

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIA, TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

BELISA FIGUEIRÓ

**O CINEMA BRASILEIRO NO FESTIVAL DE CANNES (1949-2017):
POLÍTICAS DE INTERNACIONALIZAÇÃO E ABERTURA DE MERCADO**

**São Carlos – SP
2023**

BELISA FIGUEIRÓ

**O CINEMA BRASILEIRO NO FESTIVAL DE CANNES (1949-2017):
POLÍTICAS DE INTERNACIONALIZAÇÃO E ABERTURA DE MERCADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Ciência, Tecnologia e Sociedade, do Centro de
Educação e Ciências Humanas, da Universidade
Federal de São Carlos, para a obtenção do título de
Doutora em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Linha de Pesquisa 3 – Linguagens, Comunicação e
Ciência

Orientador: Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá
Neto

São Carlos – SP

2023

Figueiró, Belisa

O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017):
políticas de internacionalização e abertura de mercado /
Belisa Figueiró -- 2023.

342f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Arthur Autran Franco de Sá Neto

Banca Examinadora: Arthur Autran Franco de Sá Neto,

Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, Antônio Carlos

Amancio da Silva, Hadija Chalupe da Silva, Marcelo

Ikeda

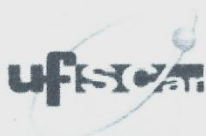
Bibliografia

1. Cinema brasileiro. 2. Festival de Cannes. 3. Estado. I.
Figueiró, Belisa. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

Relatório de Defesa de Tese

Candidata: **Belisa Brião Figueiró**



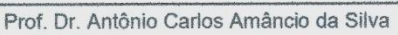
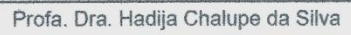
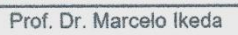

Aos 15/06/2023, às 14:00, realizou-se na Universidade Federal de São Carlos, nas formas e termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, a defesa de tese de doutorado sob o título: O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017): políticas de internacionalização e abertura de mercado, apresentada pela candidata Belisa Brião Figueiró. Ao final dos trabalhos, a banca examinadora reuniu-se em sessão reservada para o julgamento, tendo os membros chegado ao seguinte resultado:

Participantes da Banca	Função	Instituição	Conceito	Resultado Final
Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto	Presidente	UFSCar	<u>Aprovada</u>	<u>Aprovada</u>
Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio da Silva	Titular	UFF	<u>Aprovado</u>	<u>Aprovada</u>
Profa. Dra. Hadija Chalupe da Silva	Titular	UFF	<u>Aprovada</u>	
Prof. Dr. Marcelo Ikeda	Titular	UFC	<u>Aprovada</u>	
Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo	Titular	UFSCar	<u>Aprovada</u>	


Parecer da Comissão Julgadora*:

A tese traz um amplo e inédito levantamento sobre o tema, funde mantendo a análise com variedade de documentos e autores. A banca sugere a publicação do trabalho.

Encerrada a sessão reservada, o presidente informou ao público presente o resultado. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada e, para constar, eu, Arthur Autran Franco de Sá Neto, representante do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, lavrei o presente relatório, assinado por mim e pelos membros da banca examinadora.

 Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto	 Representante do PPG: Arthur Autran Franco de Sá Neto
 Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio da Silva	 Profa. Dra. Hadija Chalupe da Silva
 Prof. Dr. Marcelo Ikeda	 Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Antônio Carlos Amâncio da Silva, Hadija Chalupe da Silva, Marcelo Ikeda, Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.


Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Não houve alteração no título () Houve alteração no título. O novo título passa a ser:

Observações:

- Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.
- Para gozar dos direitos do título de Mestre ou Doutor em Ciência, Tecnologia e Sociedade, o candidato ainda precisa ter sua dissertação ou tese homologada pelo Conselho de Pós-Graduação da UFSCar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Arthur Autran, que me acompanha desde o mestrado e foi essencial para manter o rigor e a precisão da pesquisa historiográfica ao longo desta tese, não medindo esforços para que o trabalho ficasse muito melhor a cada nova versão.

Também sou grata aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS), da UFSCar, por todos os ensinamentos, debates e estímulos nas disciplinas cursadas.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, Prof^a. Dr^a. Hadija Chalupe da Silva, Prof. Dr. Marcelo Ikeda, e Prof. Dr. Antônio Carlos Amancio da Silva, que também participou do Exame de Qualificação, ao lado do Prof. Dr. Valdemir Miotello: agradeço as valiosas contribuições para aprimorar esta tese e seus estudos referenciais para o campo e para este trabalho.

Esta pesquisa não seria possível sem a contribuição dos meus entrevistados franceses – Sylvie Pierre e Pierre-Henri Deleau – e dos brasileiros, embaixador Celso Amorim e Jorge Peregrino. Da mesma forma, agradeço a Alberto Flaksman, Eduardo Valente e Mauricio Andrade Ramos, que concederam depoimentos fundamentais ainda durante a realização da minha dissertação e vários trechos inéditos foram utilizados apenas agora no doutorado.

Para a pesquisa documental – realizada em grande parte de forma remota, por conta da pandemia da Covid 19 –, foram imprescindíveis os acervos públicos e gratuitos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e da Cinemateca Brasileira, cujo serviço de digitalização e manutenção dos dados deve ser reconhecido constantemente por sua excelência. Agradeço também à equipe da biblioteca do Museu Lasar Segall por toda a eficiência e atenção ao disponibilizar remotamente vários materiais utilizados neste trabalho.

Na França, agradeço às equipes da Cinémathèque Française, do Institut National de l'Audiovisuel (INA) e da Bibliothèque Nationale de France (BnF) pelo suporte e acesso aos acervos físicos e digitais, consultados em 2018, ainda na fase de escrita do projeto desta tese. De igual maneira, ao departamento de Direction du Cinéma – Service des Entrées en Salles, do Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), pelo pronto envio de estatísticas sobre os filmes brasileiros lançados nas salas comerciais francesas.

Agradeço também aos amigos, colegas e alunos do Centro Universitário Barão de Mauá, no qual sou professora desde 2019, por todas as trocas e conversas nesse período. Sou especialmente grata à Prof^a. Carmen Justo, coordenadora dos cursos de Comunicação e minha colega de doutorado no PPGCTS, que dividiu comigo muitas das angústias e alegrias dessa jornada.

Aos demais colegas do PPGCTS, por todos os momentos em que pudemos refletir e sonhar juntos, acreditando que chegaríamos à conclusão de nossas teses, apesar de tantos retrocessos políticos e desafios pandêmicos. Muito obrigada, Ana Paula Bazílio, Camila Cultri, Lucas Peixoto, Luciana Do Valle, Verônica Gomes e Wiliam Retamiro.

Agradeço também aos colegas do grupo de pesquisa Cinema e Audiovisual na América Latina: Economia e Estética, da UFSCar, por todas as discussões sobre os nossos estudos: Joyce Cury, Letícia Gomes de Assis, Lucas Peixoto, Rogério Zagallo e Sofia Figueira de Siqueira. Às queridas amigas de pesquisa, de longa data, pelos encontros presenciais ou remotos que conseguimos compartilhar: Fernanda Jaber, Moema Pascoini e Teresa Noll Trindade.

Aos meus pais, Fátima Figueiró e Roni Figueiró, pelo apoio incondicional e por não me deixarem esmorecer em nenhum momento. Agradeço também ao meu irmão, André Figueiró, e a toda a minha família, pelo incentivo e por entender a minha ausência maior nesses últimos anos.

Agradeço com muito amor ao Aires Correa de Oliveira Jr., que viu de perto os altos e baixos dessa trajetória, com bastante paciência, vibrando comigo nos melhores momentos. Te amo por isso e por tudo! Sou grata também pelo acolhimento e carinho da sua família, que foram primordiais nesse processo.

Por fim, agradeço a todas as demais pessoas que contribuíram de alguma forma para que esta tese fosse construída da melhor maneira possível.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as políticas cinematográficas voltadas para a difusão e a promoção dos filmes no Festival de Cannes por meio de um estudo comparativo, no período de 1949 a 2017. Para isso, realiza um levantamento dos longas-metragens majoritários brasileiros selecionados para a Competição Oficial e as mostras paralelas. Parte do pressuposto de que o Festival de Cannes é a arena dos principais cineastas internacionais e cuja recepção e eventual premiação determinará a carreira não apenas do seu realizador, mas também da própria obra, visto que essa vitrine poderá abrir ou fechar as portas para exhibições em outros festivais menores e no circuito comercial de salas, no Brasil e no exterior. A partir do mapeamento dos filmes, da pesquisa historiográfica e de entrevistas com agentes do setor, busca compreender em quais momentos existiram políticas de internacionalização que apoiaram a seleção, a promoção e a difusão no festival; quais eram as condições desse apoio; e como os cineastas chegavam ao festival quando não havia um suporte oficial. Ao mesmo tempo, analisa o impacto das transformações tecnológicas nos filmes escolhidos, a recepção da imprensa francesa e as dinâmicas dos agentes do mercado no Marché du Film. Nesse contexto, verificou-se que, apesar dos esforços e do discurso oficial, tais políticas (quando existiram) não foram suficientes para contribuir de forma efetiva para o avanço desse processo, com exceção de alguns períodos pontuais.

Palavras-chave: cinema brasileiro; internacionalização; Festival de Cannes; estado; tecnologia cinematográfica.

ABSTRACT

This research investigates cinematographic policies aimed at the diffusion and promotion of films at the Cannes Film Festival through a comparative study, from 1949 to 2017. For this, it carries out a survey of the Brazilian feature films selected for the Official Competition and the parallel selections. It starts from the hypothesis that the Cannes Film Festival is the arena for the main international filmmakers and whose reception and eventual awards will determine the career of its director and of the film, since this showcase can open or close the doors for exhibitions in other smaller festivals and in the commercial theater circuit, in Brazil and abroad. Based on our mapping of films, historiographical research and interviews with industry agents, it seeks to understand when internationalization policies existed that supported selection, promotion and diffusion at the festival; what were the conditions of that support; and how filmmakers arrived at the festival when there was no official support. At the same time, it analyzes the impact of technological transformations on the chosen films, the reception of the French press and the dynamics of market agents in the Marché du Film. In this context, it was found that, despite efforts and official discourse, such policies (when they existed) were not enough to effectively contribute to the advancement of this process, with the exception of some specific periods.

Keywords: brazilian cinema; internationalization; Cannes Film Festival; state; film technology.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Anúncio publicitário do filme <i>O cangaceiro</i>	58
FIGURAS 2, 3, 4: Vanja Orico no Festival de Cannes.....	59
FIGURAS 5 e 6: Vanja Orico na TV francesa.....	60
FIGURAS 7 e 8: Filmagem de <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	99
FIGURA 9: Repercussão de <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	135
FIGURA 10: Marché du Film 1971.....	160
FIGURA 11: Estande do INC no Marché du Film.....	160
FIGURA 12: Cinema que foi alugado pelo INC em Cannes.....	161
FIGURA 13: Equipe do filme <i>Bye bye Brasil</i> em Cannes 1980.....	192
FIGURA 14: Entrada do estande do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012.....	281
FIGURA 15: Visão externa do estande do Cinema do Brasil no Marché du Film.....	281
FIGURAS 16 e 17: Evento do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012.....	282
FIGURA 18: Interior do estande do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012.....	283
FIGURAS 19 e 20: Divulgação no Marché du Film 2012.....	283

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 01: Total de filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes (1949-2017).....	20
GRÁFICO 02: Filmes majoritários brasileiros por mostra e períodos (1949-2017).....	291

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1949-1962).....	50
TABELA 02 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1963-1965).....	77
TABELA 03 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1966-1969).....	141
TABELA 04 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1970-1974).....	147
TABELA 05 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1975-1978).....	183
TABELA 06 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1979-1982).....	189
TABELA 07 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1984-1989).....	201
TABELA 08 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1998-2017).....	229
TABELA 09 – Filmes majoritários brasileiros por mostra e períodos (1949-2017).....	291

LISTA DE SIGLAS

ABPI-TV	Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão
AFP	Agence France-Presse
Ancine	Agência Nacional do Cinema
ANCINAV	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
AP	Associated Press
Apex-Brasil	Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos
APRO	Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais
BCP	Brazilian Cinema Promotion
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
BnF	Bibliothèque Nationale de France
BRAVI	Brasil Audiovisual Independente
CBC	Congresso Brasileiro de Cinema
CdB	Programa Cinema do Brasil
CGU	Controladoria-Geral da União
CNC	Centre National du Cinéma et de l'Image Animée
Concine	Conselho Nacional de Cinema
Condecine	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CPB	Certificado de Produto Brasileiro
CSC	Conselho Superior do Cinema
CTAV	Centro Técnico Audiovisual
DAV	Divisão de Promoção do Audiovisual do Itamaraty
DDC	Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
Embratur	Empresa Brasileira de Turismo
FIAPF	Fédération Internationale des Producteurs des Films
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FIF	Festival Internacional do Filme
FIPRESCI	The International Federation of Film Critics
FIRJAN	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual

GEDIC	Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema
GEICINE	Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
GNCTV	Grupo Novo de Cinema e TV
IDHEC	Institut des Hautes Études Cinématographiques
INA	Institut National de l'Audiovisuel
INC	Instituto Nacional de Cinema
MDIC	Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
MIF	Mercado Internacional do Filme
MinC	Ministério da Cultura
PAR	Prêmio Adicional de Renda
PAQ	Prêmio Adicional de Qualidade
PNC	Política Nacional de Cultura
PRODAV	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PRODECINE	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro
SAV	Secretaria do Audiovisual
SDAv	Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual
SIAESP	Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo
SRF	Sociedade de Realizadores de Filmes
SUCEX	Superintendência de Comercialização Externa
SUPCEX	Superintendência de Promoção e Comércio Exterior
TCU	Tribunal de Contas da União

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 – Festival de Cannes e o cinema além-mar	29
1.1 Diplomacia cultural nas primeiras décadas	31
1.2 Semana da Crítica e os primórdios do cinema de autor	34
1.3 A transformação do festival por meio da Quinzena dos Realizadores	36
1.4 Um Certo Olhar e Marché du Film frente aos desafios contemporâneos	41
CAPÍTULO 2 – Os primeiros filmes brasileiros em Cannes (1949-1962)	49
2.1 Vera Cruz e a idealização do alcance internacional.....	49
2.1.1 Tentativa de industrialização do cinema brasileiro	51
2.1.2 Padrão de qualidade por meio das câmeras cinematográficas	54
2.1.3 <i>O cangaceiro</i> em Cannes	56
2.2 A Palma de Ouro d’ <i>O pagador de promessas</i>	63
2.2.1 Acusações de favorecimento e represália dos cinemanovistas	68
CAPÍTULO 3 – A descoberta do Cinema Novo pela crítica francesa (1963-1965) 71	
3.1 Surgimento do Cinema Novo no Brasil	71
3.2 Articulações brasileiras para chegar a Cannes.....	74
3.3 Festival de Cannes 1964.....	78
3.4 Da política dos autores ao cinema revolucionário do Terceiro Mundo	85
3.5 Cinema Novo como instrumento político-cultural francês	92
3.6 Tecnologia como meio de alcance do padrão internacional.....	96
CAPÍTULO 4 – Efeitos das primeiras políticas internacionais pelo INC	102
4.1 Políticas de internacionalização do INC	103
4.1.1 Criação do INC sob disputas internas.....	103
4.1.2 Diretivas iniciais de promoção e difusão	106
4.1.3 Proposta da Unibrasil e estímulo à coprodução com a Europa	107
4.1.4 INC e Itamaraty em cooperação oficial	111
4.1.5 Difusão para os festivais: filme, catálogo e estande	114
4.2 Festival de Cannes 1966 em retrospecto	115

4.3 <i>Terra em transe</i> em Cannes 1967	119
4.4 Ausência do Brasil no Festival de Cannes 1968.....	126
4.5 Festival de Cannes 1969.....	128
4.5.1 Impactos do INC.....	128
4.5.2 <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> na Competição	130
4.5.3 Presença brasileira na 1ª Quinzena dos Realizadores.....	140
CAPÍTULO 5 – Embrafilme e o cinema brasileiro em Cannes	144
5.1 Criação da Embrafilme e conflitos com o INC	145
5.1.1 Ricardo Cravo Albin e Cannes 1970	148
5.1.2 Cannes 1971: O último festival pelo INC com filme na Competição ...	156
5.1.3 Cannes 1972-1974: Filmes acolhidos pela Quinzena dos Realizadores	161
5.2 Roberto Farias e a prioridade às políticas internas	169
5.3 O papel de Celso Amorim no estímulo às ações internacionais	183
5.3.1 Cannes 1980: Retorno à Competição com <i>Bye bye Brasil</i>	190
5.3.2 Cannes 1981-1982: Vendas internacionais e a crise de <i>Pra frente Brasil</i>	195
5.4 Final da década de 1980 com boa representação em Cannes	199
5.4.1 Coproduções chegam à Competição Oficial (1984-1987).....	201
5.4.2 Crise e fim da Embrafilme	214
CAPÍTULO 6 – Ancine e a retomada da internacionalização	222
6.1 Antecedentes históricos.....	222
6.1.1 SDAv e a ausência em Cannes	223
6.1.2 Grupo Novo de Cinema e TV no Marché du Film.....	225
6.1.3 Retorno à Competição Oficial sob impacto do Art. 3º da Lei do Audiovisual.....	227
6.2 Criação da Ancine sob o comando de Gustavo Dahl.....	236
6.3 Conflitos entre a Ancine e a SAV na área internacional.....	245
6.4 Divisão de Promoção do Audiovisual do Itamaraty	247
6.5 Apex e o Programa Cinema do Brasil.....	249
6.6 FSA e ações internacionais da Ancine para os festivais	255
6.7 Filmes brasileiros perdem força na competitiva	261

CONCLUSÃO – Comparações possíveis a partir do Festival de Cannes..... 290

REFERÊNCIAS..... 300

APÊNDICES 320

APÊNDICE A: Longas-metragens majoritários brasileiros na Competição Oficial (1949-2017).....320

APÊNDICE B: Longas-metragens majoritários brasileiros na Quinzena dos Realizadores (1969-2017).....323

APÊNDICE C: Longas-metragens majoritários brasileiros na Semana da Crítica (1962-2017).....326

APÊNDICE D: Longas-metragens majoritários brasileiros na Um Certo Olhar (1978-2017).....327

APÊNDICE E: Longas-metragens majoritários brasileiros em Sessões Especiais (2002-2017).....328

APÊNDICE F: Cineastas brasileiros com dois ou mais longas-metragens em Cannes (1949-2017).....329

APÊNDICE G: Todos os longas-metragens brasileiros em Cannes (1949-2017).....331

APÊNDICE H: Tabela com os filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes por mostra e década (1949-2017).....340

APÊNDICE I: Gráfico com os filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes por mostra e década (1949-2017) 341

APÊNDICE J: Encontros com o Cinema Brasileiro..... 342

INTRODUÇÃO

O alcance aos festivais internacionais de cinema é uma aspiração constante de muitos dos mais importantes cineastas brasileiros desde a criação dos primeiros eventos na Europa do pós-guerra, e se mantém na atualidade como o principal meio de promoção e difusão dos longas-metragens, especialmente dos chamados filmes de autor ou de arte e ensaio. Naquelas décadas iniciais, era o Itamaraty quem enviava as obras para os eventos a partir da escolha de uma comissão específica, e a visibilidade das produções nas principais mostras denotava a busca pela projeção de uma determinada identidade nacional. Essa não era uma prática apenas do Brasil, visto que cada filme precisava ser aprovado pelas autoridades de seu país, as quais indicavam aquele que representaria as imagens e os valores que consideravam mais exportáveis entre uma lista de obras produzidas no último ano. Somente depois dessa escolha governamental é que o longa-metragem seria enviado para ser avaliado pelos programadores do festival, sobretudo da mostra competitiva principal. Não raras vezes, o filme escolhido oficialmente era divergente daqueles que os próprios cineastas consideravam como os que melhor representariam artisticamente o país, dando início aos conflitos que veremos nesta tese.

Essa lógica funcionou até o final da década de 1960, quando surgiu o entendimento do conceito de autor e de curador, provocando um abalo disruptivo e reordenando a missão dos festivais. De lá para os anos 2010, foram muitas outras transformações nas dinâmicas estabelecidas entre os realizadores, os produtores, os distribuidores, os agentes de vendas, os gestores públicos, os curadores e os programadores no trato e na utilização da plataforma dos festivais, para além da mera exibição dos filmes nas grandes telas, diante de um público privilegiado e exigente.

O Festival de Cannes foi aquele que não apenas concentrou as transições vividas pelos maiores eventos, mas principalmente o que protagonizou tais renovações, servindo de palco e coxia para as reformas que se pretendia implementar nas diferentes épocas, atraindo as atenções para as tendências que buscava criar. Se em um primeiro momento priorizou a diplomacia cultural entre os países, Cannes também foi pioneiro ao criar o *Marché du Film* – um mercado simultâneo ao festival, de compra e venda de filmes, na virada para os anos 1960 –, e o que lançou mostras paralelas com o intuito de absorver as novas experimentações cinematográficas, as quais não demorariam para reformular a sua própria seção competitiva. Toda essa movimentação sempre foi

acompanhada e noticiada pelos críticos e repórteres de diferentes países, atentos às metamorfoses que eram apresentadas ao mundo do cinema.

Participar de um festival dessa envergadura significa, historicamente, entrar para a arena dos principais cineastas internacionais e ter o seu filme comparado aos demais concorrentes e apreciado por um júri e um público especializado, cuja recepção e eventual premiação determinarão a carreira não apenas do seu realizador, mas também da própria obra, visto que a vitrine de Cannes poderá abrir ou fechar as portas para exposições em outros festivais menores e no circuito comercial de salas, no Brasil e no exterior.

