cinematográficos como o *Marché du Film* de Cannes, onde as negociações já aconteciam paralelamente à exibição dos filmes, sendo necessário ir preparado para barganhar as obras do Cinema Novo.

Portanto, se Dahl falava em “Ministério de Guerra” e “Ministério do Exterior”, era com o intuito de colocar os cineastas em posição de poder para garantir os recursos financeiros para a realização dos longas-metragens e, na sequência, sua liberação para

distribuição e promoção nacional e estrangeira. Tal plano de ação, no entanto, só vai se concretizar parcialmente em meados dos anos 1970, quando os cinemanovistas assumem alguns postos na diretoria da Embrafilme, inclusive o próprio Gustavo Dahl. Naqueles anos de 1960, foi o apoio da crítica e dos curadores franceses que de fato surtiu algum efeito na participação dos filmes brasileiros no Festival de Cannes.

Festival de Cannes 1964

A mesma carta de 1963 de Gustavo Dahl a Glauber Rocha também confirmava a estratégia de partir para a arena principal do Festival de Cannes. Se *Porto das Caixas* (1962) havia sido o primeiro filme cinemanovista a participar da Semana da Crítica naquele ano de 1963, em 1964 era determinante ingressar na Competição Oficial. E a aposta não podia ser outra que *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Nas palavras escritas por Dahl, o “sucesso” de *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, no festival de Sestri Levante “junto ao público tradicional de festival” já era “um bom sinal para Cannes”. *Deus e o diabo*, sendo dirigido por um baiano como Glauber, teria a “carga emocional que o pessoal topa”, sem poder acusá-lo de “folclore nem de desnacionalização”. Em outras palavras, o filme trazia a novidade que agradava aos curadores do Festival de Cannes.

Neste outro fragmento, percebemos a influência que ele tentava demonstrar, estando em Paris e, em tese, com acesso direto à assessora do Festival de Cannes que poderia trabalhar diretamente na apresentação de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) à comissão de seleção:

[...] É meter os peitos... Mas sem dormir na botina. Por exemplo, a Christiane de Rochefort me disse que, se houvesse para o ano que vem um filme brasileiro bom, ela garantiria a parada se fosse avisada com antecedência. Que eu fosse procurá-la bem antes do festival. Acho da maior importância. Você me mandaria o material e eu, dois ou três meses antes, isto é, em fevereiro de 64, iria pra cima dela, de maneira que, quando a onda de saber quem vai começar no Brasil, o terreno já estivesse preparado aqui. Na mesma ocasião, poderia se mostrar a minha cópia em 16 [mm] de *Barra* ao diretor do festival para ele ver o gênero da coisa. Você teria somente que quebrar o galho aí no Brasil para não deixar nenhum outro ser indicado. Mas se por acaso fosse indicado um outro, a gente sabotaria aqui mostrando diretamente *Deus e o diabo* ao diretor do festival através da Christiane. (DAHL, 1963b, p. 203)

No Brasil, a comissão oficial do Itamaraty – da qual fazia parte Arnaldo Carrilho, que trabalhava no Departamento Cultural do ministério e era muito

próximo da turma do Cinema Novo –, acabou escolhendo precisamente *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) para representar o país no Festival de Cannes. Conforme relembra Cacá Diegues (2014, p. 166), a notícia da escolha foi anunciada no dia 13 de março de 1964, pouco mais de duas semanas antes do golpe que levaria os militares ao poder e iniciaria um período de forte repressão e censura no país, atingindo em cheio os cinemanovistas.

Com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) confirmado para a Competição Oficial, a estratégia de Gustavo Dahl e Glauber Rocha começava a entrar em ação. Na sequência, o festival convidou *Vidas secas* (1963) para participar do mesmo concurso e, portanto, Nelson Pereira dos Santos também estaria na Croisette. Nas palavras de Cacá Diegues, “a notícia da presença dos dois filmes em Cannes foi recebida com o entusiasmo de uma vitória na Copa do Mundo”. Isso porque o “Cinema Novo chegava a um palco internacional de relevo” e eles tinham “certeza de que, a partir dali, iriam conquistar o mundo” (DIEGUES, 2014, p. 166).

Cacá Diegues, por recomendação de Arnaldo Carrilho, também havia inscrito *Ganga Zumba*, seu primeiro longa-metragem, para a Semana da Crítica. A cópia legendada, porém, teria chegado a Paris com algum atraso, quando os sete filmes da mostra já tinham sido escolhidos. No entanto, Louis Marcorelles, que naquele momento já era suficientemente amigo da trupe, teria dito a Diegues que “gostara do filme e propôs a seus pares que o convidassem como um oitavo título a ser apresentado no final da série”. E *Ganga Zumba* acabou entrando, uma vez que “não havia qualquer tipo de competição entre os filmes da Semana”, de modo que ninguém sairia prejudicado (DIEGUES, 2014, p. 165).

Pela primeira vez desde a criação do Festival de Cannes, o Brasil teria dois filmes na Competição Oficial e um na Semana da Crítica. O feito histórico – precedido das primeiras exhibições no norte da Itália para um seletivo grupo de críticos⁴ – agora começava a revelar o Cinema Novo para o mundo, em grande escala.

Pelo relato memorialístico emocionado de Cacá Diegues, é possível acompanhar o significado do início desse alcance internacional. A delegação de brasileiros que lá estava para representar os filmes também tinha a missão de explicar

⁴ De acordo com Miguel Pereira (2007, p. 132), foi na Rassegna del Cinema Latino-Americano que se deu a aparição e o “efêmero boom” dos filmes do Cinema Novo na Europa. O evento era organizado pelo Columbianum, organização cultural criada pelo padre jesuíta Angelo Arpa. O encontro reunia intelectuais europeus e do então chamado Terceiro Mundo, como os latino-americanos e africanos, exibindo filmes em um festival competitivo e promovendo mesas-redondas, simpósios e congressos sobre cinema. A primeira edição aconteceu em 1960, em Santa Margherita Ligure. Nos anos seguintes, as vizinhas Sestri Levante e Gênova também abrigaram o evento.

de onde vinham e quem havia realizado aquelas obras. Tratava-se, por conseguinte, de “revelar ao mundo o cinema que estávamos fazendo no Brasil, um cinema que não tinha nada a ver com o que eles conheciam e estavam acostumados”. Ou seja, “uma revolução produzida por uma fraternidade de artistas que queria mudar o mundo, o Cinema Novo” (DIEGUES, 2014, p. 177).

Na Cinemateca Francesa, foi possível encontrar um balanço do Festival de Cannes 1964, realizado pela *Cahiers du Cinéma* e assinado por Luc Moullet. No texto, o crítico se mostrou bastante entusiasmado, afirmando que o filme de Nelson Pereira dos Santos era “o único sucesso do gênero e a única verdadeira revelação de Cannes” naquela edição. A seu ver, “*Vidas secas* vale, mais do que pelas suas qualidades, pela ausência de defeitos” (MOULLET, 1964, tradução nossa).

Na sequência, foi a vez de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) arrebatou a plateia *cannoise*. O impacto foi ainda maior, embora menos unânime e mais controverso.

Quando o sertão virou mar e o filme terminou, um silêncio profundo se abateu sobre a sala. Os assentos vazios dos que haviam abandonado a projeção acrescentavam elemento desolador à presença imóvel, silenciosa e angustiada dos que tinham ficado. Todos olhavam paralisados para a tela vazia. Embora longo para mim, o silêncio não deve ter durado mais do que pouquíssimos segundos. Logo começaram as primeiras palmas e depois uma sucessão delas que foi crescendo em ovação, como numa trovoadas ou como naquela cena do teatro em *Cidadão Kane*, seguida de gritos elegantes, como só os franceses sabem berrar. (DIEGUES, 2014, p. 180)

A respeito de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), aquele mesmo texto de Luc Moullet trazia apenas uma pequena menção, e não muito favorável a Glauber Rocha. Para ele, o filme “descobre as formas dementes do misticismo revolucionário que se seguiram à seca acima”, interligando a obra com *Vidas secas* (1963), cuja análise foi publicada na mesma página da revista. E ele conclui: “Rocha corre em vão atrás da ingenuidade da arte primitiva, da qual está inevitavelmente longe por causa de sua formação” (MOULLET, 1964, tradução nossa).