Partindo desses pressupostos, esta tese apresenta um mapeamento detalhado dos longas-metragens majoritários brasileiros selecionados pelas diferentes mostras do Festival de Cannes. Como majoritários enquadram-se aqueles realizados por produtoras que têm sede no Brasil, que captaram a maior parte dos recursos financeiros e que detêm a maior porcentagem dos direitos patrimoniais da obra, decidindo, mais adiante, quais serão os festivais em que o filme será apresentado e para quais agentes de vendas e distribuidoras internacionais ele será vendido. Nessa configuração, a equipe artística de realização também é composta majoritariamente por profissionais brasileiros, com maior poder de decisão sobre os aspectos narrativos e estéticos. Estão excluídos desse recorte, portanto, os longas-metragens minoritários, ou seja, aqueles realizados por meio de uma coprodução internacional e na qual a parte brasileira é a menor, sem muita margem de decisão¹. Ao mesmo tempo, não foram incorporados os filmes internacionais que tiveram alguma participação de talentos brasileiros (cineastas, fotógrafos, atores, etc.) cujas obras não obtiveram o Certificado de Produto Brasileiro (CPB), emitido pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Os curtas-metragens brasileiros exibidos em Cannes também não foram estudados neste trabalho, visto que não estão sujeitos às dinâmicas de mercado que serão examinadas, e não aparecem nas análises e críticas francesas encontradas nesta pesquisa, em sua maioria. Em alguns casos, observou-se que os realizadores tiveram os seus curtas experimentais exibidos em Cannes, funcionando como uma porta de entrada para os seus primeiros longas-metragens, assim como uma possibilidade de aproximação inicial com os curadores das diferentes mostras, sobretudo nas últimas

¹ Como exemplos de longas-metragens minoritários que não serão esmiuçados nesta tese, estão: *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), *Na estrada* (Walter Salles, 2012), entre outros.

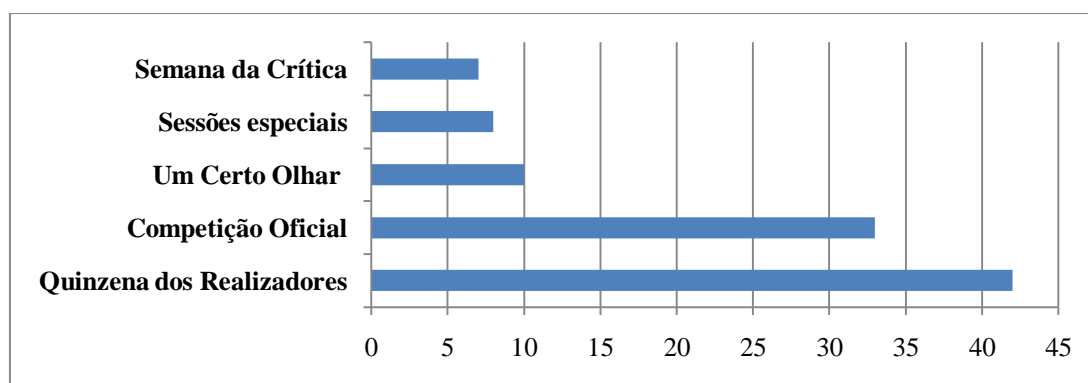
décadas. No entanto, esta não será uma vertente de análise nesta tese, podendo ser explorada futuramente.

Posto isso, este trabalho dá continuidade à pesquisa que foi iniciada no meu mestrado, na qual foram investigadas as coproduções cinematográficas entre o Brasil e a França (FIGUEIRÓ, 2017b), e agora se propõe a compreender: em quais momentos existiram políticas cinematográficas brasileiras de internacionalização que apoiaram a seleção, a promoção e a difusão dos filmes no Festival de Cannes? Ao mesmo tempo, quais eram as condições desse apoio? E quando não havia apoio direto por parte dos diferentes governos, como os cineastas chegavam ao festival francês?

O período de análise inicia-se em 1949 – quando foi registrada a primeira exibição brasileira no Festival de Cannes, criado em 1946 – e encerra-se em 2017, ano em que terminou o mandato de Manoel Rangel à frente da Ancine, sendo o seu diretor-presidente mais longevo e cuja gestão abarcou a criação das políticas de internacionalização mais recentes para o campo do cinema e do audiovisual. Esse extenso intervalo histórico também abrange o estudo sobre a ação – ou inação – dos antigos órgãos responsáveis pelo fomento, regulação e internacionalização do cinema brasileiro, com foco nas políticas de promoção e difusão no Festival de Cannes. São eles: Instituto Nacional de Cinema (INC), Embrafilme e Secretaria do Audiovisual (SAV, antecedida pela SDAV), além da já mencionada Ancine. Ao longo deste trabalho, verificou-se que essa linha histórica era essencial para compreender o papel das instituições nesse processo e qual era a margem de atuação possível, considerando que há uma constância na participação de filmes brasileiros em todas as décadas, marcadas por longos períodos de avanços e retrocessos políticos, ideológicos, econômicos e tecnológicos, em diferentes etapas.

O levantamento desta pesquisa encontrou um total de 100 filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes no período de análise. Destes, 33 longas-metragens foram selecionados para a Competição Oficial, 42 para a Quinzena dos Realizadores – sendo a mostra com o maior número de obras escolhidas –, sete na Semana da Crítica, dez na mostra Um Certo Olhar, e oito em sessões especiais dos mais diversos tipos.

Gráfico 01: Total de filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes (1949-2017)



Fonte: Festival de Cannes

Elaboração: Autora

Em 1962, o Brasil recebeu a única Palma de Ouro – o troféu máximo de Cannes – concedida a um filme brasileiro até os dias de hoje: *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Antes disso, *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) ganhou o inédito prêmio de Melhor Filme de Aventura, assim como uma menção especial para a música *Mulher rendeira*, em 1953. Essas láureas são constantemente lembradas como as mais significativas para o cinema brasileiro no festival, até porque foram outorgadas pelo júri oficial e concorreram com obras da Europa, dos Estados Unidos e de outros continentes, na época em que a diplomacia cultural ainda prevalecia. No entanto, ao longo deste estudo, também demonstraremos como o impacto do festival foi se ampliando no decorrer das décadas seguintes, não sendo obrigatória a premiação máxima para que o filme construísse um caminho de sucesso a partir da vitrine de Cannes. A própria seleção na Competição Oficial, sobretudo, já eleva a obra e o cineasta a um panteão qualificado, frente aos demais festivais do circuito internacional, assim como as mostras paralelas também distinguem o filme e o seu realizador de maneira notável.

Por essa perspectiva, examinaremos as transformações ocorridas no Festival de Cannes no que tange aos critérios de seleção e premiação dos filmes na mostra competitiva e nas paralelas. Ademais, o próprio papel do festival e o seu impacto na esteira de difusão dos filmes são investigados. Em menor grau, também abordaremos a participação do Brasil no *Marché du Film* no transcurso histórico deste trabalho.

No intuito de concentrar tal empenho na internacionalização por meio da promoção cinematográfica, não daremos um enfoque aprofundado aos aspectos econômicos de receitas obtidas na venda de ingressos, principalmente porque o retorno

financeiro dos filmes de autor, na maior parte do tempo, não era um objetivo categórico das autoridades cinematográficas em questão. Como bem explicita o pesquisador argentino Octavio Getino, a qualidade artística, reforçada pelos esforços de divulgação, se mostra bastante eficaz nesse segmento. E isso já fica evidenciado desde o financiamento de uma obra, seja ela viabilizada apenas por fundos nacionais ou que tenha apoios de instituições internacionais, ou ainda de coprodutores estrangeiros.

Em todos esses casos, os antecedentes do autor pesam mais do que qualquer outra consideração e entre eles se destacam a qualidade e a originalidade de suas realizações prévias, visto que esses tipos de ajudas à produção privilegiam o conteúdo antes da rentabilidade econômica de cada produto. Isso obriga os autores e produtores vinculados a essa linha de produção a posicionar a sua imagem no que se poderia definir como “campo cinematográfico”, constituído por organizadores de festivais, críticos, meios de comunicação, etc. Um bom trabalho de marketing internacional nesses espaços costuma contribuir para facilitar a realização de projetos, além de possibilitar, de acordo com os seus resultados, alguns canais de comercialização, geralmente limitados às salas de cinema de arte, pequenos circuitos e espaços para o público cinéfilo, e, no melhor dos casos, canais de TV pública ou de TV a cabo (GETINO, 2009, p. 84-85, tradução nossa)².

Dito de outro modo, os cineastas que já obtiveram algum reconhecimento em festivais internacionais terão melhores condições para viabilizar a realização de novas obras dentro dessa conjuntura de filmes de nicho. Entretanto, para que esses filmes sejam selecionados para essas mostras competitivas de grande visibilidade – e a partir dessa exibição alcancem uma escala internacional –, a existência de políticas cinematográficas voltadas para essa promoção e difusão se mostra essencial, sobretudo se pensarmos em um processo de internacionalização de longo prazo, para além da realização dos filmes, avançando para a circulação e a comercialização.

A pesquisa da holandesa Marijke de Valck – cujos estudos foram basilares para o referencial teórico desta tese – se debruça sobre o desenvolvimento histórico dos festivais internacionais e como eles se fortaleceram ao promover redes globais quase incontornáveis, demonstrando como esses eventos estão interligados à geopolítica e à

² Do original:

En todos estos casos, los antecedentes del autor pesan por encima de cualquier otra consideración y entre ellos se destacan la calidad y originalidad de sus realizaciones previas, dado que en este tipo de ayudas a la producción se privilegian los contenidos antes que la rentabilidad económica de cada producto. Esto obliga a los autores y productores vinculados con esta línea de producción, a posicionar su imagen en lo que podría definirse como “campo cinematográfico”, constituido por organizadores de festivales, críticos, medios, etcétera. Una buena labor de marketing internacional en esos espacios suele contribuir a facilitar la realización de proyectos, además de posibilitarle, según los resultados, algunos canales de comercialización, generalmente limitados a salas de cine-arte, pequeños circuitos y espacios para público cinéfilo, y en el mejor de los casos, canales públicos de TV o comerciales de TV de pago (GETINO, 2009, p. 84-85).

indústria em pequena e grande escalas. Em suas palavras, “as relações internacionais são frequentemente decisivas em matéria de programação e prêmios”, e “os festivais se tornaram centros de interconexão de mídia onde os incentivos fiscais e outros modelos de subsídios locais para o setor audiovisual podem ser levados para as indústrias de mídia em todo o mundo”. Com relação à premiação nesses eventos, ela é categórica em afirmar que os troféus concedidos aos realizadores “são um protocolo altamente eficaz para incluir e excluir pessoas e artefatos” e “contribuem para a preservação do sistema”. (VALCK, 2006, p. 37, 38). E é justamente nesse campo de disputa que inserimos o objeto de análise deste trabalho.

É por meio dos festivais que se estabelece um “reconhecimento cultural de artefatos e artistas que adquirem valor cultural no processo”. Dessa maneira, “podem alcançar um maior *status* cultural na rede de festivais e aumentar suas chances de distribuição e exibição nos circuitos comerciais de cinema de arte”, visto que, “ao ser selecionado para a programação de um festival, exibido em uma competição ou talvez até premiado, fica mais fácil para a obra e o cineasta serem programados em salas de cinema e em mercados auxiliares, devido ao aumento do valor cultural” (VALCK, 2006, p. 44).

Ao mudar os parâmetros de avaliação do econômico para o cultural (tanto estético quanto político), as fronteiras de um novo tipo de indústria cultural foram demarcadas pelos festivais de cinema como pontos de passagem obrigatória para a aprovação da crítica. Os festivais de cinema, em suma, são locais de passagem que funcionam como portas de entrada para a legitimação cultural (VALCK, 2006, p. 44, tradução nossa³).

Com a intenção de conquistar essa “legitimação cultural”, os realizadores e produtores brasileiros historicamente também buscaram expandir a cultura brasileira para além das fronteiras nacionais, e as telas dos festivais serviam como uma primeira exibição. Jean-Claude Bernardet (2009, p. 107) ressalta o papel do Cinema Novo nesse processo, quando os cineastas trataram, pela primeira vez, das “coisas nossas” a partir de uma visão crítica e expõem as contradições da sociedade brasileira. Contudo, ele reitera que foi somente após a chancela dos festivais estrangeiros que tais filmes receberam o devido reconhecimento dentro do país.

³ Do original:

By changing the parameters of evaluation from economic to cultural (aesthetic as well political), the contours of a new type of culture industry were set by film festivals as the obligatory points of passage for critical praise. Film festivals, in short, are sites of passages that function as the gateways to cultural legitimisation (VALCK, 2006, p. 44).

O pagador de promessas (Anselmo Duarte, 1962) só virou grande depois da Palma de Ouro em Cannes. O Cinema Novo só virou importante depois de receber não sei quantos prêmios em festivais internacionais, artigos e entrevistas em revistas estrangeiras de prestígio cultural. O prestígio internacional conquistado por alguns filmes e cineastas deixou, atualmente, um pouco mais segura essa insegura elite para se posicionar diante do cinema brasileiro (BERNARDET, 2009, p. 30).

Se naquela época era necessário ter a aprovação estrangeira para confirmar a qualidade dos filmes brasileiros aos olhos daquela elite, isso pouco mudou nas últimas décadas. O público que ainda frequenta as salas de cinema no Brasil leva em consideração os prêmios que determinada obra recebeu nos principais festivais europeus, informação que é bastante explorada pelas próprias distribuidoras que trazem esses filmes ao país, sabendo que tais láureas serão um motivo de convencimento para que os críticos especializados escrevam sobre esses longas-metragens e cujos textos poderão influenciar os espectadores a escolherem por esta ou aquela obra.

Inicialmente, a função dos festivais era “apresentar o melhor da produção cinematográfica nacional, como realizações artísticas e expressões de identidades culturais”. Mas não demorou muito para que esse papel se transformasse para além de um “espaço alternativo de exibição”, colocando “a sua marca na cultura cinematográfica”. Portanto, na contemporaneidade, os festivais desempenham uma missão multifacetada, “reunindo cultura e comércio, experimentação e entretenimento, interesses geopolíticos e financiamento global”. Também são “particularmente importantes para a sobrevivência do cinema internacional, do cinema de arte e do cinema independente”, assim como para os lançamentos de Hollywood, uma vez que os estúdios “contam com o *glamour* sensível à mídia e ao brilho da atmosfera do festival para lançar seus sucessos de bilheteria” (VALCK, 2006, p. 18, 43, 227-228).

Para compreender esse sistema complexo, esta investigação se inicia a partir dos preceitos de que os festivais são centrais para a internacionalização dos filmes, dos cineastas e de todos os elos do setor cinematográfico e audiovisual, e se debruça sobre as políticas brasileiras, ao mesmo tempo em que analisa as relações pessoais e de poder entre os realizadores e os diferentes governos, e com a crítica, em especial a francesa. À vista disso, a hipótese que norteia esta tese é a de que, apesar dos esforços e do discurso oficial, as políticas cinematográficas de internacionalização (quando existiram) em geral não foram suficientes para contribuir de forma efetiva para a seleção, a promoção e a difusão dos filmes no Festival de Cannes, com exceção de alguns períodos pontuais.

A metodologia científica está embasada em dois pilares fundamentais no que se refere aos procedimentos. O primeiro deles é o método lastreado pela pesquisa histórica, pelo qual são investigados os acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar as suas influências no período atual. O segundo é o método comparativo, analisando as semelhanças e as divergências específicas das ações dos diferentes governos brasileiros, em cada período histórico.

Nesse caminho, seguimos o rastro do sociólogo francês Pierre Sorlin, o qual se dedicou à análise comparativa do cinema europeu ao longo da segunda metade do século 20 na obra *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. O escopo de sua pesquisa recaí sobre quatro países, os quais concentravam 75% do total da produção cinematográfica europeia: França, Alemanha, Itália e Reino Unido. O comparativo se dá entre a história e como ela se refletiu nas imagens cinematográficas produzidas nesses países entre os anos 1939 e 1990, também levando em consideração as influências da dominação do cinema de Hollywood nas telas europeias. Nesse esforço, Sorlin submete a sua leitura do campo cinematográfico a uma perspectiva sociológica mais ampla, destrinchando, dentre outros aspectos, como as políticas são representadas nas obras – e como essas imagens permitem um acesso à realidade de cada país –, de maneira comparativa, debruçando-se inclusive sobre os diferentes tratamentos no roteiro dos longas-metragens. Os filmes nacionais, a seu ver, são os melhores objetos de comparação para se enxergar que contrastes culturais são esses, uma vez que eles são produtos equiparáveis em termos de substância e forma. (SORLIN, 1991, p. 4, 5). Embora não exista uma conexão simples e direta nesse processo, a metodologia de Sorlin demonstra quais são essas possibilidades exequíveis de comparação, contrapondo as dinâmicas dentro de uma linha histórica contínua, tal como aplicamos nesta pesquisa.

Para empregar os métodos de procedimento histórico e comparativo, são usadas principalmente três técnicas nesta pesquisa: revisão da bibliografia, pesquisa documental em fontes primárias e realização de entrevistas.

Em um primeiro movimento, os sites oficiais do Festival de Cannes, da Quinzena dos Realizadores e da Semana da Crítica foram vasculhados, de forma aprofundada, para encontrar as informações referentes a todos os filmes brasileiros que passaram pelo crivo dos selecionadores franceses. A partir desses dados, foram construídas diferentes planilhas, pelas quais foi possível não apenas visualizar os títulos das obras, os realizadores e o ano de participação, mas também complementar com dados de outras fontes, organizadas por instituições públicas, tais como: Centre National

du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), Cinemateca Brasileira e Ancine. Desse modo, o mapeamento traz também elementos sobre as produtoras e os países envolvidos, além de números franceses relacionados a algumas estreias nas salas de cinema da França⁴.

O acesso aos dados históricos brasileiros ocorreu por meio de uma extensa coleta de informações disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, onde estão depositados os acervos de muitos dos jornais de maior relevância do século 20. Dessa forma, foi possível examinar as notas, notícias, reportagens, entrevistas, colunas e críticas publicadas ao longo do período de análise desta tese, referentes às instituições brasileiras e ao Festival de Cannes, utilizando especialmente o carioca *Jornal do Brasil*, que foi um dos veículos de imprensa que melhor cobriu o setor cinematográfico entre os anos de 1950 e 2000. Ao mesmo tempo, também foi explorado o acervo próprio e digital dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Outra fonte primária de suma relevância para este trabalho foi a revista *Filme e Cultura*, editada inicialmente pelo INC e depois pela Embrafilme, que trazia informações oficiais sobre as ações dessas instituições.

Na Cinemateca Brasileira, onde estão depositados os documentos oficiais e históricos, o meu acesso só ocorreu no último ano de realização deste trabalho, em função de diversos fatores que impactaram a instituição justamente no período desta pesquisa. Um deles foi o imbróglio político que manteve a Cinemateca fechada por mais de um ano, impedindo que os próprios técnicos tivessem permissão para manter as atividades normais. Outro foi o incêndio ocorrido em julho de 2021, destruindo o acervo documental do INC, depositado em um dos galpões do órgão, e que estava previsto para ser consultado. Por fim, as medidas de isolamento social da pandemia da Covid 19, a qual impactou diretamente a minha pesquisa presencial nos arquivos físicos. Somente em julho de 2022 foi possível visitar pessoalmente a biblioteca da Cinemateca, onde foram encontrados alguns relatórios, documentos oficiais e catálogos da Embrafilme e do Ministério da Cultura, assim como um material jornalístico que foi complementar ao que já tinha sido examinado digitalmente.

Outro acervo brasileiro importante foi o do Museu Lasar Segall, cujo material bibliográfico foi acessado apenas de maneira remota, por conta da pandemia, através do envio de relatórios, catálogos e artigos de imprensa digitalizados pela equipe da

⁴ Essas planilhas estão disponíveis nos apêndices finais desta tese.

biblioteca da instituição. Para os dados mais recentes, as fontes oficiais pesquisadas foram os sites e observatórios das instituições, como a SAV e a Ancine.

Na França – em uma viagem particular a trabalho⁵ – tive acesso *in loco* aos acervos audiovisuais do Institut National de l’Audiovisuel (INA) e bibliográficos da Bibliothèque Nationale de France (BnF) e da Cinemateca Francesa. Nesta última, estavam disponíveis dossiês de imprensa compilando as críticas, entrevistas e reportagens sobre os filmes brasileiros que participaram do Festival de Cannes, em diferentes épocas, com destaque para aqueles selecionados pela Competição Oficial. Esse material foi imprescindível para a análise da primeira recepção francesa das obras, no calor do evento, demonstrando também a comparação que os críticos fizeram entre os longas-metragens brasileiros e os demais que estavam competindo na mesma mostra.

Por fim, foram realizadas entrevistas com pessoas de diferentes campos de atuação no meio cinematográfico. Da França, pude entrevistar remotamente a crítica Sylvie Pierre, que integrou a redação da revista *Cahiers du Cinéma* entre os anos de 1966 e 1968 (voltando a ser colaboradora externa a partir da segunda metade dos anos 1970), e que conviveu com diferentes cineastas do Cinema Novo, em especial Glauber Rocha, sobre o qual publicou uma biografia. Da mesma forma remota, foi entrevistado Pierre-Henri Deleau, fundador e delegado-geral da Quinzena dos Realizadores entre 1969 e 1998. Do Brasil, entrevistei por videochamada o embaixador Celso Amorim, que foi ministro das Relações Exteriores (2003-2011) e diretor-presidente da Embrafilme (1979-1982); e Jorge Peregrino, ex-diretor da Embrafilme (1979-1983), atuante no setor da distribuição até hoje. Também foram utilizados trechos inéditos das entrevistas realizadas durante a minha pesquisa de mestrado com Alberto Flaksman e Eduardo Valente, ex-assessores internacionais da Ancine; e também com o produtor Mauricio Andrade Ramos, da Videofilmes.

Os capítulos desta tese que tratam do cinema brasileiro no Festival de Cannes seguem uma linha histórica cronológica. Antes disso, porém, o capítulo 1 traz uma análise do evento desde a sua criação até a contemporaneidade, examinando as principais transformações pelas quais o festival passou ao longo do tempo. Para essa construção histórica, foram fundamentais as pesquisas de Marijke de Valck, Olivier

⁵ Esta viagem a Paris foi realizada em setembro de 2018, com a missão inicial de fazer uma pesquisa histórica sobre o filme *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) para um documentário – ainda inédito – do realizador Wolney Oliveira. Nessa ocasião – ocorrida ao mesmo tempo em que o projeto desta pesquisa de doutorado ainda estava em elaboração –, foi possível fazer o levantamento do material e uma boa parte das fontes primárias dos dossiês de imprensa publicados em revistas e jornais franceses foi utilizada nesta tese.

Thévenin, Romain Lecler, Dorota Ostrowska, Frédéric Gimello-Mesplomb e Loredana Latil, bem como a autobiografia de Gilles Jacob, delegado-geral da seleção oficial de Cannes.