Os críticos dos jornais diários que estavam presentes em Cannes, no entanto, de fato aplaudiram o filme de maneira muito vibrante, como indicou Cacá Diegues. Sobre *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), existe um dossiê de imprensa da Cinemateca Francesa bem mais completo se comparado ao que foi publicado a respeito de *Vidas secas* (1963), e dele foi possível extrair uma quantidade considerável de críticas publicadas ao longo do Festival de Cannes 1964 e durante o lançamento

do filme na França, que ocorreu de forma tardia, apenas em janeiro de 1967. Deste acervo, destaco as críticas publicadas nos principais jornais durante o festival. Um dos mais vibrantes foi o crítico Jeander, do diário esquerdista *Libération*, que não poupou elogios e reforçou os traços revolucionários de Glauber Rocha. Mas também demonstrou uma certa inquietude sobre a aceitação do público europeu:

O filme de Jacques Demy, *Os guarda-chuvas do amor*, foi exibido ontem com um segundo filme brasileiro, *Deus e o diabo na terra do sol*, que é certamente o filme mais original, tanto em substância quanto na forma, que vimos até agora por aqui. [...] Este filme excepcional, constituído de imagens esplêndidas, possui um caráter nacional e revolucionário tão particular que corre o risco de não ser recebido pelos espectadores europeus como merece. De fato, nós perdemos o gosto pela tragédia do nosso tempo em benefício da comédia e dos diversos fatos quotidianos que dominam a nossa civilização atual. (JEANDER, 1964, tradução nossa)

No jornal *L'Humanité* – que na época era o órgão oficial de imprensa do Partido Comunista Francês –, Samuel Lachize fez eco às palavras de Jeander e dilatou os aplausos a todos os filmes brasileiros apresentados no festival daquele ano. Em suas palavras, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) “teve seu lugar no Festival de Cannes e o Brasil nos deu a melhor seleção”. E arremata: “Esperamos que, após os acontecimentos recentes, este surpreendente jovem cinema brasileiro possa continuar seu caminho” (LACHIZE, 1964, tradução nossa).

O crítico Georges Sadoul foi claramente o maior defensor de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Nas páginas do semanário comunista *Les Lettres Françaises* dedicadas à cobertura do Festival de Cannes, já o título declarou: “Uma grande revelação”. E o primeiro parágrafo do texto esticava o prenúncio inicial:

A grande revelação de Cannes, se por revelação entendermos a descoberta de um novo cineasta, com um estilo original e autenticidade nacional. Glauber Rocha, que dirige este segundo longa-metragem, aos 24 anos, definiu-o como “a procura de um cinema popular, do Romanceiro, patrimônio da Idade Média portuguesa” e corresponde às nossas canções de gesta. É também um “Cinema-Ópera”, um filme lírico baseado em canções populares brasileiras, mas também em diversas obras sinfônicas do grande músico Villa-Lobos. [...] Este jovem cineasta brasileiro, borbulhando de convicção, originalidade, grandiosidade e muitas vezes de potência. (SADOUL, 1964, tradução nossa)

Um pouco menos extasiado, mas igualmente surpreendido, Jean de Baroncelli teceu alguns elogios no jornal de centro-esquerda *Le Monde* e situou a obra dentro da seleção brasileira exibida no festival. Ele também lembrou os prêmios recebidos anteriormente por Lima Barreto e Anselmo Duarte em Cannes, embora tenha enfatizado que a Palma de Ouro seria demasiada para Glauber Rocha naquele momento.

Filme sem igual, bastante sofisticado em sua aparente simplicidade, mas que oferece momentos de verdadeira beleza. [...] A moral do filme de Glauber Rocha, que se intitula *Deus e o diabo na terra do sol*, é que a terra não pertence a Deus nem ao diabo, mas aos homens. [...] O filme apresenta, além disso, um aspecto teatral às vezes próximo da grandiloquência que contrasta irritantemente com a simplicidade e a ingenuidade do tema. [...] De qualquer forma, o filme está longe de ser indiferente. Foi perfeitamente escolhido para participar do Festival de Cannes. Mais uma vez, o cinema brasileiro é apresentado de forma brilhante em Cannes. Será que ele repetirá os sucessos anteriores de *O cangaceiro* e *O pagador de promessas*? Eu não acredito nisso, no entanto. (BARONCELLI, 1964, tradução nossa).

A crítica mais dura e entediada foi a de Louis Chauvet, publicada no jornal conservador direitista *Le Figaro*. Para ele, a revolução proposta pelo filme não fazia sentido, e a nova linguagem exibida pelo brasileiro só lhe causava confusão mental, como podemos apreender do desfecho do texto. A seu ver, apenas a trilha sonora se salvava.

[...] Se o autor queria expressar a cacofonia dos princípios, ele foi totalmente bem-sucedido. Algumas ideias surgem através de intermináveis pregações, mas a incoerência dos discursos continua sendo o traço dominante. Lamentamos repetidamente que o Sr. Rocha não tenha conseguido dominar o delírio prolixo dos personagens. Seu primitivismo não carece da grandeza shakespeariana. Música poderosa de Villa-Lobos. (CHAUVET, 1964, tradução nossa)

Tamanha repercussão se estendeu até o fim do festival, quando foi exibido *Ganga Zumba*, no encerramento da Semana da Crítica. Naquele momento, “já se falava bastante de cinemá novô na Croisette”, segundo Cacá Diegues (2014, p. 181).

Com toda essa ressonância cinematográfica, o Festival de Cannes 1964 se tornava o evento “responsável pelo lançamento internacional do Cinema Novo” (DIEGUES, 2017, p. 207) e o movimento “devia o nascimento de seu prestígio internacional aos jornalistas, cineastas e cinéfilos franceses” (DIEGUES, 2014, p. 461). Como bem reconheceu Cacá Diegues (2014, p. 461), a França “foi onde

primeiro se falou de nossos filmes como algo de novo no panorama do cinema mundial”. E foi a partir daquela edição do festival que os franceses promoveram os filmes dos cinemanovistas até que chegassem aos circuitos comerciais. Sendo assim, Cannes “se transformaria na primeira plataforma de difusão de um cinema nacional fora daquele circuito” (DIEGUES, 2014, p. 179). Do lado mercadológico, *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Ganga Zumba* (1963) saíram do Festival de Cannes 1964 com um agente de vendas que seria decisivo para os rumos do Cinema Novo na Europa: Claude Antoine.

Nos anos seguintes, ele seria o responsável por fazer alguns dos filmes circularem pelos festivais e circuitos de salas comerciais dedicadas ao cinema de autor. Também se tornaria o principal coprodutor de Glauber Rocha, especialmente na produção de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Dito de outro modo, Gustavo Dahl passava o bastão de divulgador amador do Cinema Novo na Europa para um profissional do ramo que tinha mais experiência, além de um acesso bem maior aos programadores dos festivais, distribuidores europeus e executivos das televisões europeias.

Da política dos autores ao cinema revolucionário do Terceiro Mundo

O apoio dos franceses ao Cinema Novo brasileiro também foi consequência de um processo de transformação pelo qual a própria crítica passou ao longo dos anos 1960, em especial a revista *Cahiers du Cinéma*. Se em meados dos anos 1950 essa publicação revolucionou a escrita sobre as obras cinematográficas dando total ênfase à *mise en scène*, foi depois do Festival de Cannes 1964 que a mudança de direção bem mais à esquerda finalmente abarcou o cinema engajado.

O primeiro ponto-chave para a virada se deu em 1954 em função da publicação do artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, de François Truffaut, nas páginas da edição de janeiro da *Cahiers du Cinéma*, condenando à morte os filmes de “qualidade francesa” que se fazia até então. Para Truffaut, a referência principal que agora deveria ser seguida eram as obras que surgiam em Hollywood, tendo como farol a filmografia de Alfred Hitchcock. Dali em diante, os chamados “jovens turcos” – além de Truffaut, figuravam Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol – começavam a lançar a “política dos autores” (BAECQUE, 2010).