Em seguida, no capítulo 2, iniciamos a investigação sobre os primeiros filmes brasileiros enviados pelo Itamaraty e selecionados para a Competição Oficial, visto que ainda não existiam as mostras paralelas. O recorte se concentra entre os anos de 1949 e 1962, abarcando os filmes produzidos pela Vera Cruz até chegar à Palma de Ouro concedida ao longa-metragem *O pagador de promessas*. O embasamento bibliográfico é norteado pelos estudos pioneiros de Maria Rita Galvão, Carlos Augusto Calil, Arthur Autran e Adriano Barbuto.

No capítulo 3, o foco recai sobre as relações entre o Cinema Novo e a crítica francesa entre 1963 e 1965, com o intuito de desvendar como essa aproximação foi favorável para a seleção dos filmes no festival, assim como as transformações tecnológicas, as quais propiciaram a realização das obras com câmeras mais leves, atendendo ao novo padrão da época. Para compreender esse movimento, nos debruçamos sobre as pesquisas de Fernão Pessoa Ramos, Jean-Claude Bernardet, Antoine de Baecque, Alexandre Figueroa, Adriano Barbuto, além dos testemunhos e correspondências de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl, publicados em diferentes livros.

O capítulo 4 inaugura a análise sobre as políticas de internacionalização para a difusão nos festivais, visto que o primeiro órgão oficial criado com essa incumbência, entre várias outras da gestão pública do cinema, foi o INC, em 1966. Desse modo, são avaliadas as tentativas de viabilizar a inserção dos filmes no circuito internacional considerando as disputas políticas do setor, bem como os impactos da censura sobre os cinemanovistas e os caminhos trilhados por eles para continuar na vitrine *cannoise*. Os autores que nos auxiliam nessa tarefa são José Mario Ortiz Ramos, Anita Simis, Hadija Chalupe e Inimá Simões.

Na sequência, no capítulo 5, avaliamos a atuação da Embrafilme desde a sua criação, em 1969, até a sua extinção, em 1990. Esse longo intervalo revelou como os diferentes diretores-presidentes da empresa lidaram com os desafios da internacionalização, sendo que a maioria deles priorizou a política interna frente às adversidades econômicas do período e às mudanças instauradas pelo próprio festival, quando deixou de privilegiar os filmes oficialmente enviados pelos países. Para guiar

essa compreensão, partimos das teses imprescindíveis de Tunico Amancio, Randal Johnson e Arthur Autran.

Este trabalho se encerra entre 1990 e 2017, período que abarca a utilização das leis de incentivo para a produção dos filmes e o vácuo institucional do setor, além da chamada retomada do cinema brasileiro, a criação da Ancine e as mais recentes políticas de internacionalização voltadas para a promoção e difusão dos filmes nos festivais. Os dados e a pesquisa documental esmiúçam os avanços conquistados nas últimas décadas e os novos desafios que se apresentam, cujo contexto foi anteriormente investigado por Melina Marson, Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga, Lia Bahia, Paula Alves de Souza, Marcelo Ikeda, e Ana Paula Sousa.

Nas conclusões finais, os diferentes períodos históricos se entrelaçam nas comparações possíveis a partir do Festival de Cannes, demonstrando em quais momentos os filmes brasileiros aparecem com maior ou menor frequência na Competição Oficial, na Quinzena dos Realizadores, na Semana da Crítica, na Um Certo Olhar e nas sessões especiais. Para isso, também aproximamos as políticas que foram empregadas, buscando encontrar as semelhanças e as diferenças entre as ações dos governos ao longo do tempo.

Tal como será destrinchado nas páginas a seguir, o estudo dos festivais de cinema é uma vertente das pesquisas realizadas dentro do campo da historiografia que vem ganhando uma envergadura maior e que se mostra eficaz na análise de um sistema complexo, no qual é possível não só examinar aspectos narrativos e estéticos mais clássicos, como também ampliar o espectro para dimensões políticas, econômicas e tecnológicas, considerando as transformações que os próprios eventos passaram ao longo dos anos. Sendo assim, esta pesquisa não se esgota nas abordagens citadas e deve ser ampliada para outras perspectivas e diferentes festivais internacionais nos quais os filmes brasileiros construíram trajetórias paralelas e de sucesso, diversificando a pesquisa científica no que se refere à história centenária do cinema brasileiro.

CAPÍTULO 1 – Festival de Cannes e o cinema além-mar

O período do pós-guerra foi determinante para a estruturação dos festivais de cinema aos moldes do que entendemos hoje como um espaço de exibição de filmes para um público internacional e diverso. No entanto, naqueles primórdios, outros interesses estavam mais explícitos e tinham uma função para além dos aspectos artísticos, envolvendo as diferentes nações por laços muito mais políticos e diplomáticos.

De acordo com Marijke de Valck (2006, p. 68-69), os festivais de cinema podiam ser vistos como “parte de um projeto moderno em que as nações europeias usaram o conceito de nação para resguardar a sua soberania”. Passados os “efeitos devastadores da Segunda Guerra Mundial”, o que os países buscavam era “desenvolver iniciativas que ajudassem a recuperar uma orgulhosa identidade nacional” e um dos palcos ideais para isso eram os festivais. Esse papel de alavanca para o que melhor se produzia em termos de cinema nacional será predominante somente até o final dos anos 1960, quando a incumbência dos festivais será totalmente reformulada, estimulando oficialmente a autoria e não a nacionalidade de seus cineastas. Antes disso, porém, o que prevalecia era a missão de proporcionar uma “distinção nacional”, fornecendo uma “ampla oportunidade para disputas diplomáticas”, mantendo as boas relações internacionais, tal como previa o regulamento da Federação Internacional de Associações de Produtores de Filmes (Fédération Internationale des Producteurs des Films – FIAPF), que até hoje sistematiza os festivais de cinema pelo mundo. Cabia à FIAPF resguardar a proibição de filmes “que fossem prejudiciais aos sentimentos de outras nações”, as quais “não apenas controlavam as entradas de seu próprio país”, mas também “ficavam de olho nos filmes que seriam enviados pelos demais países”.

Nesse contexto, também é fundamental destacar que “o circuito dos festivais de cinema não é um conjunto neutro de locais e eventos”, mas que “sugere a experiência de um espaço socialmente produzido em si mesmo, uma arena cultural única que atua como uma zona de contato para a elaboração de relações de poder desigualmente diferenciadas”, sendo uma “série de esferas públicas diversas, ora concorrentes, ora cooperantes” (VALCK, 2006, p. 46 apud STRINGER, 2001, p. 138).

O local onde os festivais são realizados, por conseguinte, também se torna fundamental, visto que há uma disputa pelo espaço de poder, onde nasce a “necessidade de competir entre si em um mercado global para financiar recursos cinematográficos e a

atenção da mídia”. Por essa razão, “os festivais tendem a enfatizar a especificidade (cultural) de sua localização” (VALCK, 2006, p. 46).

Em Cannes, Romain Lecler (2015, p. 15) afirma que, para além de ser um festival que se propõe a ser a maior vitrine internacional, a organização forjou para si “o principal mercado mundial de direitos cinematográficos” – o *Marché du Film* –, sendo um “local crucial” para as autoridades públicas francesas estabelecerem suas relações de poder com os outros países, promovendo também uma “política audiovisual externa francesa” em seu próprio território, frente ao domínio das *majors* norte-americanas de Hollywood no mercado global, historicamente.

Ou seja, no pós-guerra em que a Europa se viu devastada, ao menos no campo dos festivais os franceses tentaram impor uma determinada soberania frente aos demais países do próprio continente e dos EUA, e que até hoje se mantém.

Ainda nas palavras de Lecler:

Cannes, em particular, desempenha para este circuito de festivais o papel de “meridiano de Greenwich”, tal como Paris para a literatura mundial. É Cannes que permite avaliar a distância que existe do centro para o resto do mundo e impulsiona o ritmo do cinema mundial. Suas seleções prevalecem sobre as de todos os outros festivais que, muitas vezes, apenas as repetem, e estão à frente de outras instâncias de consagração de filmes estrangeiros (LECLER, 2015, p. 16, tradução nossa⁶).

O fundador da Quinzena dos Realizadores, Pierre-Henri Deleau⁷, acredita que os festivais, assim como os prêmios literários, servem para “acelerar” o movimento de legitimação dos realizadores que “sonham em ser reconhecidos internacionalmente e ver o seu trabalho exposto em todo o mundo”, dando “ampla visibilidade desde o início”. Além disso, os festivais também são “uma oportunidade de criar redes de amizades e relações profissionais internacionais”, cabendo aos diretores e produtores mantê-las “para construir futuras coproduções” (DELEAU, 2020).

⁶ Do original:

Cannes en particulier joue pour ce circuit de festivals le rôle du « méridien de Greenwich » que Paris a pour la littérature mondiale. C’est Cannes qui permet d’évaluer la distance au centre de tous et impulse le tempo du cinéma mondial. Ses sélections priment sur celles de tous les autres festivals qui, souvent, ne font que les reprendre, et devancent d’autres instances de consécration de films étrangers (LECLER, 2015, p. 16).

⁷ Pierre-Henri Deleau foi entrevistado para esta tese em julho de 2020, respondendo por escrito às questões enviadas por esta pesquisadora por e-mail.

1.1 Diplomacia cultural nas primeiras décadas

A primeira edição do Festival de Cannes estava prevista para ocorrer entre os dias 1º e 20 de setembro de 1939, mas foi cancelada após a exibição do filme *O corcunda de Notre Dame/The hunchback of Notre Dame* (William Dieterle, 1939) e logo depois de Adolf Hitler e as tropas alemãs invadirem a Polônia, dando início à Segunda Guerra Mundial. A inauguração efetiva do evento só aconteceu após o fim do conflito, reunindo os cineastas, as vedetes e os membros da indústria do cinema, todos convidados pelo governo francês, entre 20 de setembro e 5 de outubro de 1946, tendo como primeira sede o Cassino Municipal. Iniciava, portanto, “um dos eventos mais festivos do pós-guerra imediato” (VALCK, 2006, p. 60).

Segundo Dorota Ostrowska (2016, p. 19), “quando o festival finalmente aconteceu pela primeira vez em 1946, foi impulsionado pela visão de um evento cosmopolita, sustentado pelo ideal de um cinema humanista, populista e pacifista”. O próprio regulamento de Cannes preconizava claramente que o seu objetivo era “encorajar o desenvolvimento da arte cinematográfica em todas as suas formas e estabelecer um espírito de colaboração entre os países produtores de filmes”. Para isso, seriam escolhidos os longas-metragens que fossem apresentados por conselhos nacionais ou associações de produtores de cada país, que arcavam com os custos de inscrição. Nascia, portanto, a regra de somente selecionar aqueles previamente aprovados e cancelados por seus países de origem. Os organizadores do festival – que ainda nem se chamavam curadores – não tinham autonomia de escolha e só podiam assistir às obras algumas semanas antes do evento, “às vezes dias antes do festival”, apenas para verificar a qualidade técnica da cópia, sem fazer qualquer julgamento estético. Nas palavras de Ostrowska, “frequentemente, as cópias chegavam muito tarde, o que impedia os organizadores do festival de se envolverem em qualquer atividade curatorial significativa”.

Nas primeiras edições, o regulamento também se concentrava em “incentivar a participação dos principais países produtores de filmes, como Estados Unidos e Reino Unido, para estimular a importância de Cannes do ponto de vista da indústria e maximizar o número de outros países convidados”. Para tanto, o “nível de produção de filmes em cada país determinava o número que cada um poderia enviar”. Outro pré-requisito era somente aceitar os “países com os quais a França mantinha relações diplomáticas” (OSTROWSKA, 2016, p. 19).

Na ótica de Marijke de Valck (2006, p. 105-106), aquelas primeiras edições ainda não eram ditadas pelo aspecto econômico que se verifica na atualidade, e havia uma “proporção mais igualitária de representação nacional” quando se olha para a seleção dos filmes na Competição Oficial. Em 1946, “nada menos do que 21 países” participaram do Festival de Cannes. “Tamanha diversidade de nacionalidades era inimaginável de ser exibida em qualquer sala de cinema da época, e permanece impensável em ambientes comerciais de hoje”.

Marijke de Valck (2006, p. 106) também lembra que, naquele ambiente de 1939, quando o evento seria inaugurado, os festivais eram vistos como “um meio de contribuir para a atualização da nova ordem democrática do Ocidente” e Cannes tinha sido fundado “em resposta à agenda fascista” do Festival de Veneza – criado em 1932, durante o regime de Benito Mussolini. Em 1951, será lançado o Festival de Berlim, também com o objetivo de estabelecer uma diversidade de países e obras.

A escolha da cidade de Cannes também não foi aleatória. Seguindo o exemplo da preferência por Veneza – e não pela capital Roma –, na Itália, o festival mais importante da França também não seria realizado em Paris, e as cidades de Biarritz e Vichy chegaram a ser cogitadas. Mas o sol litorâneo da Riviera acabou sendo determinante para levar o evento ao sul do país. Naquelas duas semanas de festival, “a nova elite de estrelas do cinema e outras celebridades” poderiam se exibir com exclusividade, “como se fossem férias luxuosas”, onde “a vida seria muito mais leve do que o cotidiano” (VALCK, 2006, p. 127-128).

Com relação às características puramente cinematográficas, no entanto, reinava um modelo estético e narrativo bastante tradicional. Frédéric Gimello-Mesplomb e Loredana Latil (2003, p. 18) fizeram um levantamento dos filmes franceses selecionados para a Competição Oficial entre os anos de 1946 e 1960, e encontraram 54 longas-metragens. Entre os atributos em comum de tais obras, destaca-se “o academismo estético dos anos 1950”, mais conhecido como a chamada “Qualidade Francesa” da época, “em função da estética convencional de seus temas, a rigidez da direção dos filmes e a falta de renovação de seus criadores”, que encontravam em Cannes “um espaço promocional de primeira importância”.

Esse parâmetro também se refletia nas expectativas quanto aos filmes internacionais que eram aceitos para a mesma competitiva. No caso do Brasil, naqueles primórdios, eram os filmes do estúdio da Vera Cruz que tentavam alcançar tal patamar, como veremos no próximo capítulo.

Outra marca encontrada por Gimello-Mesplomb e Latil (2003, p. 19) foi a constância de determinados diretores na seleção. No mesmo período de análise, eles constataram que os cineastas mais frequentemente apresentados pela França eram aqueles que pertenciam “à tendência da ‘Qualidade Francesa’”, como René Clément (3 filmes), Jean Delannoy (3 filmes), Jacques Becker (3 filmes) e André Cayatte (4 filmes). E essa regularidade era resultado das próprias regras estabelecidas pelo festival. Em seu artigo 1º, o regimento afirmava que “o Festival Internacional de Cinema pretende, num espírito de amizade e cooperação universal, revelar e valorizar obras de qualidade a fim de servir à evolução da arte cinematográfica [...]”, sendo tal “qualidade” entendida como aquela que obedecia aos padrões da época.

Na década de 1950, segundo Olivier Thévenin (2021, p. 38), a FIAPF também exercia “múltiplas pressões para controlar os regulamentos dos grandes festivais internacionais, além de limitar a quantidade de eventos pelo mundo”. Ao mesmo tempo, determinava lógicas específicas para introduzir os atores da indústria cinematográfica francesa e dos *lobbies* exercidos pelos produtores e associações do setor a ela vinculadas. Cabia à FIAPF também demarcar a duração dos festivais, as regras de seleção e a organização da programação seguindo os parâmetros esperados. O cenário começa a mudar em 1958, com a instauração da Quinta República francesa e, no ano seguinte, com a interferência direta de André Malraux – ministro da Cultura no governo do presidente Charles de Gaulle – na escolha dos filmes franceses que seriam exibidos em Cannes, “dando mais importância às jovens gerações de diretores”.

Mesmo assim, demorou um pouco mais para que os diretores que fundaram a *Nouvelle Vague* francesa conseguissem alcançar o Festival de Cannes. Naqueles anos, apenas François Truffaut teve um filme exibido: *Os incompreendidos/Les 400 coups* (1959). Os chamados “jovens turcos”, como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer ingressarão no festival somente a partir das mudanças do final dos anos 1960 (Gimello-Mesplomb e Latil, 2003, p. 20).

Antes de analisarmos essas transformações, outra novidade do ano de 1959 foi a inauguração oficial do *Marché du Film*. Nos anos anteriores, como relata Romain Lecler (2015, p. 17), os produtores já tinham o “hábito de alugar salas de cinema na Rua de Antibes para projetar e vender seus filmes, especialmente aqueles que não eram selecionados”, dinâmica que chegou a receber o apelido de “Festival da Rua de Antibes”. Ou seja, tratava-se de um evento que ocorria atrás da Croisette, em paralelo ao que se exibia na avenida principal. A partir de 1959, o *Marché* passou a fazer parte

da programação do festival e, em 1983, foi incorporado ao Palácio dos Festivais, com salas próprias de projeção dedicadas aos *market screenings*. Isto é, sessões exclusivas para os membros do mercado lá presentes. Em 1995, o número de participantes do Marché alcançou a marca de 2 mil pessoas, subindo para 10 mil no ano de 2000, e 30 mil credenciados em 2010. Para Lecler, esse crescimento “testemunha o peso crescente em Cannes da circulação comercial dos filmes”, assim como de seus vendedores (exportadores e produtores) e de seus compradores (distribuidores).

Na opinião de Olivier Thévenin (2021, p. 39), o mercado de compra e venda de filmes que se instalava no final dos anos 1950 passava a fortalecer “prodigiosamente” o plano econômico “ao favorecer a porosidade entre o valor comercial dos filmes e a notoriedade artística e midiática conferida pelo festival”. A seu ver, o Marché tinha a “vocação comercial” que liberava a sua programação das “contingências diplomáticas ou políticas da Competição Oficial”, além de dar “acesso a um panorama mais abundante da produção cinematográfica mundial ao apresentar filmes não europeus”.

Dito de outro modo, enquanto os filmes oficiais dos mais diversos países eram selecionados por critérios mais governamentais e exibidos na vitrine competitiva que premiava determinadas correntes estéticas e narrativas, ocorria em paralelo o mercado que se ocupava do *business* da indústria, independentemente de sua nacionalidade, abrindo espaço para os estandes das autoridades oficiais, das associações setoriais e dos estúdios privados, todos interessados na distribuição, promoção e circulação de suas obras cinematográficas.

1.2 Semana da Crítica e os primórdios do cinema de autor

O início das mudanças que se veriam mais fortemente em Cannes no final dos anos 1960 teve um ensaio preliminar a partir da criação da Semana da Crítica, em 1962. Conforme analisaremos mais detidamente no capítulo 3 desta tese, os embates entre os críticos das revistas de cinema na segunda metade dos anos 1950 e a eclosão dos novos cinemas que emergiam em diferentes países – incluindo o Brasil – desmoronavam o antigo cânone formalista da “Qualidade Francesa”, provocando estremecimentos contínuos em Cannes até o começo dos anos 1970.

Em 1962, o que os críticos já pretendiam era trazer para o maior festival de cinema do mundo as novas manifestações cinematográficas que estavam aparecendo em encontros menores, realizadas em outros países. A solução encontrada foi abrigar esses

jovens cineastas na primeira mostra paralela à Competição Oficial, esta que ainda era voltada aos filmes que atendessem aos antigos padrões estéticos e diplomáticos.

Para Dorota Ostrowska (2016, p. 22), “os críticos franceses presentes em Cannes foram os primeiros a capitalizar essas novas tendências criativas, que estavam causando ondas de choque no cinema em todo o mundo e no mercado cinematográfico”. A Semana da Crítica foi criada sob os auspícios da Associação dos Críticos Franceses, capitaneada por Georges Sadoul, “um influente crítico de cinema comunista que escrevia para a publicação de esquerda *Les Lettres Françaises*”. Além dos franceses, o comitê de seleção também era composto por críticos estrangeiros que moravam na França. Desde o seu início, a Semana da Crítica tinha como objetivo “mostrar filmes de cineastas estreantes, que ainda não tinham sido exibidos em nenhum grande festival internacional de cinema”, “eram filmes de baixo orçamento, às vezes censurados em seu país de origem e inspirados esteticamente no cinema direto norte-americano ou no *cinéma vérité* francês”.

Aos poucos, as escolhas da Semana da Crítica começaram a impactar a Competição Oficial, instigando os selecionadores a enxergarem com outros olhos aqueles jovens realizadores que tinham estreado os seus primeiros filmes na mostra paralela. Em 1964, o que já se via era a entrada direta dos novos cinemas na competitiva, como foi o caso dos brasileiros Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, selecionados com seus filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas*, respectivamente. Naquela edição, também foi exibido *O choro/The Cry* (Jaromil Jireš, 1964), filme representante do chamado novo cinema tcheco. No ano seguinte, também foi selecionado *A pequena loja da rua principal/The shop on main street* (Elmar Klos e Ján Kadár, 1965), outro integrante do movimento da Tchecoslováquia.

Na opinião de Dorota Ostrowska (2016, p. 24), a Semana da Crítica “funcionou como uma espécie de ponte entre o festival principal e o mercado cinematográfico”, fechando “uma lacuna importante”, visto que, até então, não havia um diálogo direto entre a Competição Oficial e o *Marché du Film*, especialmente por conta das “rígidas regras diplomáticas que sustentavam a seleção principal”. Ao colaborar com o mercado e com os críticos, a Semana conseguiu “mudar o festival principal”, mas isso não significou uma transformação no aspecto central, que era “a dependência da seleção de filmes das escolhas das comissões nacionais”. Foi somente a Quinzena dos Realizadores que “mudou profundamente o festival” ao colocar em evidência a figura do realizador e também o curador em Cannes.

Olivier Thévenin (2021, p. 39) sublinha que, naquele momento, havia uma “influência do mercado cinematográfico e um papel difuso da crítica” que vão iniciar uma “importante etapa de redefinição dos objetivos do festival”, motivada pelas manifestações em toda a França e pela interrupção do próprio Festival de Cannes em maio de 1968. Será a partir daí que os cineastas oriundos da *Nouvelle Vague* desafiarão, enfaticamente, a vocação comercial, bem como a onipresença dos grandes produtores – incluindo as *majors* norte-americanas –, na Competição Oficial de Cannes. Ao mesmo tempo, a proposta de reforma buscava “democratizar o festival para torná-lo mais independente do poder público”. Sendo assim, “o movimento de maio revelou a ascensão dos valores dos cineastas para quem a defesa do cinema de ‘autor’ deve ser colocada no topo das preocupações das autoridades do Festival de Cannes e do Estado”.