O crítico moderno de cinema constitui-se, nesse início dos anos 1950, precisamente em torno dessa ideia, que tem o mérito de rechaçar a velha dicotomia propondo em seu lugar uma afirmação original: o fundo de um filme é sua forma. Em outras palavras, o conteúdo de um filme, sua mensagem se preferirmos, consiste integralmente na forma cinematográfica

desdobrada pela *mise en scène*, não residindo na tese sugerida por um filme, nem em seu roteiro nem em seus diálogos. (BAECQUE, 2010, p. 137)

Esse entendimento do conteúdo desdobrado da forma vai gerar um neologismo lançado por André Bazin para justificar a “política dos autores”: o neoformalismo. Ao privilegiar a forma como linguagem e narrativa, os “jovens turcos” – com a permissão da diretoria da *Cahiers du Cinéma* – vão “desvalorizar e desacreditar toda outra forma de engajamento e militância”, vinculando-se a uma “afirmação direitista” do pós-guerra (BAECQUE, 2010, p. 220). Em outras palavras, como eles estavam a favor de Hollywood e dos Estados Unidos no início da Guerra Fria, isso significava automaticamente posicionar-se à direita do tabuleiro dos intelectuais franceses (BAECQUE, 2010, p. 265).

Embora os “jovens turcos” considerassem que “a moral é uma questão de *travellings*”, não sendo “nem de direita nem de esquerda”, mas “simplesmente cinematográfica”, “não era conveniente ser um jovem de direita”, mesmo que inconscientemente, naqueles tempos polarizados (BAECQUE, 2010, p. 228).

Diante dos olhos da imprensa francesa, a revista *Cahiers du Cinéma* só vai dar uma nova guinada quando a *Nouvelle Vague* dos “jovens turcos” já estava em decadência. Nesse sentido, Antoine de Baecque (2010, p. 374-375) destaca que, embora paradoxal, “é a passagem dessa geração para o lado da direção que transforma a ‘política dos autores’ num conceito ambíguo e vago”, deixando “de ser eficaz na defesa do jovem cinema”.

Nesse sentido, será por meio da descoberta dos jovens cineastas internacionais que a *Cahiers du Cinéma*, mais uma vez, se colocará na vanguarda da crítica francesa. A própria denominação *nouveau cinéma* foi escrita pela primeira vez na revista em 1964 – e prontamente “repetida e consagrada pela maioria das revistas do mundo” (BAECQUE, 2010, p. 375) –, utilizada para dar destaque aos filmes que seus jornalistas descobriam nos festivais, dirigidos por franceses, italianos, húngaros, poloneses, tchecos, suíços, canadenses, japoneses e até brasileiros. Uma nova geração de diretores que “se apropria do cinema e, mais amplamente, do mundo”, com uma proposta “turbulenta, contestadora, logo politizada”, que a *Cahiers* trazia como uma resposta às críticas que sofria (BAECQUE, 2010, p. 375).

O cinema novo deve ser lido nesse contexto. No momento em que a imprensa vê chegar uma geração descrita como “desmobilizada, despolitizada, artificial” – o estereótipo iê-iê-iê –, os *Cahiers du Cinéma*, que sempre adoraram esse tipo de paradoxo, debruçam-se nos jovens rebeldes do cinema internacional e vão ao encontro dos movimentos teóricos de ponta,

a semiologia, o estruturalismo, a crítica literária, a psicanálise, antes de descobrirem sem demora a política, por intermédio do engajamento terceiro-mundista dos jovens autores do cinema novo internacional. (BAECQUE, 2010, p. 376)

No rastro dessa transição, em maio de 1965, o crítico Luc Moullet dá início à publicação anual de alguns dossiês sobre os “calouros do cinema”, apresentando para o público cinéfilo os novos cineastas que os redatores iam constatando. Na primeira leva, apareciam o tcheco Milos Forman, o polonês Jerzy Skolimowski, e a norte-americana Juleen Compton. Nos anos seguintes, os brasileiros Glauber Rocha e Cacá Diegues já integravam esse panteão de ouro da *Cahiers du Cinéma*, ao lado dos italianos Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio e Pier Paolo Pasolini; do polonês Roman Polanski; dos canadenses Gilles Groulx e Jean-Pierre Lefèvre; do suíço Alain Tanner; dos japoneses Kiju Yoshida e Nagisa Oshima; do estadunidense Robert Kramer; e dos franceses Jean Eustache, Jean-Marie Straub, Maurice Pialat, Philippe Garrel (BAECQUE, 2010, p. 376).