Em fevereiro de 1968, alguns cineastas provenientes da *Nouvelle Vague* já tinham se mobilizado contra a demissão de Henri Langlois, chefe da Cinemateca Francesa, determinada por André Malraux. Liderados por François Truffaut e Jean-Luc Godard, o grupo marchou em protesto e considerou a decisão “como um ato repressivo do Estado, cerceando a liberdade artística”, além de provocar o repúdio de outros cineastas estrangeiros de renome (VALCK, 2006, p. 74).

Em maio daquele ano, portanto, a explosão revolucionária que ocorria era resultado de muitas tensões reprimidas, inclusive no cinema. O reflexo mais direto no Festival de Cannes foi o início do entendimento de que não era mais possível ser tão subserviente às escolhas diplomáticas em detrimento dos critérios autorais das obras. Marijke de Valck (2006, p. 75-76) ressalta que “a crença no cinema como sétima arte e no diretor como autor levou ao uso dos festivais como plataformas para essas vozes”. Para isso, era necessário mudar os procedimentos de seleção, credenciando o cineasta como a “força criativa por trás do produto cinematográfico”, e os curadores como a personificação da imagem do festival frente ao circuito internacional.

1.3 A transformação do festival por meio da Quinzena dos Realizadores

Na Competição Oficial, as transformações que se almejavam demoraram um pouco mais para se concretizarem de forma mais generalizada. Enquanto isso, no eixo paralelo, a revolução chegou rapidamente e com muito mais força. Entrevistado para esta pesquisa, o fundador da Quinzena dos Realizadores, Pierre-Henri Deleau, relata como isso ocorreu:

Após a interrupção do festival de Cannes em maio de 68, Jacques Doniol-Valcroze, diretor e fundador dos *Cahiers du Cinéma*, teve a ideia de criar a Société des Réalisateurs de Films (SRF), em setembro de 1968. Esta associação reuniu a maioria dos diretores franceses para que pudessem se fazer ouvir como produtores, distribuidores e exibidores perante as autoridades públicas. A SRF propôs imediatamente inúmeras reformas ao Festival de Cannes, em particular que a direção do festival fizesse sua própria seleção, sem levar em conta as propostas oficiais feitas pelos governos francês e estrangeiro. Essas reformas não foram aceitas, daí a ideia da SRF de criar um evento próprio durante o Festival de Cannes. Era a Quinzena dos Realizadores, que me ofereceram para dirigir (DELEAU, 2020, tradução nossa⁸).

Já na primeira edição, em 1969, a Quinzena dos Realizadores trazia longas-metragens dos mais diferentes continentes e “a crítica internacional elogiava a diversidade dos filmes da Quinzena, considerando a seleção da Competição muito previsível e acadêmica” (DELEAU, 2020). Foi somente com a chegada de Gilles Jacob ao festival, no começo da década de 1970, que as mudanças começaram a aparecer.

Gilles Jacob, delegado-geral do Festival de Cannes, entendeu de imediato que o evento precisava ser reformulado, e foi a partir desse momento que ele decidiu que faria sua própria seleção sem levar em conta as pressões políticas ou econômicas. Costumávamos dizer: “A Grã-Bretanha, a Alemanha ou a Itália apresentam a Cannes um filme de...”. A partir daquele momento, a situação mudou, era o festival que apresentava os filmes e não mais os países. Dito de outra forma, as reformas propostas pela SRF, antes recusadas, enfim foram aceitas. O festival havia finalmente conquistado sua liberdade. Assim, podemos dizer que a Quinzena alterou indiretamente a Competição Oficial (DELEAU, 2020, tradução nossa⁹).

⁸ Do original:

Après l’interruption du festival de Cannes en mai 68, Jacques Doniol-Valcroze, réalisateur et fondateur des *Cahiers du Cinéma*, eut l’idée de créer la Société des Réalisateurs de Films (SRF) en septembre 1968. Cette association regroupait la plupart des metteurs en scène français de manière à qu’ils puissent faire entendre leurs voix à l’instar des producteurs, des distributeurs et des exploitants face aux pouvoirs publics. Immédiatement la SRF proposa au Festival de Cannes de nombreuses réformes, notamment que la direction du Festival fasse elle-même sa sélection sans tenir compte des propositions officielles faites par les gouvernements tant français qu’étrangers. Ces réformes ne furent pas acceptées d’où l’idée de la SRF de créer sa propre manifestation pendant le Festival de Cannes. Ce fut la Quinzaine des Réalisateurs dont on me proposa la direction (DELEAU, 2020).

⁹ Do original:

Gilles Jacob, le délégué général du Festival de Cannes, comprit immédiatement que la manifestation devait se réformer, et c’est à partir de ce moment-là, qu’il décida qu’il ferait lui-même sa sélection sans tenir compte des pressions politiques ou économiques. Auparavant on disait « La Grande-Bretagne, l’Allemagne ou l’Italie présentent à Cannes un film de... ». A partir de ce moment-là, la donne était changée, c’était le Festival qui présentait les films et non plus les pays. Autrement dit les réformes proposées par la SRF, autrefois refusées, étaient enfin acceptées. Le Festival venait enfin de conquérir sa liberté. On peut donc dire qu’indirectement la Quinzaine a fait évoluer la Compétition officielle (DELEAU, 2020).

O formato da Quinzena dos Realizadores trazia inovações inclusive quando comparada à Semana da Crítica. Olivier Thévenin (2021, p. 39-40) considera “irremediavelmente radicais” mudanças como o acesso do público em geral à mostra, assim como “atribuir um papel central ao curador”. Até então, todas as sessões do festival eram destinadas apenas aos profissionais da indústria e aos críticos credenciados. Ou seja, os cinéfilos interessados em assistir aos filmes não tinham qualquer possibilidade de acompanhar os lançamentos internacionais, e foi a Quinzena que democratizou a bilheteria do evento a todos os interessados. Thévenin também sublinha que Pierre-Henri Deleau passou a “encarnar a figura visionária e carismática” do curador ao introduzir uma nova abordagem do evento com os filmes e seus realizadores, “alimentada por uma atração por obras experimentais ou provenientes de territórios desconhecidos dos festivais internacionais”. A seu ver, Deleau tinha “aversão a escolhas convencionais, à diplomacia cultural e ao excesso de marketing”, o que lhe permitiu fazer uma “intermediação artística”, com “propensão a assumir riscos em suas escolhas” ao buscar descobrir cineastas originais de todo o mundo, incluindo “países marginalizados, dependentes de regimes autoritários na Europa Oriental, na América do Sul, na Ásia ou na África”. E ele segue:

O apoio que [a Quinzena] manifestou aos cinemas emergentes em Cannes deu a um certo tipo de cineasta de todo o mundo uma maior oportunidade de participar de uma mostra que correspondia ao espírito libertário da época e que era, aliás, alinhada à ideia de se fazer filmes para públicos segmentados, sobretudo ao cinema da contracultura e, posteriormente, aos cinemas de gênero, aos cinemas internacionais, aos documentários, às animações, os filmes LGBT, aos militantes, etc. Com esta dimensão inclusiva, que amplia a seleção para cineastas considerados periféricos ou subversivos, Cannes torna-se o epicentro do cinema de autor ao oferecer uma visão mais aguda e mais radical sobre o estado do mundo, revelando o potencial criativo dos filmes em seu próprio país, permitindo-lhes o acesso a uma nova forma de notoriedade. Os filmes de autor considerados sem potencial comercial tornavam-se obras que gradualmente se integravam a um mercado cinematográfico mundial, ele próprio em transformação (THÉVENIN, 2021, p. 40, tradução nossa¹⁰).

¹⁰ Do original:

Le soutien devenu manifeste à des cinémas émergents à Cannes donna à un certain type de réalisateurs du monde entier une plus grande opportunité de participer à une manifestation qui correspondait à l'esprit libertaire de cette époque et qui était, de surcroît, en phase avec l'idée de réaliser des films pour des publics segmentés, en particulier avec le cinéma de la contre-culture et, plus tard, avec les cinémas de genre, du monde, documentaire, d'animation, LGBT, militant, etc. Avec cette dimension inclusive qui élargit la sélection à des cinéastes considérés comme périphériques ou subversifs, Cannes devient l'épicentre du cinéma d'auteur en proposant un regard plus aigu et plus radical sur l'état du monde, et en révélant le potentiel créatif des films dans leur propre pays leur permettant d'accéder à une nouvelle forme de notoriété. Les films d'auteur qui étaient considérés sans potentiel commercial deviennent des oeuvres qui s'intègrent progressivement dans un marché du cinéma mondial lui-même changeant (THÉVENIN, 2021, p. 40).

Ao longo dos capítulos 4, 5 e 6 deste trabalho, examinaremos as obras do Brasil que foram selecionadas na Quinzena dos Realizadores, historicamente, pois de fato é a seção com maior abertura para os filmes brasileiros entre os anos de 1969 e 2017. No levantamento realizado por esta pesquisadora, foram encontrados 42 longas-metragens majoritários, dirigidos por 33 cineastas diferentes. À exceção de Júlio Bressane, a maioria dos que tiveram mais de um filme escolhido eram aqueles ligados ao Cinema Novo: Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni e Ruy Guerra.

Para Olivier Thévenin (2021, p. 41), as mudanças que se fazia na Quinzena dos Realizadores na virada para os anos 1970 foram aos poucos incorporadas à Competição Oficial, especialmente sob o comando de Gilles Jacob. A seu ver, a mostra paralela trouxe uma “imbricação ainda mais frutífera entre o mercado e a exigência artística”, viabilizando à seleção oficial “uma grande capacidade de redefinir as fronteiras da criação cinematográfica com os territórios até então negligenciados no mapa do cinema mundial”.

O papel ativo dos festivais a partir das transformações em Cannes trouxe uma perspectiva inédita para os novos filmes que seriam produzidos dali por diante, buscando alcançar essa vitrine de outra maneira. Marijke de Valck (2006, p. 191) aponta que “os festivais se apropriaram das noções de autor e das novas ondas como discurso estratégico” para “se distinguirem como instituições de descobertas”. Ou seja, “a nova tarefa do festival é apresentar ao mundo a condição atual do cinema mundial”, visto que eles passaram a “selecionar ativamente”.

Os festivais adotaram a ideia de que poderiam participar da cultura cinematográfica e fazer a diferença política. Ao agrupar cuidadosamente os filmes selecionados em seções temáticas e especializadas, eles poderiam enquadrar as exhibições de filmes individuais e mobilizar a atenção do público para diversas questões (VALCK, 2006, p. 191, tradução nossa¹¹).

Ainda nas palavras de Marijke de Valck (2006, p. 192), os festivais passaram a “procurar descobertas alucinantes”, muitas delas “geradas pelo arquétipo da *Nouvelle Vague* francesa”, tornando-se inclusive um “dogma da descoberta”, gerando novas

¹¹ Do original:

Festivals adopted the idea that they could participate in film culture and make a political difference. By clustering carefully selected films in specialised and themed programme sections, they could frame the individual film screenings and mobilise public attention for diverse issues (VALCK, 2006, p. 191).

ondas que, “inevitavelmente, teriam um tempo de vida limitado no circuito dos festivais”.

Uma vez que a aura de descoberta se materializasse em atenção exclusiva, o sistema seguiria em frente, desejando novas informações. Os cineastas, ao contrário, tinham mais chances de sobreviver ao prazo de validade das novas ondas. Olhando para a situação de uma perspectiva autoral tradicional, os cineastas poderiam evoluir da fase de descoberta, na qual eram um dos muitos “novos talentos”, para o ranking do *establishment*, tornando-se “autores” com uma assinatura reconhecível, a qual diferenciaria toda a sua obra (VALCK, 2006, p. 192, tradução nossa¹²).

Ao longo deste estudo, encontramos casos muito significativos dessa teoria ao examinarmos os cineastas brasileiros que mais apareciam nas diferentes mostras de Cannes – tal como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Walter Salles, entre outros, que serão analisados mais adiante. Muitos deles realizaram seus filmes de forma que fossem reconhecidos como autores, enfatizando uma assinatura própria e buscando também compor uma certa tendência vista no festival, eventualmente recebendo a chancela necessária para continuar atuando nesse circuito, ao lado de outros autores que constituíam o panteão celebrado pelo Festival de Cannes. Nas últimas décadas, não raras vezes, muitos cineastas se dedicaram a realizar filmes para o festival, que fossem aclamados também pela crítica que balizava a qualidade desse tipo de longa-metragem, para além da nova curadoria e do próprio júri oficial. Ao ser exibido em Cannes, as chances de percorrer outros festivais e nesse nicho de mercado permanecer o suficiente para manter-se entre os autores mais destacados do mundo, passou a ser um dos objetivos de centenas de realizadores, e não apenas dos brasileiros.

Para isso, a mídia desempenha um papel fundamental, historicamente. De acordo com Marijke de Valck (2006, p. 131, 140, 192), os cineastas dependem de um “reconhecimento prolongado” da crítica e dos prêmios dos festivais “para alcançar o *status* cultural de verdadeiros autores”. Além disso, é em Cannes que eles terão a “chance de fazer parte da cobertura global” de um festival de cinema por meio da exposição da mídia. Do lado dos críticos e repórteres, a mesma aura se desenvolve de maneira exponencial. Os festivais, incluindo Cannes, viabilizam a viagem e as despesas dos jornalistas que lá estarão para assistir aos filmes e fazer entrevistas com os artistas e

¹² Do original:

Once the aura of discovery had materialised into dedicated attention, the system would move on, craving fresh input. Filmmakers, on the contrary, were more likely to survive the expiration date of new waves. Looking at the situation from a traditional auteurist perspective, filmmakers could evolve from the discovery phase, in which they were one of the many “new talents” to the ranking of establishment, becoming “auteurs” with a recognisable signature that tied their work together (VALCK, 2006, p. 192).

cineastas também convidados pelo evento. Para os organizadores, “a mídia é indispensável”, pois os jornalistas “constituem os elos tangíveis entre o evento local e a arena global das redes de mídia”, não sendo possível subestimar a exposição mais do que necessária para o sucesso do evento.

Em outras palavras, para que o festival possa constantemente se reafirmar como o espaço singular de descoberta de novos talentos, ditando os novos paradigmas cinematográficos, reunindo os mais notáveis realizadores e profissionais da indústria, é imprescindível que essas informações alcancem o grande público internacional, e não apenas aqueles que circulam na cidade durante o evento. Para isso, os críticos e repórteres são essenciais, inclusive na atualidade, em que eles utilizam as redes sociais para divulgar o que está ocorrendo na Croisette e no Palácio do Festival, em tempo real. Portanto, desde o seu início até os dias de hoje, é por meio da mídia que o Festival de Cannes extrapola os limites da Riviera Francesa e estimula o desejo de pertencimento daquele ambiente, provocando novos e antigos realizadores, produtores, distribuidores e agentes de vendas a estarem sempre lá, no mês de maio, em busca de consagração e novos negócios.

1.4 Um Certo Olhar e Marché du Film frente aos desafios contemporâneos

Gilles Jacob assumiu oficialmente a direção-geral do Festival de Cannes em 1976 reafirmando as mudanças que haviam sido iniciadas no começo daquela década e propondo novas possibilidades para os jovens realizadores. Dentro da esfera da Seleção Oficial, que passou a ser de sua alçada, Jacob criou a mostra Um Certo Olhar, em 1978, dedicada a filmes mais experimentais do que aqueles que eram escolhidos para a Competição Oficial, não raras vezes privilegiando diretores em início de carreira. Também é de sua autoria o prêmio Câmera de Ouro, que começou a ser concedido a cineastas estreantes no longa-metragem, exibido em qualquer uma das mostras.

Em sua autobiografia, Gilles Jacob (2010, p. 165) assim descreveu a motivação para a criação dessas novas chancelas de Cannes: “Eu tomara consciência do envelhecimento das elites e da necessidade de pôr em órbita uma nova geração de cineastas, ideia que se tornaria minha mania com o nascimento [dos filmes]”.

A chegada de Gilles Jacob marcava, por conseguinte, um divisor de águas entre a velha dinâmica de seleção e uma nova perspectiva que se desenhava, especialmente a partir dos anos 1980. Ao “abandonar definitivamente o princípio de seleção pelos países

participantes”, cabia à direção geral “a plena latitude na escolha dos filmes dignos de seleção”. Ainda nas palavras de Frédéric Gimello-Mesplomb e Loredana Latil (2003, p. 21), “o dirigismo artístico dos primórdios não está mais na ordem do dia”.

Os reflexos dessas novas medidas trouxeram desafios não apenas para os cineastas autores que queriam se firmar no circuito dos festivais, mas também para os produtores que viabilizariam os próximos filmes. Como já não era mais possível reivindicar um espaço ou uma cota aos países estrangeiros, a concorrência se daria pelo livre mercado, fazendo com que os filmes brasileiros, por exemplo, competissem diretamente com os longas-metragens produzidos nos demais países do então chamado Terceiro Mundo, e também da Europa e dos Estados Unidos. Embora o discurso oficial reforçasse que os critérios agora se baseariam nos aspectos artísticos, na prática, novos parâmetros de qualidade narrativa, estética e tecnológica surgiam para balizar os filmes, sem a obrigatoriedade de equalizar as inevitáveis assimetrias entre os países produtores. Conforme veremos nos próximos capítulos, um dos resultados dessas alterações foi que os filmes do Brasil acabaram sendo mais acolhidos nas mostras paralelas do que na Competição Oficial dali por diante, exigindo diferentes estratégias dos diretores e produtores, além de políticas de difusão por parte dos governos brasileiros que considerassem essa atual realidade.

Os maiores produtores de filmes, como os Estados Unidos, a própria França, a Itália e o Reino Unido, também tiveram que se adaptar, ainda que com menos perdas significativas quando comparados aos países periféricos. O *Marché du Film* desempenharia um papel central nessa nova era, visto que os filmes exibidos na Competição Oficial eram aqueles que estavam sendo vendidos no mercado, além de outros projetos dos mesmos diretores selecionados, que começavam a ser negociados no subterrâneo do Palácio dos Festivais.

Como bem sublinha Marijke de Valck (2006, p. 201), “os modelos de financiamento do cinema comercial e de arte sofreram uma alteração fundamental à medida que se dava cada vez mais peso aos mercados internacionais e auxiliares”. Nesse sentido, os grandes estúdios norte-americanos também passaram a investir em “filmes de festival”, mais autorais ou “de arte”, competindo diretamente com os independentes de outros países.

Dorota Ostrowska (2016, p. 28) observa que foi a integração física do *Marché du Film* ao Palácio do Festival, na década de 1980, que demonstrou todo o potencial dessa nova dinâmica, ao reforçar a “importância e o valor dos encontros e conversas

presenciais entre os profissionais do setor, durante o festival”. A partir de meados da década de 1990, quando Jérôme Paillard assume a direção-geral do Marché, cresce ainda mais a produção de filmes independentes que alcançam o Festival de Cannes, incluindo o cinema independente norte-americano.

Pela primeira vez na história havia dinheiro disponível, e os produtores estavam dispostos a investir em um cinema independente e de arte, o tipo de filme que várias mostras paralelas defendiam desde o início dos anos 1960. O Festival de Cannes finalmente assumiu seu novo papel – de unir talento e dinheiro por meio de uma série de iniciativas de *networking* no estágio de desenvolvimento de projetos cinematográficos – que, por sua vez, levou ao crescimento da já mencionada nova categoria de filmes [a de filmes de Cannes] (OSTROWSKA, 2016, p. 28, tradução nossa¹³).

As transformações pelas quais o Marché do Film passou nas décadas de 1980 e 1990 também foram analisadas por Romain Lecler (2015, p. 17, 18). A seu ver, o mercado tornou-se “um espaço de competição profissional”, abrigando ainda a “promoção diplomática e a influência cultural” dos países, ao mesmo tempo em que abriu espaço para a comercialização de filmes de gênero e os *blockbusters* hollywoodianos, ao lado de filmes de baixo orçamento e filmes de autor, sendo que os profissionais franceses se destacam como os “operadores privilegiados” desse lugar de compra e venda de produtos cinematográficos e audiovisuais até hoje. Nesse sentido, ele destaca que os agentes de vendas franceses trabalham muito mais nas negociações de filmes e projetos de cineastas estrangeiros do que propriamente da França, reafirmando o Marché du Film como um mercado internacional, atento às novas tendências mundiais, mas dominado pelos profissionais franceses, atuando em seu território. O melhor exemplo disso é a contemporânea Wild Bunch, originária da StudioCanal, que emplaca a maior parte dos filmes na Competição Oficial de Cannes, sejam eles majoritários franceses ou coproduzidos por eles com outros países.

Para Marijke de Valck (2006, p. 115, 225), esse novo ordenamento também atesta como os festivais reforçaram os laços com a indústria, buscando a sua própria sobrevivência. Especialmente a partir da década de 1980, a complexidade do sistema dos festivais se dará pelas redes que serão construídas frente às transformações do

¹³ Do original:

For the first time in history there was money available, which producers were willing to put into independent and arthouse cinema, the type of films that various festival sidebars had championed since the early 1960s. The Cannes film festival finally embraced its new role – that of a matchmaker between talent and money through a series of networking initiatives at the development stage of film production – which in turn led to the growth of the aforementioned new category of films (OSTROWSKA, 2016, p. 28).

mercado mundial de cinema. De um lado, um evento como Cannes, que proporciona capital simbólico e visibilidade aos *players* internacionais, incluindo as *majors* norte-americanas, ao selecionar e exibir os filmes; de outro, os produtores e os estúdios utilizando as plataformas do festival para as campanhas de marketing de seus filmes. Ou seja, em uma conjuntura de “ausência de independência financeira”, é pela “presença de múltiplas agendas” que o festival constrói a sua base e a sua rede de sustentação, cujo amplo apoio “legitima a existência” do próprio evento.

Por esse prisma, verifica-se que, enquanto os festivais dependem de determinados tipos de filmes para manter o estilo que eles próprios incentivaram como aceitáveis e canceláveis, vários cineastas, produtores, distribuidores e agentes de vendas igualmente aceitam participar desse jogo, utilizando esses eventos para negociar alguns de seus filmes e novos projetos com características mais próximas do que é esperado pelos curadores, dinâmica essa que acaba retroalimentado a cadeia e o nicho *festivalier*.

Como bem destrincha Marijke de Valck (2006, p. 225), a instauração dessa rede de sobrevivência é originária de um modelo de festival que se tornou “autorreferencial”. Isto é, à serviço de “um fornecimento constante de ‘descobertas’, incluindo novas tendências, novos autores e novas ondas, para manter a máquina funcionando”. Com isso, acabou ficando cada vez mais fechado, “uma zona segura que depende de canais de entrada e saída padronizados”. Além disso, “com o passar do tempo, o foco no talento independente, no cinema de arte e na vanguarda, se transformou em um dogma artificial e ultrapassado, que fornece os critérios para determinar quem se qualificaria para subsídios”.

A saída, portanto, foi aliar-se e inserir-se na própria indústria. A partir dos anos 1990, isso ficará ainda mais claro, seguindo de maneira constante até os dias atuais.

Com a ascensão do mercado multimídia e o aumento das oportunidades de financiamento de um filme por meio de pré-vendas para os diversos mercados, a indústria cinematográfica para filmes de festival se profissionalizou. Agentes de vendas e advogados se tornaram os novos *players* na mesa de negociações. As transformações na rede dos festivais decorrentes dessas movimentações têm se mostrado – até o momento – predominantemente efetivas em ambos os lados do modelo estabelecido de legitimação cultural: na retaguarda, os festivais passaram a cooperar com as indústrias para fornecer treinamento e facilitar ou financiar contratos de produção, enquanto isso, na dianteira, os mesmos festivais também buscaram

diversificar e ampliar o seu público (VALCK, 2006, p. 226, tradução nossa¹⁴).

Nesse sistema, os próprios festivais perceberam que seria necessário participar da formação das novas gerações de cineastas, capazes de realizar filmes em certa medida autorais, mas também dentro de uma lógica em que os interesses do próprio festival e da indústria do cinema e do audiovisual estejam embutidos desde a concepção do projeto, garantindo a sobrevivência de todos os elos da cadeia produtiva frente às constantes transformações do mercado.

No Festival de Cannes, uma dessas iniciativas foi o Cinéfondation, criado por Gilles Jacob, no ano de 2000, com duas frentes: uma era a residência, que ocorre duas vezes ao ano (outubro a fevereiro; fevereiro a julho), em Paris, reunindo 12 jovens cineastas estrangeiros que ficam imersos no processo de criação de seus filmes, escrevendo o roteiro, participando de palestras com produtores, distribuidores, agentes de vendas e curadores de festivais, além de receberem uma consultoria personalizada ao longo do desenvolvimento de seus projetos. Em sua autobiografia, Gilles Jacob (2010, p. 165) definiu essa vivência de uma forma talvez um tanto romantizada, como se fosse “uma espécie de Villa Médicis do cinema”. Ou seja, um lugar onde potenciais mecenas viabilizariam o processo criativo de seus pupilos. Entretanto, é importante evidenciar que se trata de um projeto de cunho um tanto mais comercial, no qual potenciais agentes do setor se aproximam de jovens talentos com o intuito de acompanhar a sua formação e se associar a novos filões desse mercado.

A outra linha de atuação do Cinéfondation é o L’Atelier, que ocorre durante as duas semanas do Festival de Cannes, em maio, e funciona como um *workshop* mais direcionado, reunindo outros projetos que também terão uma assessoria própria, cujo aconselhamento é realizado por agentes do mercado que estão no *Marché du Film*. No capítulo 6 desta tese, examinaremos a experiência de alguns brasileiros que participaram do Cinéfondation, em Paris.

Na ótica de Marijke de Valck (2006, p. 122), essas iniciativas do Festival de Cannes, assim como o *Berlinale Talent Campus*, do Festival de Berlim, “são

¹⁴ Do original:

With the rise of the multimedia market and the increased opportunities for financing a film through presales to the various (ancillary) markets, the film industry for festival films became professionalized. Sales agents and lawyers were the new key players at the negotiation table. The transformations in the festival network that were the result of these shifts have – until now – become predominantly effective on the edges of both sides of the established model for cultural legitimization: on the back-end, festivals started to co-operate with the industries to provide training and facilitate or fund production deals, while up front, festivals reached out to broader types of audiences (VALCK, 2006, p. 226).

particularmente eficazes, porque oferecem aos participantes uma visão privilegiada do mercado cinematográfico internacional e permitem que eles façam as conexões que serão vitais para o desenvolvimento de suas carreiras”. Desse modo, os festivais “ajudam os novos talentos a se prepararem para a prática transnacional das indústrias cinematográficas contemporâneas”, visto que eles “deverão compreender a necessidade de abordar valores universais ou ser convincentes na representação de sua identidade nacional”, além de “aprender a usar os mecanismos descentralizados e internacionais para o financiamento e as produções”. Valck também frisa que, tanto Cannes quanto Berlim, “têm a vantagem de facilitar o mercado cinematográfico em todas as suas diversidades”, ao reunir “estratégias mais comerciais de Hollywood até contratos de coprodução internacional” para projetos de cineastas descobertos por eles.

O Cinéfondation do Festival de Cannes, em última análise, é uma imersão que o festival oferece aos jovens talentos naquilo que eles consideram como essenciais para que os filmes possam ser selecionados futuramente, sobretudo na Competição Oficial: histórias que apresentem uma cultura local de maneira abrangente, que atraiam a atenção de um público mais diverso, e que sejam comercialmente viáveis para os agentes do mercado internacional. Ou seja, três requisitos básicos que se interligam em uma narrativa universal para uma audiência plural e por meio de uma distribuição internacional. Sem isso, as chances de se alcançar a maior vitrine de Cannes ficam bastante reduzidas, especialmente quando se trata de filmes independentes de países periféricos, como é o caso do Brasil, historicamente.

A coprodução com produtores, distribuidores ou agentes de vendas franceses – vários deles participantes dos encontros promovidos pelo Cinéfondation – também interfere diretamente na seleção das obras pelo Festival de Cannes. O mapeamento realizado por Romain Lecler entre os anos de 2003 e 2013 sobre os filmes escolhidos pelos curadores demonstra que essa associação não é meramente uma retórica do mercado. O pesquisador compilou 225 filmes selecionados. Destes, apenas 17% eram dirigidos por cineastas franceses. No entanto, ao olhar para a nacionalidade da produção, Lecler verificou que 50% deles eram produzidos ou coproduzidos por franceses. Em seguida, aparecem os Estados Unidos, com 17% das obras; e a Alemanha e a Itália, ambas com 14%. A nacionalidade dos vendedores também acompanha essa mesma lógica: os franceses exportam quase três quintos dos filmes exibidos na Competição Oficial, ou algo próximo a 60% (LECLER, 2015, p. 28).

Outro fator impulsionador é ter uma distribuidora garantida antes de ser exibido em um festival. De acordo com Marijke de Valck (2006, p. 118), “a escolha de participar de um festival específico é normalmente tomada pelo distribuidor daquele território onde o festival será exibido”, e é por isso que “a localização do festival passa a fazer parte da estratégia de marketing estabelecida pelo distribuidor”. Para o lançamento dos filmes nos cinemas europeus, “os festivais de cinema são considerados boas oportunidades de marketing, visto que, acredita-se, participar e vencer em alguma das maiores competições ajuda no sucesso de bilheteria do filme no circuito independente”.

O cenário ideal e completo para filmes de autor, mais independentes, conseqüentemente, é ter um coprodutor, um distribuidor e um agente de vendas franceses, visto que, como bem destaca Romain Lecler (2015, p. 28-29), “a maior parte das empresas exportadoras em Cannes são simultaneamente empresas de distribuição no mercado francês, complementando suas vendas internacionais na distribuição doméstica”.

Os agentes de vendas, como reforça Marijke de Valck (2006, p. 125-126), “reconhecem que os festivais de cinema são plataformas valiosas para a criação de reconhecimento internacional e valor diferenciado por meio de seu sistema de classificação de seleção e prêmios”. Conseqüentemente, “eles farão *lobby* para colocar seus filmes nas competições dos festivais”.

É por essa razão que os filmes produzidos ou coproduzidos por empresas francesas, sobretudo aqueles que têm distribuidor e/ou agente de vendas francês, acaba entrando com mais facilidade na Competição Oficial do Festival de Cannes, como bem demonstrou Romain Lecler.

Toda essa dinâmica construída pelo Festival de Cannes, nas últimas décadas, comprova uma “evolução estrutural da sua organização”, na opinião de Olivier Thévenin (2021, p. 42). Para além do “papel marcante” da Quinzena dos Realizadores, a seu ver, “as relações diversificadas e assimétricas” entre a Competição Oficial, o *Marché du Film*, as mostras paralelas e “os dispositivos conexos”, como o *Cinéfondation*, “contribuem para amplificar uma dinâmica de diferenciação que até agora reforçou a persistência da influência do Festival de Cannes”.

No circuito internacional de festivais de cinema, Marijke de Valck (2006, p. 133) considera que “Cannes ocupa uma posição de liderança indiscutível”, tendo em vista que, “além da atenção e avaliação das realizações criativas”, o festival “tem como principal preocupação o cinema como produto econômico”. Para isso, ela destaca que “a

competição contribui para o posicionamento dos filmes no mercado”, “a plataforma do festival e a atenção da mídia global são usadas para otimizar o lançamento das megaproduções de Hollywood” e “o alto número de estreias no mercado é importante para continuar a atrair compradores para Cannes”.

Considerando todas essas camadas estéticas, narrativas, tecnológicas, políticas, econômicas e midiáticas, examinaremos nos próximos capítulos como se deu a participação dos filmes brasileiros, em diferentes períodos, nas mostras oficiais e paralelas do evento, partindo desses pressupostos que confirmam o Festival de Cannes como aquele que disponibiliza as principais plataformas e vitrines internacionais, mas que também se tornou de difícil acesso nas últimas décadas, exigindo manobras mais complexas dos governos e agentes do mercado cinematográfico e audiovisual.

CAPÍTULO 2 – Os primeiros filmes brasileiros em Cannes (1949-1962)

2.1 Vera Cruz e a idealização do alcance internacional

O primeiro desembarque de um filme brasileiro no Festival de Cannes ocorreu já na quarta edição do evento, em 1949, com a exibição de *Sertão: Entre os índios do Brasil central*, de Genil Vasconcelos¹⁵, na Competição Oficial. Era um documentário em preto e branco, exibido em 35mm, com 61 minutos de duração, recuperando uma expedição realizada na tribo dos índios xavantes da região Centro-Oeste. Segundo a ficha técnica disponível na Filmografia Brasileira¹⁶, os letreiros indicavam que se tratava de uma “homenagem aos bandeirantes do século 20”, citando os três irmãos expedicionários indigenistas Cláudio, Leonardo e Orlando Villas-Bôas. Após a exibição no festival, Vasconcelos inclusive teria enviado uma cópia do filme para o Museu do Homem, em Paris¹⁷.

Enquanto isso, naquele mesmo ano, era criada em São Paulo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁸, cujos fundadores – sendo o principal deles o engenheiro italiano Franco Zampari¹⁹ – desde o início tinham claras pretensões de alcançar o mercado externo produzindo um cinema brasileiro de suposta “qualidade internacional”. Ao mesmo tempo, a percepção de que os festivais poderiam servir de porta de entrada para uma circulação além-mar começava a se dissipar pelo mundo. E toda essa convergência não se deu por acaso.

Se por um lado o pós-guerra trouxe paz e estimulou a cooperação entre as nações, por outro o turbilhão cultural atingia o cinema diretamente. É neste momento,

¹⁵ Antes de realizar *Sertão: Entre os índios do Brasil central*, Genil Vasconcelos foi diretor de fotografia de dois curtas-metragens dirigidos por Humberto Mauro: *Lapidação do diamante – Rio de Janeiro* (1941) e *Faiscadores de ouro* (1941), ambos produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Após a estreia em Cannes, dirigiu outros quatro documentários etnográficos: *Minha vida no sertão* (1951), *Tragado pela Amazônia* (1954), *Expedição Roncador-Xingu* (1955), *O segredo da Serra Dourada* (1958).

¹⁶ Mais detalhes da ficha técnica do filme estão disponíveis no site da Filmografia Brasileira: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em: 11 maio 2021.

¹⁷ O Musée de l’Homme é uma instituição que se dedica à história da humanidade do ponto de vista científico-sociológico. Mais detalhes em: <https://www.museedelhomme.fr/fr>. Acesso em: 11 maio 2021.

¹⁸ Oficialmente, a Vera Cruz foi inaugurada no dia 3 de novembro de 1949, em meio a um coquetel realizado no saguão do Museu de Arte Moderna de São Paulo, reunindo “artistas, intelectuais e um grupo de bons burgueses paulistas” (GALVÃO, 1981, p. 39). Os estúdios da companhia foram construídos em São Bernardo do Campo, cidade localizada no ABC paulista.

¹⁹ Os principais sócio-acionistas da Vera Cruz eram Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho (conhecido como Ciccillo), além dos Laboratórios Rex, e de Kemeni & Cia. Carlo Zampari (irmão de Franco) já aparecia como diretor-superintendente no momento da criação da empresa (CALIL, 2002, p. 166).

segundo Maria Rita Galvão, em que surge uma “reafirmação do cinema no mundo todo, sobretudo de um cinema entendido como forma de participação cultural” e “enquanto possibilidade, o cinema se internacionaliza”. A retomada da produção cinematográfica de forma regular em diferentes países incitou uma “grande expectativa com relação a outros tipos de filmes que não os de Hollywood”, desencadeando em um “enorme interesse em torno do cinema, que acaba atingindo o Brasil”. Para além da “novidade sociocultural”, os festivais começavam a assumir o papel fundamental de difusão dessas novas produções, “na medida em que abriam a possibilidade de colocação de filmes no mercado internacional” (GALVÃO, 1981, p.10).

Nesse contexto, portanto, nasce a Vera Cruz e todos os esforços são canalizados para atingir especialmente um padrão de qualidade estética e técnica, capaz de levar os filmes ao circuito dos festivais. Inicialmente, o foco é direcionado para o Festival de Cannes, onde é exibido o primeiro filme da produtora – *Caiçara*, de Adolfo Celi, em 1951 –, e em 1952, *Tico-tico no fubá*, do mesmo diretor. Na sequência, *O cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953. A partir da criação do Festival de Berlim, em 1951, este evento também entrou no radar dos diretores da Vera Cruz e, em 1954, *Sinhá Moça*, de Tom Payne, é exibido na Competição Oficial²⁰.

Tabela 01 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1949-1962)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1949	Sertão: Entre os índios do Brasil central	Genil Vasconcelos	Art Films S.A.	Competição
1951	Caiçara	Adolfo Celi	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Competição
1952	Tico-tico no fubá	Adolfo Celi	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Competição
1953	O cangaceiro	Lima Barreto	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Competição
1954	O canto do mar	Alberto Cavalcanti	Kino Filmes	Competição
1954	Feitiço do Amazonas	Zygmunt Sulistrowski	Filmes Internacionais do Brasil	Competição
1955	Samba fantástico	Jean Manzon e René Persin	Jean Manzon Filmes	Competição

²⁰ Segundo o depoimento do diretor Tom Payne à Maria Rita Galvão, *Sinhá Moça* teria recebido um prêmio especial na Berlinale (GALVÃO, 1981, p. 155). Na base de dados digital da Cinemateca Brasileira é possível encontrar a informação de uma Menção Honrosa para o filme naquela edição do evento. Contudo, não há registros oficiais no site do Festival de Berlim. O longa-metragem também foi exibido nos festivais de Veneza (Itália), onde recebeu o Leão de Bronze de São Marcos – Menção Honrosa; Havana (Cuba) e Punta del Este (Uruguai), em 1954.

1956	Sob o céu da Bahia	Ernesto Remani	Corona Filme/Cinematográfica Cirrus	Competição
1960	Cidade ameaçada	Roberto Farias	Cinematográfica Inconfidência/Unida Filmes	Competição
1961	A primeira missa	Lima Barreto	Campos Elísios Cinematográfica	Competição
1962	O pagador de promessas	Anselmo Duarte	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Competição

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

2.1.1 Tentativa de industrialização do cinema brasileiro

Os parâmetros da Vera Cruz foram estabelecidos a partir de uma inspiração direta no modelo norte-americano de *studio system*, no qual haveria uma linha de produção com uma certa regularidade de filmes, técnicos e atores contratados com exclusividade, e uma exportação que rendesse bons dividendos.

De acordo com Arthur Autran (2009, p. 2-3), a Vera Cruz se apresentava como “uma ruptura em relação ao cinema brasileiro” de então e buscava concretizar o “modelo de industrialização defendido desde os anos 1920 pelos principais ideólogos do pensamento industrial cinematográfico”, tendo o “modelo hollywoodiano de produção caracterizado pelo *studio system* um verdadeiro dogma”. Ao mesmo tempo, “pretendia-se produzir filmes que tivessem circulação mundial, conforme se percebe no lema da empresa: ‘Do planalto abençoado para as telas do mundo’”.

Para se alcançar esse ideal, foram contratados no exterior profissionais de iluminação, fotografia, montagem, som, entre outros. Antes deles, porém, a admissão de Alberto Cavalcanti foi decisiva para ditar o modelo que seria implementado pela produtora desde os seus primórdios.

Após viver 36 anos na Europa, Alberto Cavalcanti foi convidado por Franco Zampari para ser o produtor-geral da Vera Cruz, assinando um contrato de quatro anos que começava a vigorar em janeiro de 1950. Aos olhos da diretoria italiana do estúdio, a carreira internacional de Cavalcanti²¹ demonstrava que ele seria a pessoa correta para

²¹ Alberto Cavalcanti chegou a Paris em 1918, aos 21 anos. Foi cenógrafo do diretor Marcel L’Herbier e na França realizou os seus primeiros três filmes: *Le train sans yeux* (1926), *Rien que les heures* (1926), e o mais conhecido *En rade* (1927). Com a derrocada da *avant-garde* francesa no começo dos anos 1930 e a chegada do cinema sonoro à Europa, ele foi convidado pela *major* Paramount para realizar as multiversões dos filmes norte-americanos nos novos estúdios de Joinville, nos arredores de Paris. Dirigiu quatro filmes em versão francesa e a versão portuguesa de *A canção do berço* (1931) (FIGUEIRO,

escalar e liderar uma equipe estrangeira capaz de desenvolver o tão sonhado padrão de qualidade. Tais técnicos também teriam a função de instruir os brasileiros, formando novas gerações de profissionais aptos a trabalhar nos moldes industriais.

Pelas mãos de Alberto Cavalcanti, foram contratados técnicos de 27 países diferentes e, segundo o produtor, com a justificativa de que nenhuma nacionalidade “impusesse o seu próprio estilo” (GALVÃO, 1981, p. 96, 109). Entre os principais estão Oswald Hafenrichter – editor-chefe e principal responsável pela montagem dos filmes –, e Chick Fowle, que assinava a direção de fotografia e a iluminação. Ambos aparecem nos créditos dos três filmes brasileiros selecionados para o Festival de Cannes, mencionados anteriormente. O grupo também era composto por Rex Endsleigh, que cuidava da montagem de som; e Tom Payne, que dirigiu quatro filmes na Vera Cruz: *Terra é sempre terra* (1951), *Angela* (codirigido por Abílio Pereira de Almeida, 1951), *Sai da frente* (codirigido por Abílio Pereira de Almeida, 1952), e *Sinhá Moça* (1953).

A vinda dos técnicos estrangeiros para o Brasil é mais um reflexo do pós-guerra. De acordo com Maria Rita Galvão (1981, p. 17), São Paulo era a cidade que oferecia maior vitalidade e melhores oportunidades de ascensão econômica. Atraía uma grande quantidade de europeus esgotados dos conflitos bélicos, em um momento de “intensificação do novo surto de industrialização do país, que iria resultar na modernização do processo industrial, com a importação de técnicos, *know-how* e capitais estrangeiros”. No caso dos técnicos de cinema, muitos inclusive tiveram rápida ascensão profissional na Vera Cruz, quando comparado ao cargo de assistentes que ocupavam em seus países de origem, especialmente na Inglaterra, onde a hierarquia era bem menos flexível e a promoção muito mais demorada.

Entretanto, ao chegar ao Brasil, esses técnicos encontraram uma realidade muito mais precária do que estavam acostumados na Europa, até porque os estúdios da Vera Cruz estavam sendo projetados, construídos e equipados a partir daquele momento, e por empresários industriais que desconheciam completamente os pormenores da operação cinematográfica. Na opinião de Rex Endsleigh, a ideia que eles tinham do Brasil “não poderia ser mais vaga e romantizada”, visto que, na sua chegada, não havia

2017a). Em 1934, mudou-se para a Inglaterra para trabalhar ao lado do renomado documentarista John Grierson, no G.P.O. Film Unit, se destacando na produção e direção de documentários. Nos primeiros meses de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, chegou a produzir “obras de propaganda de guerra e de instrução para a defesa civil”. Naquele mesmo ano, no entanto, deixou a G.P.O. e ingressou na Ealing Studios, de Michael Balcon, onde ficou até 1946 realizando especialmente filmes de ficção, sendo o mais aclamado deles *Dead of night* (1945). Antes de voltar ao Brasil em 1950, ainda dirigiu outros filmes pouco expressivos na Inglaterra (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995).

nem mesmo o lugar onde eles poderiam começar a trabalhar, “nem um estúdio improvisado, nem uma moviola” (GALVÃO, 1981, p. 96, 118). Em todo caso, cabia aos técnicos estrangeiros – chefiados por Alberto Cavalcanti – transformar aquele empreendimento milionário em uma fábrica de filmes com qualidade de exportação.

Embora a presença dos ingleses fosse predominante nas funções técnicas mais decisivas, era o modelo clássico de Hollywood dos anos 1930-1940 que eles tinham que se inspirar e seguir. Pelo depoimento de Rex Endsleigh, percebemos que se acreditava que o filme a ser entregue a uma plateia “universal” deveria seguir algumas regras. Uma delas está relacionada à montagem, cuja sequência das cenas precisava ser esquemática, seguindo o padrão que o “público estava pré-condicionado a ver” e “entendia muito bem”. Logo, sair desse molde representava o risco de “não ser compreendido” (GALVÃO, 1981, p. 126).

Ainda pela narrativa do editor de som Rex Endsleigh, podemos ter acesso aos detalhes da mentalidade que imperava nas salas de reuniões e nos sets da Vera Cruz:

[...] Naquela época, o padrão técnico universal era o do cinema americano, e o cinema americano não era inovador, não estava interessado nem em condições de fazer nenhuma revolução cinematográfica. Agora, nós, o que se esperava de nós era que fizéssemos um cinema brasileiro dentro dos padrões universais. Como então poderíamos nós, ao mesmo tempo, tentar aplicar padrões universais e pesquisar alguma forma de fazer cinema que se adaptasse melhor às condições do Brasil? Na Vera Cruz, era tudo absolutamente acadêmico. Não havia sequer ambiente para qualquer espécie de pesquisa estética, mesmo que alguém quisesse fazer isso, o que, repito, não era o caso. Experimentação não se fazia na Vera Cruz. Os diretores tinham primeiro que aprender a fazer cinema para depois, eventualmente, no futuro, poder elaborar a sua linguagem. E nós éramos apenas técnicos. (GALVÃO, 1981, p. 127).