A crítica francesa Sylvie Pierre foi entrevistada de forma remota para esta pesquisa, no dia 20 de julho de 2020, e contou alguns detalhes sobre aquela nova fase da *Cahiers du Cinéma*, nos anos 1960, da qual participou. Ela lembra que os chamados “novos cinemas” viraram “assunto cinéfilo” entre os críticos, e que do Terceiro Mundo a revelação era ainda mais profunda.

Nós começamos a entender o que significava a diferença com outros mundos, incluindo o nosso, que tinha sociedades mais igualitárias, regimes mais democráticos, embora existisse uma certa tendência a confundir as nossas lutas por mais democracia com as lutas de países onde não existia nenhuma democracia. Descobrimos nesses cinemas “novos” uma enorme liberdade e criatividade formal (narração, direção dos atores, manejo antiacadêmico do roteiro, diálogos mais “naturais”, altíssimo grau de lirismo e poesia, cinema de poesia como pedia o Pasolini). Isso tudo ia ao encontro dos próprios esforços do cinema europeu para sair dos seus academicismos ou de facilidades comerciais. (PIERRE, 2020)

Historicamente, os europeus manifestaram uma curiosidade particular sobre o exotismo de povos distantes, e esse traço cultural também vai desencadear na revelação dos novos cinemas. Nos anos 1960, a novidade despertava um “frisson de entusiasmo comparável ao sentimento experimentado pelo etnólogo diante das civilizações primitivas” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 135). Assistir a esses filmes e escrever sobre eles, em um primeiro momento, “ultrapassava a análise estética e significava

desencadear um empreendimento intelectual suscetível de identificar as paisagens, os gestos e os hábitos desses povos” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 135).

Tal deslumbramento impulsionado pelo instinto de descoberta, curiosidade cinematográfica e aproximação entre a crítica e os realizadores brasileiros, por conseguinte, decorre dessas origens, assim como o início de uma “missão pedagógica” assumida pelos franceses para traduzir o cinema produzido no Brasil. Além disso, era necessário “estabelecer relações mais estreitas com o país em vários sentidos”, o que vai derivar em uma amizade entre os críticos franceses e os cinemanovistas. Alguns daqueles que se “engajaram na difusão do cinema brasileiro permaneceram longas temporadas no Brasil” para conhecer melhor o país, e cuja proximidade com os diretores “os mantinham a par de suas motivações e dos principais acontecimentos da vida brasileira” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 137, 140).

Antes de deixar a França para morar no Brasil entre 1971 e 1976 – e mergulhar profundamente na cultura brasileira –, Sylvie Pierre se deparou com a figura de Glauber Rocha em plena redação dos *Cahiers du Cinéma*.

Em 1967, poucos meses depois da exibição de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, no Festival de Cannes, o cineasta havia enviado um texto intitulado *Tricontinental: Cela s'appelle l'aurore*⁵ aos editores da revista, a pedido deles. Porém, ao recebê-lo, o redator-chefe Jean-Louis Comolli e outros membros da equipe não gostaram muito do artigo, escrito em um “francês caótico” e até “selvagem”. Naquela época, Sylvie Pierre já tinha se impressionado com o genial diretor de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) e, ao compreender a potência do manuscrito, dispôs-se a reescrevê-lo, traduzindo-o e editando-o para um formato mais adequado aos padrões de “correção escrita” dos *Cahiers* da época, mas “sem academizar”, como ela relata.

Caprichei nessa tradução franco-francesa no respeito à originalidade do estilo, e o artigo foi publicado. Então, quando Glauber passou por Paris, veio visitar a nossa redação e me agradecer pessoalmente porque, segundo ele, eu tinha “bem ornamentado” seu texto. Fiquei um pouco estupefata, mas gostei. Ficamos amigos à la vie à la mort, amigos “épicos e não psicológicos”, como dizia Glauber. Ou seja, amigos nas lutas dele, que foram muitas. (PIERRE, 2020)

Na revista *Trafic*, na edição de número 100, Sylvie Pierre recapitulou esse episódio e reiterou que os primeiros filmes do Cinema Novo exibidos na França

⁵ *Tricontinental: Isto se chama o (re)nascimento* (tradução nossa).

foram descobertos em 1960 em diversos festivais europeus, e retratavam “o sofrimento do mundo e a miséria política, social, mental e sexual em um Brasil oligárquico, ainda em estado de subdesenvolvimento”. Sobre aquele polêmico artigo de Glauber, ela sublinhou que no texto se percebia “uma franca aversão aos Estados Unidos” e uma admiração pelo “continente soviético”, e que ele também “buscava uma aliança com a inteligência europeia”, com o objetivo de defender os três continentes oprimidos pelo imperialismo: Ásia, África e América Latina (PIERRE, 2016, p. 97, tradução nossa).