Além da montagem com ritmo rápido e uma linha narrativa de causa e efeito, a suposição do alcance de um padrão internacional também estava relacionada ao resultado da fotografia, som e montagem dos filmes. E se por um lado os próprios técnicos questionavam os objetivos desse *modus operandi*, havia quem concordasse que alguns desses caminhos eram condizentes com aquele momento.

O ator e diretor Anselmo Duarte era um deles. Contratado pela Vera Cruz para ser um dos ícones do modelo que emulava o *star system* hollywoodiano após render boas bilheterias nas produções do estúdio carioca Atlântida, Anselmo Duarte tinha plena consciência do seu papel ali dentro. Ao mesmo tempo em que se prestava a ser o

mocinho e o galã²², também procurava aprender a técnica dos estrangeiros, habilidades que alguns anos depois acabaria aplicando na direção do longa-metragem *O pagador de promessas* (1962).

Na ótica de Anselmo Duarte, a Vera Cruz começou a fazer um cinema que era necessário para o Brasil da época, “de boa qualidade, certinho”, dando um salto de qualidade “extraordinário” com relação ao que se fazia anteriormente. Em entrevista à Maria Rita Galvão, Duarte afirmou que a fotografia é o que melhor representou essa transformação, visto que antes ela era “cinzenta, crua, fotografia tipo reportagem, sem contrastes e nuances”. A imagem que os técnicos estrangeiros implantaram, por sua vez, era “clássica, limpa, clara, pura, contrastada, acadêmica”. Portanto, “no Brasil começou a se filmar bem feito, como nos Estados Unidos” (GALVÃO, 1981, p. 133).

2.1.2 Padrão de qualidade por meio das câmeras cinematográficas

O entendimento da Vera Cruz do que seria esse padrão internacional – capaz de concorrer em pé de igualdade com filmes de outros países nos festivais – logo estava atrelado às características dos filmes norte-americanos clássicos. À vista disso, além de trazer profissionais estrangeiros acostumados a produzir obras assim qualificadas, era igualmente necessário importar equipamentos que pudessem viabilizar esse tipo de produção.

Historicamente, a Vera Cruz ficou conhecida por utilizar um maquinário de grande porte nos estúdios e nas locações externas, como arcos voltaicos, refletores, geradores, gruas e câmeras de filmagem pesadas, além de investimentos em laboratório, uma central de som, oficinas de carpintaria, funilaria e mecânica. (BARBUTO, 2010, p. 60). Nesta pesquisa, serão tratadas sobretudo as câmeras, visto que a revolução tecnológica ocorrida nesses equipamentos foi mais determinante, com reflexos diretos nos modos de produção e na linguagem do cinema, ao longo das últimas seis décadas, impactando nos filmes selecionados para os festivais.

A análise tem como base o estudo do pesquisador Adriano Barbuto, que se debruçou sobre as câmeras cinematográficas utilizadas no cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960.

²² Na Vera Cruz, Anselmo Duarte atuou nos filmes *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952), *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Veneno* (Gianni Pons, 1952), *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953).

No caso da Vera Cruz, a principal câmera escolhida foi aquela explorada pelos estúdios dos Estados Unidos. Barbuto (2010, p. 20) nos indica que a marca Mitchell foi lançada em 1920²³ e se tornou a mais utilizada no cinema industrial norte-americano, “padrão na Hollywood dos anos 1930, 1940, 1950 e 1960”. Porém, não foi a única comprada pela produtora brasileira na época da sua implantação. O pacote tecnológico incluía uma Cameflex, uma Arriflex e uma Bell&Howell Eyemo, consideradas mais leves (BARBUTO, 2010, p. 60).

Na prática, a Mitchell atendia plenamente os requisitos dos técnicos estrangeiros, até porque uma boa parte dos filmes era rodada dentro dos estúdios, onde os equipamentos pesados funcionavam muito bem e não eram exatamente um problema. A questão da mobilidade e da urgência da câmera na mão para o registro ágil – nas locações internas ou nas ruas –, será uma demanda dos novos cinemas, a partir dos anos 1960.

Na Vera Cruz, as câmeras leves só eram operadas “como segundas câmeras, uma opção quando filmar com a Mitchell fosse inviável ou quando se precisasse de duas câmeras ao mesmo tempo”. A Mitchell, por conseguinte, sempre foi a principal escolha da produtora brasileira, tendo em vista a “ótima qualidade técnica” que apresentava na época e fazia sentido utilizá-la dentro da lógica que se propunha (BARBUTO, 2010, p. 62, 111).

Outro motivo que levou a Vera Cruz a optar pelo padrão trazido pela Mitchell é o fato de ser uma câmera 35mm de altíssima qualidade. Nos anos 1950, filmar em 16mm, com câmeras mais leves, não era considerado um “cinema profissional”, e sim uma película mais aplicável aos filmes documentários e às reportagens. O cinema que se queria exportar era aquele que entregasse a melhor imagem possível, sem correr o risco de ser comparado a um cinema amador (BARBUTO, 2010, p. 41).

No Festival de Cannes, a exibição dos filmes acontecia em formato 35mm e os três filmes da Vera Cruz selecionados pelo evento tinham sido captados e finalizados dessa forma, confirmando a padronização da época para o alcance aos festivais.

²³ De acordo com Barbuto (2010, p. 25), a primeira câmera Mitchell que chegou ao Brasil foi comprada por Adhemar Gonzaga, fundador do estúdio carioca Cinédia, e utilizada nas filmagens de *Saudade* (Adhemar Gonzaga, inacabado) e uma parte de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), cujo equipamento foi emprestado ao diretor pelo próprio Gonzaga.

2.1.3 *O cangaceiro* em Cannes

Considerado o filme mais caro da Vera Cruz²⁴, *O cangaceiro* se transformou em um dos maiores símbolos da história do cinema no Brasil. Em parte, essa simbologia está atrelada aos percalços da sua própria produção; em outra, ao seu alcance ao Festival de Cannes e à sua distribuição internacional realizada pela Columbia Pictures, cujos rendimentos da bilheteria não retornaram para a produtora brasileira.

O projeto do filme partiu do diretor Lima Barreto, que levou algum tempo para tirá-lo do papel e convencer a diretoria da Vera Cruz de que aquele poderia ser um filme viável e rentável. As filmagens ocorreram em Casa Branca, cidade localizada a 230 quilômetros da capital paulista. Inicialmente, o plano previa dois meses de locações, mas a equipe ficou quase um ano, estourando todas as revisões do orçamento nesse período e aumentando a dívida da Vera Cruz com o Banco do Estado de São Paulo, o principal financiador.

Em conversa com Maria Rita Galvão, Geraldo Santos Pereira contou que Lima Barreto “não tinha pressa de acabar” o filme que ele tinha “lutado tanto para fazer” e queria que agora “tudo ficasse perfeito”. Mas as notícias de brigas, encrencas e orgias que chegavam de lá não ajudavam a melhorar a situação e houve até mesmo ameaças de Franco Zampari, dizendo que cortaria o crédito financeiro para o encerramento do filme. Na fase da montagem, o clima também piorou quando Oswald Hafenrichter criticou o material recebido e chegou a sugerir uma refilmagem, deixando Lima Barreto ainda mais possesso. A conclusão do filme, portanto, ocorreu em uma “atmosfera emocional terrível” (GALVÃO, 1981, p. 150, 151).

Dentro da Vera Cruz, ainda segundo Pereira, Lima Barreto era considerado “irresponsável”, pouco confiável e “meio louco”, e a percepção geral era de que “ninguém na Europa sabia o que era um cangaceiro”, e que o filme acabaria ficando restrito ao mercado interno. Somente depois de pronto e do sucesso no Festival de Cannes, admitiu-se que o cineasta tinha criado um filme diferenciado, o qual Tom Payne reconheceu como “o primeiro *cowboy* brasileiro, um filme sensacional”, capaz de circular pelo mundo e conquistar novas audiências (GALVÃO, 1981, p. 150, 154).

O cangaceiro foi exibido na edição de 1953 – ocorrida entre os dias 15 e 29 de abril – e deixou o Festival de Cannes com o inédito Prêmio Internacional de Melhor

²⁴ Segundo Jean-Claude Bernardet (2009, p. 126), “*O cangaceiro* custa uns 10 milhões de cruzeiros antigos, numa época em que ainda se faziam filmes por 800 mil ou 1 milhão”.

Filme de Aventura e uma Menção Especial pela música *Mulher rendeira*. A competição já era acirrada, com 35 longas-metragens, e reunia cineastas consagrados ou que estavam começando a despontar na cinematografia mundial. Entre eles, figuravam Alfred Hitchcock, com *A tortura do silêncio/I confess* (1953); Jacques Tati, com *As férias do sr. Hulot/Les vacances de monsieur Hulot* (1953); John Ford, com *O sol brilha na imensidão/The sun shines bright* (1953); Luis Buñuel, com *O alucinado/Él* (1953); Vittorio De Sica, com *Quando a mulher erra/Stazione termini* (1953).

A edição especial do semanário *Le Film Français*, publicada semanas antes do início do evento, trazia o Regulamento do Festival de Cannes 1953 completo, o qual indicava no artigo 10º que somente dois prêmios eram obrigatórios: Grand Prix/Grande Prêmio do Festival Internacional do Filme 1953, e o Prix Special/Prêmio Especial da Melhor Seleção Nacional. Outros seis prêmios seriam determinados conforme as características das obras que o júri considerasse relevantes. É por essa razão que aquele júri, em particular, decidiu entregar o Prêmio de Melhor Filme de Aventura para *O cangaceiro*. Tal comissão foi composta por 11 membros, liderados pelo cineasta, poeta e dramaturgo francês Jean Cocteau. O Grand Prix International foi concedido ao francês *O salário do medo/Le salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953).

Sobre essas modalidades antigas, vale frisar que as categorias de premiação não eram pré-determinadas como ocorre atualmente no Festival de Cannes. Por conseguinte, somente após assistir a todos os filmes selecionados para aquele ano, o júri tinha a incumbência de definir a classificação de cada troféu entregue. Dessa forma, não havia uma relação de prêmios característicos deste festival. Ou seja, oficialmente e de antemão, as equipes de produção não sabiam quais seriam os requisitos específicos avaliados pelos jurados, e não havia muita preocupação com a transparência dos critérios de avaliação. Embora não fosse considerado um problema na época, pelos parâmetros contemporâneos fica bastante claro que essa prática também não contribuía para o bom andamento do trabalho dos jurados, pois não facilitava a aplicação de um método de análise durante o visionamento. A meu ver, toda essa dinâmica tornava as escolhas bastante aleatórias e subjetivas, e não diminuía a possibilidade de reforçar um padrão estético de Cannes já naquela época, tanto que os filmes premiados igualmente acabavam se tornando referenciais para as obras futuras.

Em 1953, a atriz e cantora Vanja Orico representou a equipe de *O cangaceiro* durante o Festival de Cannes. O *Le Film Français* destacou que, no dia 16 de abril, “uma das estrelas femininas do filme, Vanja Orico, uma jovem mestiça ítalo-indígena

de vinte anos”, assistiu à projeção e foi “longamente aplaudida no final da sessão”²⁵. Pelos filmes oficiais realizados ao longo daquele festival, encontrados por esta pesquisadora nos arquivos do Institut National de l’Audiovisuel (INA), a atriz também aparece ao lado de outras vedetes da época em almoços com os jurados (figuras 2, 3 e 4). Não há registros oficiais da presença do diretor Lima Barreto no Festival de Cannes 1953. Um anúncio publicitário da Vera Cruz publicado na capa do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 3 de maio, com texto assinado por Franco Zampari, enaltecia o prêmio recebido e informava que “os delegados brasileiros” receberam o troféu, sendo “aplaudidos calorosamente”. Dessa forma, conclui-se que Zampari também não estava presente na cerimônia. O reclame (figura 1) igualmente indicava que o filme voltaria ao circuito exibidor paulistano após a consagração no festival.

Figura 1: Anúncio publicitário do filme *O cangaceiro*

"O CANGACEIRO"

Temos a honra de comunicar ao povo de São Paulo que a Cia. Cinematografica VERA CRUZ, fiel ao seu programa, cumpriu a sua promessa de criar a industria cinematografica nacional.

"O CANGACEIRO" acaba de obter no Festival de Cannes o premio internacional de "Filme de Aventuras", com menção especial, ainda, para a sua musica.

Na entrega solene dos premios, os delegados brasileiros foram aplaudidos calorosamente.

Esses aplausos pertencem ao Brasil e a São Paulo.

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ
Franco Zampari
(Presidente)

"O CANGACEIRO"

Celebrando o triunfo obtido em Cannes o Cine REPUBLICA rerepresentará ao povo de São Paulo, a partir de amanhã, O CANGACEIRO.

A peça foi produzida pela Vera Cruz e publicada após a premiação do filme no Festival de Cannes.
Fonte: *O Estado de S. Paulo* (03 maio.1953, p. 1).

²⁵ Do original:

[...] Une des vedettes féminines du film, Vanja Orico, jeune métisse italo-indienne de vingt-ans, assiste à la projection et est longuement applaudie à la sortie. (LES PROJECTIONS..., 1953, p. 4).

Figuras 2, 3, 4: Vanja Orico no Festival de Cannes



Imagens dos filmes em que aparece a atriz e cantora Vanja Orico nos almoços do Festival de Cannes 1953.

Fonte: Institut National de l'Audiovisuel (INA).

Na sequência da *première* em Cannes, *O cangaceiro* iniciou uma carreira internacional de sucesso – especialmente na França, introduzindo o cinema brasileiro aos olhos dos cinéfilos franceses –, projetando não apenas o filme no exterior, mas também o cangaço de uma maneira mais ampla. Em Paris, o longa-metragem estreou no dia 16 de setembro de 1953, ficou oito anos circulando pelas salas de cinema francesas, alcançando a marca de 1,7 milhão de espectadores, segundo os dados oficiais do Centre National du Cinéma et de l’Image Animée (CNC). A música *Mulher rendeira* foi regravada em diversas línguas, inclusive em francês, e a cantora Vanja Orico se apresentou até mesmo em programas da TV francesa em 1956 (figuras 5 e 6), interpretando a canção.

Figuras 5 e 6: Vanja Orico na TV francesa



Cantora em apresentação no dia 28 de maio de 1956, interpretando a canção *Mulher rendeira*.

Fonte: Institut National de l’Audiovisuel (INA).

Os lucros das vendas internacionais do filme, no entanto, não voltaram para as contas bancárias da Vera Cruz. O contrato de distribuição no exterior d’*O cangaceiro* foi assinado com a *major* norte-americana Columbia Pictures a um preço fixo, com valor considerado abaixo do que era praticado no mercado, mas que poderia cobrir uma parte das dívidas da produtora. Simultaneamente, os direitos foram transferidos para a Columbia e esse acordo não previa o retorno das transações financeiras para o Brasil.

Inicialmente, a Universal fora a *major* estadunidense contratada para distribuir dos primeiros filmes da Vera Cruz. Pouco tempo depois, a Columbia Pictures assumiu essa função, permanecendo até os últimos suspiros da produtora brasileira. A escolha por distribuidoras dos Estados Unidos estava diretamente relacionada com a busca pelo padrão e o alcance internacionais, mas, naquela época, os dirigentes não conseguiam enxergar que este seria um dos seus erros fatais, que levaria a produtora à bancarrota rapidamente.

Para Arthur Autran (2009, p. 3), “a Vera Cruz emulou Hollywood tal como ela era compreendida no Brasil e não de fato como a indústria se estruturou nos Estados Unidos”. Ou seja, faltou-lhe a percepção fundamental de que a verticalização era o pilar basilar do *studio system*, no qual uma mesma empresa controla a produção, a distribuição e a exibição dos filmes. No caso das *majors*, isso ainda se amplifica pela exportação através de suas agências baseadas nos mais diversos países.

A Vera Cruz apenas se dedicava à produção e não se envolvia direta e nem indiretamente com a distribuição (muito menos com a exibição), delegando tal encargo para a distribuidora norte-americana, sem dimensionar as perdas financeiras que isso lhe traria. Portanto, na Vera Cruz,

[...] não se tinha na devida conta as dificuldades no estabelecimento de um padrão que levasse em consideração a relação entre custos, qualidade do produto e as potencialidades concretas do mercado. Finalmente, não havia consciência das dificuldades de implantação e transplantação para o Brasil do processo industrial de produção cinematográfica, das barreiras à circulação de filmes pelo mundo e da necessidade de domínio do mercado interno. (AUTRAN, 2009, p. 3).

Os testemunhos coletados por Maria Rita Galvão (1981) denotam que a preocupação com a qualidade estética se sobrepunha a todos os demais requisitos. Ao entregar a distribuição para a Columbia, a produtora nem mesmo participava das estratégias comerciais para as vendas internacionais, menos ainda para a difusão nos

festivais. Nesse sentido, a preparação para a divulgação de *O cangaceiro* no Festival de Cannes coube exclusivamente à empresa norte-americana.

As declarações do ator e diretor Abílio Pereira de Almeida reforçam essa percepção:

Não tínhamos experiência de cinema, pensávamos que fazer cinema era fazer a fita. A fita é a metade do caminho, a outra metade é vender a fita. É mais metade do trabalho, e quase outro tanto do orçamento. Precisa pagar gente para viajar, precisa pagar cartazes, *press-sheets*, impressos caríssimos, congressos de cinema, e festivais... Pagar uma comitiva que vai para esses lugares, recebe as pessoas, organiza exibições para os compradores de outros países... Precisa de um grande capital para vender os filmes (GALVÃO, 1981, p. 174).

Ao delegar a distribuição e a difusão internacionais – e posteriormente não receber os lucros do sucesso de *O cangaceiro*, sobretudo na Europa –, a Vera Cruz deixou uma lição essencial para outros cineastas e produtores. As gerações seguintes, começando pelo grupo do Cinema Novo, chegaram ao Festival de Cannes mais precavidas, bastante conscientes desses tropeços iniciais, e com estratégias melhor delineadas. Em pouco tempo, isso também resultou nas cobranças de políticas cinematográficas que amparassem a produção e a difusão, como veremos mais adiante.

Antes de adentrarmos nas conquistas dos anos 1960, vale registrar que a presença brasileira no Festival de Cannes continuou irradiando a herança da Vera Cruz depois do encerramento das atividades da empresa cinematográfica, em 1954, pelos filmes subsequentes que foram selecionados. Em três deles isso ficou bastante evidente, sobretudo porque foram dirigidos por ex-funcionários da produtora.

O primeiro deles é *O canto do mar*, do produtor e diretor Alberto Cavalcanti, que deixou a Vera Cruz em 1951. Filmado entre os anos de 1952 e 1953, no Recife, o longa-metragem foi produzido pela Kino Filmes²⁶ e exibido no Festival de Cannes de 1954. Trata-se de um projeto que Cavalcanti já desejava realizar há bastante tempo, transpondo para o Brasil a obra *En rade*, que ele realizou na França, em 1927. O modo

²⁶ Antes de rodar *O canto do mar*, Alberto Cavalcanti dirigiu *Simão, o caolho* (1952) na Companhia Cinematográfica Maristela. A produtora Kino Filmes, da qual ele foi cofundador, teve apenas dois anos de atividades, falindo em 1954.

de produção não se assemelha ao que ele coordenava na Vera Cruz, mas é significativo constatar que *O canto do mar* foi um dos escolhidos para representar o país naquele ano e a sua chegada a Cannes só tenha ocorrido depois de ele sair da produtora que o trouxe de volta ao Brasil.

Lima Barreto, por sua vez, voltou a Cannes em 1961, com *A primeira missa*. Depois do êxito internacional d'*O cangaceiro*, havia uma expectativa bastante grande da crítica francesa para esse filme, mas a recepção foi muito negativa. Nem as boas imagens da direção de fotografia de Chick Fowle ou a música de Gabriel Migliori – ambos técnicos provenientes da Vera Cruz e muito elogiados pelo trabalho em *O cangaceiro* – foram capazes de salvar a obra. De acordo com Novais Teixeira²⁷ (1961, p. 12), correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo* no evento, *A primeira missa* não convenceu “por falta de sinceridade” e “esperava-se bem mais” do diretor Lima Barreto. Também foi considerado um filme “muito longo, enfadonho, sem interesse, onde nada se passa” e o público começou a desertar da sala depois de uma hora de projeção.

A consagração de uma película brasileira só voltaria com *O pagador de promessas*, segundo filme dirigido pelo ator Anselmo Duarte, ao ganhar a Palma de Ouro de Melhor Filme no Festival de Cannes, em 1962, a única concedida a um filme majoritário brasileiro²⁸ até os dias de hoje.

2.2 A Palma de Ouro d'*O pagador de promessas*

Após o término das atividades da Vera Cruz, Anselmo Duarte voltou ao Rio de Janeiro para atuar em alguns filmes. Em 1957, em São Paulo, estreou na direção de longas-metragens com *Absolutamente certo* – produzido por Oswaldo Massaini – no qual também assinou o roteiro, foi o protagonista da trama e teve uma participação na produção. Pouco tempo depois, Duarte passou uma temporada na Europa. Na Espanha, integrou o elenco de *Um raio de luz/Un rayo de luz* (Luis Lucia Mingarro, 1960) e, em Portugal, seu nome aparece nos créditos de *As pupilas do senhor reitor* (Perdigão

²⁷ O português Joaquim Novais Teixeira era jornalista e crítico de cinema, residente em Paris. Fez a cobertura do Festival de Cannes durante vários anos para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Também encontramos textos seus no *Jornal do Brasil*.

²⁸ Em 1959, a Palma de Ouro foi concedida a *Orfeu negro*, de Marcel Camus. O filme é uma coprodução majoritária francesa com a participação do Brasil e da Itália, e faz uma releitura do personagem mitológico Orfeu em pleno carnaval carioca. Adaptado da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, foi rodado no Brasil, com quase todo o elenco brasileiro, inclusive o protagonista Breno Mello. Na época, o Ministério das Relações Exteriores não autorizou a indicação da obra como representante do Brasil, temendo a imagem dos negros e das favelas que seria projetada em Cannes. Por conta disso, o filme representou apenas a França e o prêmio de Melhor Filme não é oficialmente considerada uma conquista brasileira (FIGUEIRÓ, 2018a).