Pela narrativa de Sylvie Pierre, constata-se que não havia qualquer dúvida de que as intenções de Glauber Rocha nessa conquista de apoio europeu para defender os novos cinemas, especialmente o brasileiro, eram cristalinas. Os laços de amizade não estavam isentos de uma visão ideológica e de uma estratégia para inserir os filmes em uma vitrine internacional. Na entrevista, Sylvie Pierre explicou um pouco mais:

Eu podia ser útil e ele percebeu isso logo quando nos conhecemos. As amizades de Glauber eram guerreiras e os seus amigos entravam numa luta especificamente brasileira, de objetivação, concretização, e até generosidade mística de apoio. Diria que era uma relação de aliança dialética, tanto material quanto espiritual, intelectual e afetiva. Nada de interesseiro, não. Glauber era muito generoso, tinha alto nível de companheirismo. E havia um respeito recíproco. (PIERRE, 2020)

Se, do lado de Glauber Rocha e do Cinema Novo, essa “aliança dialética” cobrava um certo “apoio místico” em lutas aguerridas em prol do cinema brasileiro, do lado francês também havia interesses ideológicos, embora talvez mais tácitos e menos escancarados.

Cinema Novo como instrumento político-cultural francês

Na visão de Alexandre Figueirôa (2004, p. 18), a aproximação dos redatores das revistas francesas com os novos cineastas do Terceiro Mundo perpassava os aspectos revolucionários que se queria propagar, mas também existia uma intenção de “apagar definitivamente os traços do colonialismo econômico e cultural existente depois de décadas”, estabelecendo “um diálogo entre a cultura dos realizadores e a cultura europeia”. Escrito de outra forma, tratava-se de uma certa culpa colonial que alcançava inclusive o Brasil, embora a África estivesse no epicentro político por conta da Guerra da Argélia. Com o Cinema Novo, eles encontravam obras muito capazes de protagonizar esse discurso.

O autor elenca três circunstâncias conjunturais que, em última análise, contribuíram para o amplo espaço dedicado ao Cinema Novo nas revistas francesas: a politização dos intelectuais nos anos 1960; a vinculação de alguns críticos aos novos cinemas; e um descontentamento de uma parcela da crítica com os filmes provenientes dos Estados Unidos, da Itália e da própria França. Nesse contexto, o Cinema Novo “tornou-se de fato um bom instrumento para a ação empreendida pela crítica francesa de revistas especializadas em sua missão de promover a renovação cultural da arte cinematográfica nos anos 60” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 19, 70).

Como “instrumento” de renovação cultural, o discurso revolucionário era o que agora interessava aos críticos franceses. O levantamento de Figueirôa demonstra que era bastante grande a quantidade de artigos que relacionavam o Cinema Novo à revolução e que outorgavam ao grupo “o papel de portador de um projeto de renovação artística ao mesmo tempo em que lhe conferem a tarefa de agente ativo de um processo de propaganda para a reversão da ordem política e social” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 100). Em 1965, “todas as revistas já estavam engajadas na divulgação do Cinema Novo”, com a publicação de “dossiês sobre o movimento, de longas entrevistas e de notas de opinião sobre os filmes vistos durante os festivais”. Essa “febre”, como demarca o autor, durou “mais ou menos cinco anos” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 103).

Aos olhos da crítica francesa, o Cinema Novo era, de certa forma, “portador de um projeto explícito de transformação da sociedade”, carregando até mesmo uma “resposta contemporânea” para a arte cinematográfica, sendo um “instrumento de construção de um novo mundo”, no qual o “capitalismo seria substituído por uma ordem política e econômica fundada no igualitarismo” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 161). Ao se deparar com essas imagens pela primeira vez nos festivais, os críticos reconheciam a sua posição de interlocutores privilegiados e assumiam para si um novo papel e uma nova estratégia: “servir do cinema para se atribuir a missão de ser porta-voz das forças revolucionárias” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 161).