Queiroga, 1961), uma coprodução com o Brasil, na qual ele atuou e foi um dos produtores associados ao lado de Massaini. De volta ao Brasil logo depois, foi convidado por Massaini para adaptar para o cinema e dirigir o filme inspirado na peça *O pagador de promessas*²⁹, escrita por Dias Gomes, que tinha feito muito sucesso de público e crítica no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)³⁰.

A história do filme gira em torno da promessa que Zé do Burro (interpretado por Leonardo Villar) fez para Iansã em um terreiro do sertão baiano para que o seu burro ficasse curado. No juramento, ele deveria percorrer sete léguas até a capital Salvador, carregando uma cruz nas costas, até chegar à Igreja de Santa Bárbara. Porém, ao terminar o percurso, Zé do Burro é impedido pelo padre Olavo (Dionísio Azevedo) de entrar no templo, uma vez que a promessa não havia sido feita para a santa católica, e sim para uma entidade do candomblé, o que seria um sacrilégio e obra do diabo. A partir daí, inicia-se o grande conflito do enredo. Zé do Burro insiste que precisa cumprir a promessa, alojando-se nas escadarias da igreja até que o sacerdote permita a sua entrada, ao lado da esposa Rosa (Glória Menezes), que o acompanhou em toda a jornada. Com o passar das horas, o drama de Zé do Burro se espalha pela cidade, atraindo curiosos e a imprensa local, que o transforma em um personagem para os seus jornais. Nada disso comove o vigário. A polícia é chamada para deter Zé do Burro, mas ele não acata a ordem de prisão e decide invadir a igreja, provocando um grande tumulto e revolta da multidão que já se concentrava na escadaria, sendo assassinado com um tiro. Seu corpo, então, é resgatado pelos seguidores do candomblé, acomodado na enorme cruz que trazia, e carregado até o interior da igreja, como se tivesse sido crucificado.

Além de Anselmo Duarte, outro ícone da Vera Cruz estava na equipe técnica: Chick Fowle. Mais uma vez, portanto, um filme fotografado em preto e branco, com a

²⁹ Um ano antes de chegar às telas dos cinemas e do Festival de Cannes, a peça *O pagador de promessas* foi a grande vencedora da 10ª edição do Prêmio Saci. Além de Melhor Espetáculo, recebeu os prêmios de Melhor Diretor para Flávio Rangel e Melhor Ator para Leonardo Villar (HELIODORA, 1961, p. 4). A participação de Villar no filme, interpretando o mesmo personagem, portanto demonstra a intimidade que ele tinha com o texto, a qual acabou alavancando a sua elogiada atuação inclusive durante o festival francês.

³⁰ O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi fundado por Franco Zampari, em 1948, no bairro Bela Vista, em São Paulo, inicialmente para a encenação de peças consideradas mais burguesas. Técnicos e diretores de outros países foram contratados, a exemplo do italiano Adolfo Celi, que logo depois começaria a dirigir os primeiros filmes da Vera Cruz. Uma parte da equipe do TBC também acabaria sendo transferida para a companhia cinematográfica (GALVÃO, 1981. p. 110).

câmera e o rigor de Fowle, chegaria à tela principal do Festival de Cannes, só que desta vez saindo de lá com o troféu máximo de melhor filme.

Uma novidade quando se compara aos tempos da Vera Cruz foi a participação do diretor e do produtor durante aquele festival, demarcando os novos parâmetros de difusão dos filmes em Cannes. Se até meados do século passado eram apenas as vedetes que representavam as equipes – efusivamente aclamadas pela plateia local –, com a política dos autores e o reconhecimento dos cineastas a partir do final dos anos 1950, o festival ganha uma outra conotação, ressignificando a obra fílmica e o seu criador. Logo, o comparecimento de Duarte era mais do que obrigatório na Croisette, e lá ele deveria apresentar e discutir o filme junto aos críticos, atuando com voz própria, assumindo o seu protagonismo na divulgação internacional, bem ao contrário do que ocorreu com Lima Barreto e *O cangaceiro*.

O jornal *O Estado de S. Paulo* noticiou o embarque de Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini no dia 23 de abril de 1962, no navio Augustus, em Santos, rumo à Europa. Naquele momento, Duarte teria dito que acreditava em um prêmio de Melhor Ator para Leonardo Villar. O sonho da Palma de Ouro ainda parecia muito improvável. *O Estado de S. Paulo* cobriu o Festival de Cannes *in loco* – ocorrido entre os dias 7 e 23 de maio –, e pelos textos de Novais Teixeira é possível acompanhar desde a total descrença nas possibilidades de vitória para o filme brasileiro até a sua consagração final.

O *Jornal do Brasil* noticiou o apoio do Ministério das Relações Exteriores na preparação para a chegada do filme a Cannes. Desta vez, havia cartazes e folhetos publicitários impressos em francês e inglês para a divulgação do filme. O diretor do Departamento Cultural do Itamaraty na época, Lauro Escorel³¹, até mesmo “recomendou” que os artistas Leonardo Villar e Glória Menezes deveriam comparecer ao festival, pois ele acreditava que os dois atores tinham “chances reais de conquistar os prêmios de melhor interpretação masculina e feminina” (SOUZA, 1962, p. 3). Por fim, além de Duarte e Massaini, três membros do elenco central de fato viajaram para Cannes: Leonardo Villar, Glória Menezes e Norma Bengell.

³¹ Lauro Escorel Rodrigues de Moraes foi diplomata de carreira, tendo assumido diversas funções até chegar ao posto de embaixador, em 1967, em La Paz, na Bolívia. Antes disso, entre 1961 e 1963, foi chefe do Departamento Cultural do Itamaraty, justamente no período em que o Cinema Novo e a Bossa Nova estavam começando a se apresentar para o mundo. Seus filhos Eduardo Escorel e Lauro Escorel Filho tornaram-se cineastas e grandes nomes do cinema brasileiro.

A Competição Oficial trazia 35 longas-metragens, e os destaques estavam por conta de *Cléo das 5 às 7/Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962), *O eclipse/L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), *O anjo exterminador/Él Angel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), *O processo de Joana d'Arc/Procès de Jeanne d'Arc* (Robert Bresson, 1962), *Setenta vezes sete/Setenta veces siete* (Leopoldo Torre Nilsson, 1962).

O pagador de promessas foi exibido no dia 19 de maio de 1962 (segundo sábado do evento), inicialmente para a imprensa e, à noite, para o público em geral, como é de praxe no Festival de Cannes. Já na primeira sessão, Novais Teixeira (1962a, p. 20) reportou que o filme tinha sido um dos mais aplaudidos até aquele momento no festival, inclusive durante a projeção. A interpretação de Leonardo Villar “causou enorme impressão” e os críticos se interessaram “imensamente pelo conflito religioso”, tema que acabou centralizando o debate com Anselmo Duarte na coletiva de imprensa que se seguiu. Entretanto, foi a reação da segunda sessão, que ocorreu das 19h às 21h, que levou o filme para a “central de apostas” de possíveis premiados.

Quando se acenderam as luzes, a plateia ergueu-se ovacionando a delegação brasileira que ocupava as primeiras filas do balcão. Ouviram-se os primeiros “bravos” deste ano em Cannes, e a emoção foi maior quando os aplausos entusiásticos se prolongaram à famosa escadaria do Palácio do Festival, no momento em que, sob a luz dos projetores, desciam os artistas do Brasil. O público acompanhou os intérpretes e o diretor do filme desde o Palácio até o Hotel Martinez, pela avenida Croisette, formando um completo cortejo. Leonardo Villar era constantemente aplaudido e lhe pedia autógrafos um grande número de pessoas. Ele ressuscitou os autógrafos em Cannes: esse fato pouco comum verifica-se pela primeira vez este ano. (TEIXEIRA, 1962a, p. 20).

Depois da exibição de *O pagador de promessas*, o festival ainda duraria mais quatro dias, sendo encerrado na quarta-feira, com a cerimônia de premiação. O júri daquele ano era composto pelo japonês Tetsurō Furukaki (presidente), o romeno Henry Deutschmeister (vice-presidente), os franceses François Truffaut, Jean Dutourd, Romain Gary, Sophie Desmarets; além de Ernst Krüger (Alemanha Ocidental), Jerzy Kawalerowicz (Polônia), Mario Soldati (Itália), Mel Ferrer (EUA), Yuli Raizman (União Soviética).

A decisão pelos premiados foi considerada uma das mais longas da história do Festival de Cannes até então, com discussões intermináveis e um resultado que geraria polêmica no cinema brasileiro por vários anos.

Segundo *O Estado de S. Paulo*, a reunião do júri teve início às 10h e se estendeu até às 16h. Ou seja, a lista dos *palmarès* só saiu pouco tempo antes do início da

cerimônia de entrega dos troféus, e a escolha dos jurados “surpreendeu os mais experimentados em devassar os horizontes de uma competição cinematográfica”. Boa parte da equipe de *O pagador de promessas* não estava presente no Palácio dos Festivais e recebeu a notícia da Palma de Ouro no hotel em que foram hospedados, rapidamente fazendo uma festa à brasileira para comemorar a conquista inédita. À agência de notícias Associated Press, o produtor Oswaldo Massaini declarou que o prêmio era “uma grande honra” para o país e “representava muito para o futuro da indústria cinematográfica no Brasil” (TEIXEIRA, 1962b, p. 9).

A repercussão no Brasil também foi imediata. O dramaturgo Dias Gomes afirmou que estava “felicíssimo” com a premiação e que ela “fazia justiça à qualidade do teatro brasileiro contemporâneo”. O diretor de fotografia Chick Fowle salientou que, “comercialmente, o prêmio é de grande importância, pois valoriza enormemente aqueles que contribuíram para a sua realização”. O ator Dionísio Azevedo, que não pôde ir a Cannes, disse que a Palma de Ouro traria ao cinema brasileiro “grandes oportunidades no mercado internacional, abrindo possibilidades de contratação de artistas brasileiros para trabalharem em coproduções europeias ou norte-americanas” (“O PRÊMIO..., 1962, p. 9).

Paulo Emílio Salles Gomes também foi entrevistado para aquela edição do jornal *O Estado de S. Paulo* e celebrou a vitória analisando o ambiente político de então e a inexistência de apoio do Estado ao cinema brasileiro:

A vitória de Oswaldo Massaini, Anselmo Duarte, Dias Gomes e de toda a equipe artística e técnica de *O pagador de promessas* foi arrancada apesar da indiferença de nossos poderes públicos pelo cinema brasileiro. Se nossos legisladores e governantes tivessem pelo nosso cinema um centésimo do interesse que manifestam, por exemplo, pelo futebol, já há muitos anos nossa arte cinematográfica estaria florescente. É de se esperar que não aconteça com *O pagador de promessas* o que sucedeu com *O cangaceiro*, cujo êxito internacional coincidiu com o início de uma fase negra para a indústria cinematográfica brasileira. É preciso que o fenômeno *O pagador de promessas* precipite a tomada de consciência de nossos homens públicos a respeito do cinema brasileiro, isto é, que tomem finalmente consciência da problemática industrial e comercial cinematográfica tão bem equacionada nos trabalhos da GEICINE. (“O PRÊMIO..., 1962, p. 9).

No dia 25 de maio de 1962, *O Estado de S. Paulo* repercutiu as críticas francesas sobre o filme. Coletando informações da agência de notícias *Ansa*, inicialmente, o jornal descreve que “quase todos os críticos parisienses concordam que a película de Anselmo Duarte merecia um reconhecimento do júri e salientam as qualidades da fita”. No diário

L'Humanité, o crítico Samuel Lachize escreveu que estava “contente” ao ver que “um dos melhores filmes” figurava em um “lugar de honra da classificação”, e que o diretor “deu uma visão da Igreja que não é das mais favoráveis”, atacando “vigorosamente a hierarquia eclesiástica e seu conceito de dignidade humana”. O semanário *France Observateur* foi menos entusiástico, dizendo que chegou-se a “evocar imprudentemente” o nome de Luis Buñuel em uma suposta comparação entre os dois diretores, e que o filme é “uma encenação muito hábil, que diverte e finge provocar para chegar enfim à sua pequena moral: fé contra o culto”. Já o crítico Jean Baroncelli, do jornal *Le Monde*, foi quem mais questionou a Palma de Ouro, afirmando que *O pagador de promessas* “é uma obra calorosa, simpática, perfeitamente digna de encabeçar a classificação”. Todavia, o primeiro prêmio lhe pareceu “excessivo para um filme cujas qualidades, afinal, nada têm de excepcional” (A CRÍTICA..., 1962, p. 8).

A estreia de *O pagador de promessas* nas salas de cinema da França não demorou a acontecer e a Palma de Ouro certamente foi decisiva para acelerar esse lançamento. Na quarta-feira de 27 de junho de 1962 (um mês depois da premiação), o filme de Anselmo Duarte chegava às telas com o título *La parole donnée*. De acordo com os dados recebidos do CNC, 205.610 pessoas assistiram ao longa-metragem em todo o país. Se compararmos aos 1,7 milhão de espectadores de *O cangaceiro*, a marca atingida é quase oito vezes menor, mas trata-se de um resultado deveras favorável – especialmente se compararmos aos números mais atuais³² –, e que vai estimular a estreia de outros filmes brasileiros a partir da entrada do Cinema Novo nos anos seguintes, como veremos no próximo capítulo.

2.2.1 Acusações de favorecimento e represália dos cinemanovistas

A glória da Palma de Ouro, entretanto, logo foi sucedida por uma sequência de revelações bastante desagradáveis, especialmente para o diretor Anselmo Duarte. O motivo principal da premiação teria sido uma campanha realizada por François Truffaut na reunião final do júri para favorecer *O pagador de promessas*.

De acordo com as memórias autobiografadas pelo cineasta Cacá Diegues (2014, p. 136-137), Truffaut teria sido apresentado ao grupo do Cinema Novo em uma viagem

³² A análise dos filmes brasileiros lançados na França entre 1998 e 2014 faz parte da dissertação de mestrado realizada por esta pesquisadora e publicada em livro pela Editora Senac São Paulo (FIGUEIRÓ, 2018a).

ao Rio de Janeiro, no começo de 1962, estabelecendo uma relação de amizade com a trupe, sobretudo com o diretor David Neves. Ao se deparar com o filme de Anselmo Duarte no Festival de Cannes daquele ano, Truffaut acreditou que se tratava de uma obra realizada por um diretor membro do grupo, e que ele gostaria de premiar.

A crítica francesa Sylvie Pierre – que nos anos 1960 integrava a equipe dos *Cahiers du Cinéma* e era muito próxima de Glauber Rocha, tendo escrito uma biografia do diretor brasileiro –, confirmou o teor desses bastidores em entrevista concedida a esta pesquisadora³³ e narrou mais alguns detalhes:

No início dos anos 60, já existia uma grande solidariedade entre a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo. Amizades, intercâmbios, viagens dos cineastas franceses para o Brasil e vice-versa, simpatias intelectuais e pessoais. Foi assim que David Neves ficou muito amigo de François Truffaut, o qual foi apresentado à turma cinemanovista, e se deu conta de que se tratava de uma turma fraternal, e que ele poderia ajudá-la. Truffaut estava no júri do Festival de Cannes de 1962, no qual ocorreram discussões horríveis e intermináveis sobre a Palma de Ouro. Então, Truffaut pensando sinceramente que *O pagador de promessas* era um filme do Cinema Novo, aproveitou esse clima de polêmica sobre os grandes diretores [que estavam competindo], e para que todos os jurados enfim entrassem em um acordo, sugeriu que o filme brasileiro era muito forte e interessante – pensando estar ajudando os amigos do Cinema Novo. Foi um leve mal entendido que, aliás, o próprio Anselmo Duarte ficou ressentido quando foi esclarecido por David Neves. (PIERRE, 2020).

Em seu livro publicado no Brasil em 1996, Sylvie Pierre já havia mencionado esse episódio muito discretamente, citando a amizade entre François Truffaut e David Neves, mas ela destacava que *O pagador de promessas* – embora tenha ganhado a Palma de Ouro, desbancando *O eclipse*, de Antonioni –, “nada tem a ver com a estética do Cinema Novo, e provém mais do espírito da boa e antiga Vera Cruz”. O prêmio era importante, pois foi a primeira (e até agora a última) vez que um filme brasileiro conseguiu uma premiação internacional de tal importância em Cannes. Sobre aquela época, ela também concluiu: “Os brasileiros vão de vento em popa” (PIERRE, 1996, p. 58).

Passados 35 anos, o diretor Anselmo Duarte concedeu uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, na qual comenta como essa polêmica aterrorizou o resto de sua carreira. A seu ver, o triunfo de ser o único cineasta brasileiro a receber uma Palma de Ouro no Festival de Cannes “só lhe valeu o ódio de seus pares”. Ele inclusive relatou

³³ A entrevista com a crítica francesa Sylvie Pierre foi realizada por e-mail, no dia 20 de julho de 2020.

uma suposta represália de David Neves, da qual o cinemanovista teria se arrependido anos depois:

Em qualquer país, o cineasta que ganha a Palma de Ouro é festejado. Aqui, não. Ganhar a Palma de Ouro, para mim, foi uma maldição, pois despertou a inveja dos meus colegas, principalmente os do Cinema Novo. Disseram que eu era quadrado e analfabeto, e tentaram diminuir minha vitória insinuando que ganhei porque namorava a Christiane de Rochefort, assessora de imprensa do festival. Ela era só uma funcionária, não apitava nada. Ou então diziam que fui premiado para evitar um confronto entre os principais concorrentes europeus, o Antonioni e o Robert Bresson. Mas o concorrente mais forte que tive mesmo foi *Electra*, do Michael Cacoyannis. [...] Meu filme posterior ao *Pagador, Vereda da salvação* (1964), deixou de ir a Cannes por influência direta do David Neves, que era assessor de cinema do Itamaraty. Pouco antes de morrer, David me deu um exemplar do livro dele, *Cartas do meu bar*, com uma dedicatória em que se desculpava e reconhecia que tinha me prejudicado. (COUTO, 1997).

Os filmes que começariam a ser produzidos pelo grupo do Cinema Novo nos anos 1960 opunham-se a muito do que havia sido realizado na década de 1950, sobretudo à emulação de Hollywood pela Vera Cruz. Aos olhos desses novos cineastas, a simples possibilidade de uma comparação acidental com *O pagador de promessas* soava como ultraje e já era um sinal de que eles deveriam buscar uma estética muito mais revolucionária, partindo de um modo de produção mais livre e com resultados totalmente incomparáveis ao que se fazia até então. Nesse sentido, a inspiração de linguagem era aquela da *Nouvelle Vague* francesa, utilizando câmeras leves. Mas, ao mesmo tempo, percebemos que essa tentativa de liberdade absoluta claramente esbarrava nos padrões aceitos pelos festivais, especialmente o de Cannes. Ou seja, embora os cinemanovistas almejassem transformar o cinema brasileiro em algo totalmente inovador, era no Festival de Cannes que eles buscavam uma confirmação de que aquele novo cinema tinha qualidades. Nisso, eles não se diferenciavam completamente da Vera Cruz ou de seus antecessores Lima Barreto e Anselmo Duarte. E essa chancela de Cannes continuará sendo um objetivo incansável desses e de muitos outros diretores brasileiros até os anos 2010.

CAPÍTULO 3 – A descoberta do Cinema Novo pela crítica francesa (1963-1965)

O novo cinema brasileiro que começava a ser exibido no Festival de Cannes do início dos anos 1960 era, sem dúvida, uma reação ao que se produzia nos estúdios paulistas, mas também trazia uma mudança de conjuntura da época. Se por um lado a tecnologia proporcionou uma produção mais acessível aos jovens cineastas independentes que despontavam, por outro surgia um desejo mundial de transformações políticas, sociais e de costumes que, poucos anos depois, iria desaguar no Maio de 68 francês, 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 primeiros filmes que passaram a compor a programação oficial eram mais diversos, plurais e originais, carregando uma voz própria. Essa mudança, no entanto, ocorreu gradualmente. Ao mesmo tempo em que a tecnologia viabilizava uma realização mais propícia a essas novas linguagens e narrativas na primeira metade da década, nem sempre esses eram os filmes escolhidos pelos governos para representar o seu país no Festival de Cannes. No caso do Brasil, algumas obras acabavam entrando na competição por meio de um convite direto do festival, driblando a seleção oficial realizada pelo Itamaraty. E isso ocorria em função de diversos fatores, sendo o principal deles a proximidade que se estabeleceu entre os diretores brasileiros e alguns críticos e curadores franceses.

Antes de adentrarmos nos prováveis motivos que, aos poucos, levaram os franceses a se posicionarem ao lado dos realizadores – e isso claramente se traduzindo na presença contínua daquele cinema brasileiro no Festival de Cannes –, precisamos resgatar as bases que começavam a edificar o jovem Cinema Novo.

3.1 Surgimento do Cinema Novo no Brasil

Para o pesquisador Fernão Pessoa Ramos (2018, p. 68), em termos metodológicos, seria possível traçar uma primeira tríade de filmes que marcaram o início daquele movimento que estava surgindo se olharmos para o início dos anos 1960, quando foram produzidos e lançados *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Os dois primeiros foram exibidos na Competição Oficial do Festival de Cannes de 1964, e o terceiro no Festival de Berlim do mesmo ano. Porém, aos olhos dos cineastas que

viriam a compor o grupo, a fundação do Cinema Novo teria se dado um pouco antes disso.

Desde 1957 e 1958, alguns deles já se reuniam para “discutir os problemas do cinema brasileiro” em bares de Copacabana e do Catete, na Zona Sul do Rio de Janeiro, da mesma forma que tentavam vislumbrar como a revolução que acontecia no teatro, na literatura, nas artes plásticas e na arquitetura poderia alcançar o cinema. Nessa mesa de jovens “mal saídos da casa dos vinte”, já estavam Glauber Rocha, Cacá Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Miguel Borges e Marcos Farias. Ali eles debatiam a influência do soviético Sergei Eisenstein na revolução da montagem, ao mesmo tempo em que alguns defendiam o cinema realizado por Roberto Rossellini, Federico Fellini e Ingmar Bergman. Mas o que de fato integrava o grupo de maneira inquestionável eram os ataques e críticas que sistematicamente faziam à herança do fracasso da Vera Cruz e do seu produtor-geral Alberto Cavalcanti, assim como ao estigma das chanchadas cariocas (ROCHA, 1962, p. 50).

A reconstrução do cinema brasileiro que eles começavam a sonhar deveria passar pela reformulação dos modos de produção, da temática, da linguagem, da estética, da narrativa. E se essa renovação deveria ocorrer de forma ampla em todo o país – mais uma vez – era no exterior que eles buscavam alguma inspiração que guiasse os seus primeiros passos. Contudo, o norte não era mais o hollywoodiano, e sim o europeu, sobretudo o italiano e o francês.