Considerações finais

O novo cinema brasileiro que começava a ser exibido no Festival de Cannes se opunha, sem dúvida, a uma tradição com bases na Vera Cruz e no modelo industrial hollywoodiano, mas também trazia uma mudança de conjuntura. Na época, surgia um desejo mundial de transformações políticas, sociais e de costumes – que, poucos anos depois, iria desaguar no levante de Maio de 1968 na França –, espalhando diversas tentativas de revolucionar inclusive o cinema tradicional. E alguns dos protagonistas

seriam os novos diretores do então chamado Terceiro Mundo. Nesse sentido, os filmes que passaram a compor a programação do Festival de Cannes eram mais diversos, plurais e originais, carregando uma voz própria.

Se por um lado era o cinema revolucionário que os cineastas brasileiros estavam dispostos a realizar – e alcançar o prestígio internacional, por meio da vitrine do Festival de Cannes e das revistas e jornais da França –, por outro, era exatamente essa narrativa politizada que os críticos franceses começavam a querer assistir, analisar e, sobretudo, *promover*. E tal convergência de interesses vai resultar no amplo apoio de Cannes aos cineastas brasileiros, selecionando os novos filmes produzidos por eles.

Até o final daquela década, entraram para a Competição Oficial: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha. Em 1969, na primeira edição da *Quinzena dos Realizadores*, nada menos do que oito filmes brasileiros foram exibidos: *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Cony Campos; *Barravento* (1962), de Glauber Rocha; *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane; *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite; *Jardim de guerra* (1968), de Neville d’Almeida; *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni; e *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Jr.

Por outro ângulo de análise, foi por meio da chamada “estética da violência” (ROCHA, 1965) que os filmes do Cinema Novo começaram a se diferenciar do cinema europeu e a despontar nesse cenário. A politização dos filmes perpassava o choque pelo horror. Contemporaneamente, é possível afirmar que, aos olhos dos franceses, tal construção trazia à tona o lugar de fala dos colonizados ao apontar para o lugar de escuta (e de culpa) dos colonizadores, em um momento em que muitos críticos se engajavam com as lutas anticolonialistas. Se no Brasil não havia uma guerra oficial propriamente dita naqueles anos – tal como ocorria na Argélia –, a violência explícita nos filmes era inspirada nas pelejas dos negros escravizados e dos cangaceiros do passado, tentando mobilizar a conscientização do povo oprimido. Esse caldeirão de novas referências históricas apresentadas em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Ganga Zumba* (1963), assim como o completo exotismo de *Vidas secas* (1963) para os europeus, prenunciava o que mais viria nos anos seguintes.

Referências bibliográficas

BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968)*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARONCELLI, J. “Un film brésilien”. *Le Monde*, Paris, 12 mai. 1964.

CHAUVET, L. “Le dieu...”. *Le Figaro*, Paris, 12 mai. 1964.

DAHL, G. [Correspondência]. Destinatário: Glauber Rocha. Paris, 10 mar. 1963a. In: BENTES, I. (org.). *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 186-190.

DAHL, G. [Correspondência]. Destinatário: Glauber Rocha. Paris, 1963b. In: BENTES, I. (org.). *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 195-206.

DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

FIGUEIRÓ, B. *Coprodução de cinema com a França: mercado e internacionalização*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2018.

FIGUEIRÔA, A. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.

JEANDER. “Une tragédie moderne brésilienne: ‘Le dieu noir e le diable blond’”. *Libération*, Paris, 12 mai. 1964.

LACHIZE, S. “Un curieux film brésilien”. *L’Humanité*, Paris, 12 mai. 1964.

MOULLET, L. “La victoire des morts”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.156, jun.1964.

PEREIRA, M. “O Columbianum e o cinema brasileiro”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 2007.

PIERRE, S. “Un texte dans ses histoires”. *Trafic: revue de cinéma*, Paris, n. 100, 2016. p. 93-98.

ROCHA, G. “Eztetyka da Fome 65”. (1965). In: ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 63-67.

SADOUL, G. “Une grande révélation”. *Les Lettres Françaises*, Paris, 21 mai. 1964.

submetido em: 24 jan. 2022 | aprovado em: 10 mai. 2023