Para se encaixar no novo modelo de cinema de autor – o qual também marcava o novo parâmetro de aceitação para o Festival de Cannes –, era necessário romper com as referências e os padrões anteriores. Nesse processo, a bússola que indicou o caminho a se percorrer em termos de produção e linguagem era a da *Nouvelle Vague*, especialmente o cinema realizado por Jean-Luc Godard. Mas a temática, a estética e a narrativa precisavam ser muito próprios, buscando inserir o chamado *homem brasileiro* nas telas do Brasil e do mundo.

Por essa perspectiva, Glauber Rocha (1962, p. 52) acreditava que os filmes do Cinema Novo “nasceriam diferentes dos cinemas da Europa”, até porque a problemática era exclusivamente brasileira, assim como a “nossa luz”. Não caberia mais, portanto, fazer filmes industriais ou de puro entretenimento para a burguesia nacional. Essa burguesia deveria, isso sim, financiar os filmes desses novos cineastas, que queriam mostrar o Brasil como ele de fato era. A nova geração, de acordo com Glauber, tinha

consciência da situação de subdesenvolvimento do país e sabia o que queria. E o cinema de autor estava intimamente ligado ao comprometimento do artista com os grandes problemas de seu tempo, fazendo “filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural”.

Em total oposição ao formalismo da Vera Cruz, ele foi enfático ao afirmar:

No Brasil, o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 1962, p. 52).

Em seu famoso manifesto *Estética da fome* – apresentado em Gênova, na Itália, na V Rassegna del Cinema Latino-Americano, Glauber Rocha afirmava que o movimento tinha um compromisso com a verdade, e que a miséria apresentada pela literatura dos anos 1930 – a exemplo da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos – começava a ser fotografada e posta nas imagens em movimento pelo cinema dos anos 1960. “E se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA, 1965, p. 65).

De acordo com Miguel Pereira (2007), a V Rassegna del Cinema Latino-Americano, realizada entre os dias 21 e 30 de janeiro de 1965, foi a última edição deste evento, que era organizado pelo Columbianum, organização cultural criada pelo padre jesuíta Angelo Arpa e procedente de um cineclubes liderado por ele. O encontro reunia intelectuais europeus e os 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, na cidade de Santa Margherita Ligure. Nos anos seguintes, as vizinhas Sestri Levante e Gênova também abrigaram o evento. “Foi nesse espaço que o Cinema Novo atuou de forma brilhante” e onde teve o seu “efêmero boom”, visto que “muitos críticos franceses, italianos, alemães, ingleses e americanos conheceram o cinema brasileiro como um conjunto de filmes e não apenas como fato isolado de um festival de cinema” (PEREIRA, 2007, p. 132). Também foi neste pequeno festival que o cineasta e produtor italiano Gianni Amico se aproximou dos cinemanovistas, tornando-se logo depois um dos maiores apoiadores e divulgadores do grupo na Europa. Por essas razões, este festival é considerado o germe da difusão dos filmes do Cinema Novo na Europa, naquela época.

Quase 50 anos depois, Cacá Diegues reforçou o discurso escrito e proclamado por Glauber Rocha na V Rassegna del Cinema Latino-Americano, decifrando aqueles intentos para as novas gerações da seguinte forma:

Nossos filmes falavam de um país odioso que, no entanto, podia ser o melhor do mundo. Não ficávamos na face exterior da miséria, procurávamos encontrar sua alma, o que ela queria nos dizer, que mensagem portava. E nos recusávamos a instrumentalizá-la em benefício de programas de partidos para sua redenção. Em suma, filmes bons e baratos que fizessem a glória do cinema brasileiro e mudassem o mundo. (DIEGUES, 2014, p. 146).

Tais propósitos revolucionários encontraram interlocutores atentos nas revistas francesas, alguns dos quais também já não se sentiam tão confortáveis para aplaudir todo e qualquer filme produzido pela *Nouvelle Vague*, como ainda veremos.

3.2 Articulações brasileiras para chegar a Cannes

Em 1963, *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962) foi selecionado para a segunda edição da Semana da Crítica do Festival de Cannes, mostra fundada e organizada por Louis Marcorelles³⁴. Ele será um dos maiores defensores do Cinema Novo por anos a fio na imprensa europeia. Nessa época, Marcorelles já havia captado a efervescência revolucionária que os cinemanovistas estavam dispostos a dissipar pelo mundo e se aproximou dos cineastas 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 Dahl 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* na programação da mostra produzida por Marcorelles, insinuando uma possibilidade de *lobby* por parte do brasileiro. 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”. Ao mesmo tempo,

³⁴ Louis Marcorelles foi um dos críticos de cinema mais importantes da França entre as décadas de 1960 e 1980. Na revista *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 na redação do jornal *Le Monde*, onde virou uma referência. 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, sucedendo o colega e amigo Georges Sadoul, o qual ficou no posto no período inicial de 1962 a 1967.

Dahl já manifestava uma preocupação com a comercialização dos filmes a partir da vitrine dos festivais e reconhecia a importância de um artigo de Marc Corelles publicado na *Cahiers* para a promoção dos filmes. A seu ver, o texto era “muito bom” para os cinemanovistas, pois só falava “da turma” (Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman) 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 seria esta 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 extremamente reveladora em vários sentidos. Se por um lado reitera a amizade entre os cinemanovistas e Marc Corelles, por outro 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 filmes³⁵. 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 é primordial para a promoção cultural e para as transações comerciais, e não apenas do Brasil, e 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

³⁵ Gustavo Dahl viveu entre os anos de 1938 e 2011, marcados por uma longa trajetória de atuação no cinema, passando pela crítica, produção, distribuição, política e gestão em órgãos como Embrafilme, Concine, Ancine, CTAV, entre vários outros. Segundo Arthur Autran (2012, p. 265), foi o “herdeiro direto do pensamento seminal do crítico Paulo Emílio Salles Gomes” e um dos “mais importantes e ativos pensadores da história do cinema brasileiro nos últimos 50 anos”, acompanhando e participando ativamente “das principais transformações do campo”. Em seu artigo “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, Dahl (1966, p. 195, 204) já afirmava que “a colocação do produto cinematográfico no mercado é inseparável de sua fabricação” e que “sem dar atenção, numa política de produção, aos festivais e à crítica dos países desenvolvidos [...], qualquer tentativa de fazer cinema no Brasil está voltada ao fracasso”.

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, Dahl afirma, as pessoas já começavam a “saber o que é o Cinema Novo”, e que 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*³⁶ e *Barra*³⁷ 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 estrear, 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 novos equívocos como aquele que glorificou *O pagador de promessas* em Cannes, 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, considerando as coletivas de imprensa que ocorriam após as sessões para os críticos, assim como as novas dinâmicas dos mercados cinematográficos como o *Marché du Film* de Cannes, onde as negociações já aconteciam paralelamente à

³⁶ *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962).

³⁷ *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).

exibição dos filmes e era preciso ir preparado para barganhar as obras do Cinema Novo. Nesse ponto, também fica clara a mudança de atitude comparada à época da Vera Cruz, quando os produtores e cineastas brasileiros ainda não participavam do mercado do festival, terceirizando essa missão para a norte-americana Columbia Pictures. 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 e, na sequência, a liberação dos longas-metragens para a sua 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. Antes disso, veremos no Capítulo 4 que o Cinema Novo foi duramente marginalizado e censurado pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). 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.

Tabela 02 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1963-1965)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1963	Porto das Caixas	Paulo César Saraceni	Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago	Semana da Crítica
1964	Deus e o diabo na terra do sol	Glauber Rocha	Copacabana Filmes	Competição
1964	Vidas secas	Nelson Pereira dos Santos	Produções Cinematográficas Herbert Richers	Competição
1964	Ganga Zumba	Cacá Diegues	Copacabana Filmes	Semana da Crítica
1965	Noite vazia	Walter Hugo Khouri	Kamera Filmes	Competição

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

3.3 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* havia sido o primeiro filme cinemanovista a participar da Semana da Crítica naquele ano de 1963, para 1964 era determinante ingressar na Competição Oficial. E a aposta não podia ser outra que *Deus e o diabo na terra do sol*. Nas palavras escritas por Dahl, o “sucesso” de *Barravento* no festival de Sestri Levante³⁸ “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 da carta de 1963, 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* 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 começasse 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. É preciso, porém, que desde já você comece a pensar e botar no orçamento da produção uma cópia subtitulada em francês. Se você subtítular todos os diálogos, sem resumir, como fazem habitualmente, o trabalho do tradutor seria um só, a coisa serviria também como lista de diálogos. (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

³⁸ Vale lembrar que a primeira exibição de *Barravento* no exterior ocorreu no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary de 1962, na então Tchecoslováquia, de onde saiu com o prêmio de Ópera Prima. O festival acontecera em julho, dois meses depois que *O pagador de promessas* havia recebido a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em maio. Em Sestri Levante, o longa-metragem de Glauber Rocha só foi exibido em 1963, na IV Rassegna del Cinema Latino-Americano.

da turma do Cinema Novo³⁹ –, acabou escolhendo precisamente *Deus e o diabo na terra do sol* 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. Para a diplomata Paula Alves de Souza (2012, p. 93), a indicação do longa-metragem de Glauber Rocha é um bom exemplo do “relativo grau de autonomia” que o Itamaraty tinha para selecionar as obras naquela época, visto que era atribuição do órgão indicar oficialmente os filmes brasileiros que participariam dos festivais internacionais. Isso só foi alterado depois da criação do INC em 1966.

Com *Deus e o diabo na terra do sol* 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* para participar do mesmo concurso e Nelson Pereira dos Santos, portanto, 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*, o 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 amigo da trupe o suficiente, 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”, e ninguém sairia prejudicado com isso (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

³⁹ Arnaldo Carrilho foi diplomata de carreira durante 47 anos. No Itamaraty, integrou a comissão de seleção dos filmes que representariam o Brasil no exterior entre os anos de 1962 e 1964, justamente no período de surgimento do Cinema Novo. Nos anos seguintes, se aproximou bastante dos cineastas do movimento, tanto que, no meio cinematográfico, ele é conhecido como o “embaixador do Cinema Novo”. Segundo o documentarista Vladimir Carvalho, o diplomata chegou a intermediar pessoalmente contatos de cineastas brasileiros com os estrangeiros, facilitando a circulação dos filmes no exterior. Além disso, hospedava aqueles jovens diretores em sua casa quando eles estavam na Europa (MASCARENHAS, 2015). Carrilho também foi diretor-presidente da Riofilme entre os anos de 2001 e 2003.

das primeiras exibições no norte da Itália para um seleto grupo de críticos, começava a revelar o Cinema Novo para o mundo.

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 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).

Entre os filmes concorrentes, figuravam *Os guarda-chuvas do amor/Les parapluies de cherbourg* (1964), de Jacques Demy, que ganhou a Palma de Ouro; *Um só pecado/La peau douce* (1964), de François Truffaut; *A mulher de areia/Suna no onna*, do japonês Hiroshi Teshigahara, ganhador do Prêmio Especial do Júri; *La donna scimmia* (1964), do italiano Marco Ferreri; *Pacsirta* (1964), do húngaro László Ranódy; *A passageira/Pasazerka* (1963), do polonês Andrzej Munk, entre vários outros.

O júri foi presidido pelo cineasta alemão Fritz Lang e composto também por René Clément, cineasta francês; Charles Boyer, ator francês; Geneviève Page, atriz francesa; Véra Volmane, crítica e dramaturga francesa; Joaquin Calvo-Sotelo, dramaturgo espanhol; Jean-Jacques Gautier, crítico francês; Aleksandr Karaganov, crítico soviético; Lorens Marmstedt, produtor sueco; Raoul Ploquin, produtor francês; e Arthur Schlesinger Jr., historiador norte-americano.

O primeiro longa-metragem brasileiro exibido foi *Vidas secas*. Segundo Cacá Diegues (2014, p. 178), havia “muita gente com lágrimas nos olhos depois que o filme terminou”. E, no dia seguinte, “os jornais saíram cheios de críticas favoráveis, sobretudo nas publicações mais à esquerda, como *Le Monde* e *L’Humanité*”.

Nos arquivos da Cinemateca Francesa, não foi possível encontrar essas reportagens específicas sobre *Vidas secas* citadas por Diegues, apenas 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 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)⁴⁰.

Voltando ao relato de Cacá Diegues em seu livro, na coletiva de imprensa, Nelson Pereira dos Santos “tinha falado muito do Cinema Novo” e o que ele representava para aquela nova geração de cineastas do Terceiro Mundo. E isso teria despertado o velho instinto daqueles críticos.

Hábeis no marketing cultural, os jornalistas franceses pegaram a deixa e começaram a tecer maiores considerações sobre o movimento, teorizando sobre ele com o auxílio do que conheciam da cultura brasileira. Estavam nos explicando o que fazíamos (DIEGUES, 2014, p. 178).

Na sequência, foi a vez de *Deus e o diabo na terra do sol* arrebatrar 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* [Orson Welles, 1941], 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*, 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*, cuja análise foi publicada na mesma página da revista. E ele conclui: “Rocha corre em vão atrás da ingenuidade da

⁴⁰ Do original:

Vidas secas (Sécheresse, Prix des Catholiques, des Cinémas d’Art, de la Jeunesse) du Brésilien Nelson Pereira dos Santos (né en 1930) est la seule réussite du genre, la seule vraie révélation de Cannes. Chassé par la sécheresse, un paysan du Nord-Ouest brésilien des années 40 se fait métayer. Il arrive à créer avec l’aide de sa famille, un foyer décent. Nouvelle sécheresse, nouveau départ. Le titre définit bien le style. Le mélo des situations – avec mise à mort finale du petit chien – ne déteint nullement sur le traitement, tout de simplicité, de concision, qui en augmente la force naturelle. Pas de parti pris facile : exploité, battu, le héros sort de l’ornière grâce à l’aide des autres et même de son patron, qui le vole en échange. *Vidas secas* vaut, plus que par ses qualités, par l’absence de défauts, alors qu’il y en a un minimum de cinquante dans tout les films sur un thème semblable (MOULLET, 1964).

arte primitiva, da qual está inevitavelmente longe por causa de sua formação” (MOULLET, 1964, tradução nossa)⁴¹.

Os críticos dos jornais diários que estavam presentes em Cannes, no entanto, de fato aplaudiram o filme, como indicou Cacá Diegues. Sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, o dossiê de imprensa ao qual tive acesso na Cinemateca Francesa é bem mais completo 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, visto que nos interessa sobretudo a primeira impressão causada pelo filme no evento objeto deste estudo.

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 tal 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)⁴².

No também esquerdista *L'Humanité*⁴³, 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* “teve seu lugar no Festival de Cannes e o Brasil nos deu a melhor seleção. Esperamos que, após os

⁴¹ Do original:

[...] *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le Dieu noir et le diable blond*), du Brésilien Glauber Rocha, découvre les formes démentes du mysticisme révolutionnaire qui suivit la sécheresse ci-dessus. Rocha court en vain après l'ingénuité de l'art primitif, dont il est forcément très éloigné par sa formation (MOULLET, 1964).

⁴² Do original:

Le film de Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, a été projeté hier avec un second film brésilien, *Le Dieu noir et le Diable blond*, qui est certainement le film plus original, quant au fond et quant à la forme que nous ayons vu jusqu'ici. [...] Ce film exceptionnel, doté d'images splendides, a un caractère national et révolutionnaire tellement particulier qu'il risque de n'être pas accueilli par les spectateurs européens comme il le mériterait. Nous avons, en effet, perdu le goût de la tragédie, de notre temps, au profit de la comédie et du fait divers quotidien qui dominant notre civilisation actuelle. (JEANDER, 1964).

⁴³ Fundado em 1904 como um jornal socialista, o *L'Humanité* chegou a ser o órgão oficial de imprensa do Partido Comunista Francês entre os anos 1920-1939 e 1944-1994. Atualmente, é considerado um diário de esquerda, mas sem uma filiação específica.

acontecimentos recentes, este surpreendente jovem cinema brasileiro possa continuar seu caminho” (LACHIZE, 1964, tradução nossa)⁴⁴.

O crítico Georges Sadoul, que naquele momento era próximo o bastante dos cinemanovistas, foi claramente o maior defensor de *Deus e o diabo na terra do sol*. Nas páginas do semanário comunista *Les Lettres Françaises* dedicadas à cobertura do Festival de Cannes, já no 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)⁴⁵.

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

⁴⁴ Do original:

Ce film avait sa place au festival de Cannes et le Brésil nous a donné la meilleure sélection. Souhaitons qu’après les récents événements, ce jeune cinéma brésilien, étonnant, puisse quand même poursuivre son chemin (LACHIZE, 1964).

⁴⁵ Do original:

La grande révélation de Cannes, si l’on entend par révélation la découverte d’un nouveau cinéaste, d’un style original et d’une authenticité nationale. Glauber Rocha qui réalise ce second métrage, a 24 ans, l’a défini comme « la recherche d’un cinéma populaire, cella du Romanceiro, héritage du Moyen Age portugais » et correspond à nos chansons de geste. C’est aussi un « Ciné-opéra », un film lyrique s’appuyant sur les chants populaires brésiliens, mais aussi divers oeuvres symphoniques du grand musicien Villalobos (mort en 1961) et unies profondément aux séquences comme la partition de Prokofiev, aux images de Tissé dans Ivan le Terrible, propos qui me signifient pas, bien sûr, que nous égations à S. M. Eisenstein, ce jeune cinéaste brésilien, bouillonnant de conviction, d’originalité, de grandeur et souvent de puissance (SADOUL, 1964).

apresentado de forma brilhante em Cannes. Será que ele repetirá os sucessos anteriores de *O cangaceiro* [Lima Barreto, 1953] e *O pagador de promessas* [Anselmo Duarte, 1962]? Eu não acredito nisso, no entanto. (BARONCELLI, 1964, tradução nossa)⁴⁶.

A crítica mais dura e entediada foi a de Louis Chauvet, publicada no 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)⁴⁷.

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” e o movimento “devia o nascimento de seu prestígio internacional aos jornalistas, cineastas e cinéfilos franceses”. Como bem reconheceu Cacá Diegues, 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,

⁴⁶ Do original:

Film inégal, assez sophistiqué sous sa simplicité apparente, mais qui offre des moments de réelle beauté. [...] La morale du film de Glauber Rocha, qui a pour titre le *Dieu noir et le Diable blond*, est que la terre n'appartient ni à Dieu ni au diable, mais aux hommes. [...] Le film présente en outre un aspect théâtral proche parfois de la grandiloquence qui contraste fâcheusement avec la simplicité et la naïveté du thème. [...] Quoi qu'il en soit, le film est loin d'être indifférent. Il avait parfaitement sa place dans ce Festival. Une fois de plus le cinéma brésilien aura fait brillante figure à Cannes. Renouvellera-t-il ses précédents succès de *O Cangaceiro* et de *La Parole donnée* ? Je ne le pense cependant pas. (BARONCELLI, 1964).

⁴⁷ Do original:

[...] Si l'auteur voulait exprimer la cacophonie des principes, il y a pleinement réussi. Quelques idées fulgurent à travers d'interminables prêches, mais l'incohérence des discours reste le trait dominant. On regrette à maintes reprises que M. Rocha n'ait pas su maîtriser le délire verbeux des personnages. Leur primitivisme ne manque pas de grandeur shakespearienne. Puissante musique de Villalobos (CHAUVET, 1964).

Cannes “se transformaria na primeira plataforma de difusão de um cinema nacional fora daquele circuito” (DIEGUES, 2014, p. 179, 207, 461).

Do lado mercadológico, *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Ganga Zumba* saíram do Festival de Cannes 1964 com um agente de vendas que seria decisivo para os rumos do Cinema Novo na Europa: Claude Antoine (DIEGUES, 2014, p. 185). 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, pode-se afirmar que 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.

3.4 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, especialmente 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 quase dez anos mais tarde – a partir do Festival de Cannes 1964 – que a mudança de direção bem mais à esquerda por fim abarcou o cinema engajado.

O primeiro ponto polêmico de 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 aquele jovem crítico de 22 anos, somente a implosão do velho sistema a partir de uma nova forma de se olhar e escrever sobre os filmes poderia ter impacto na produção cinematográfica. A referência principal 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).

[...] Os “jovens turcos”, ao elegerem Hitchcock, também deslocaram o terreno da discussão e o centro das polêmicas. Não se trata mais de opor o fundo e a forma escolhendo um em vez do outro, mas de sugerir uma ideia do cinema radicalmente nova: o pensamento de um autor assume forma cinematográfica pela *mise en scène*, e esse “pensamento que toma forma/forma quem pensa” (Godard) constitui a beleza absoluta de um filme, o que o crítico deve ver e amar. 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. Não resta dúvida de que Hitchcock é o mestre absoluto dessa ideia de cinema [...]. (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”. 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. 220, 265).

Ser “desengajado”, em meados dos anos 1950, isto é, preferir a forma do estilo à mensagem ideológica, as invenções da *mise en scène* ao teor do roteiro, os pequenos aos grandes temas, os filmes americanos às produções soviéticas ou de “Qualidade francesa”, é ser engajado contra tudo o que constitui, em sua diversidade, a cultura de esquerda: Sartre, *Les Temps Modernes*, Camus, *Combat*, Jean Vilar e a “Action Culturelles”, Bazin, “Travail et Culture”, *Esprit*, Sadoul, Aragon, *Les Lettres Françaises* e os comunistas. Não há o que tergiversar: foi por recusar submeter o olhar e a pena à militância cultural e às ambições dos “grandes temas”, por transferir para a crítica de cinema um comportamento intelectual de direita desengajada, que os jovens cinéfilos dos *Cahiers* tornaram-se “atrevidos” (uma atitude polêmica e panfletária típica da literatura hussarda), “hitchcock-hawksianos” (escolhendo com dandismo objetos pendentes para a direita – não militantes, americanos – com relação à cultura dominante de esquerda do pós-guerra) e “neoformalistas” (elegendo a *mise en scène* em vez da ideologia como critério de adesão). (BAECQUE, 2010, p. 220-221).

Por conseguinte, embora os “jovens turcos” considerassem que “a moral era 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. O cinema soviético não existia na *Cahiers du Cinéma*, não ocupando “lugar no panteão de diretores dos jovens

turcos”, aparecendo casualmente em um espaço “residual em suas páginas”. Ou seja, havia uma clara preferência da revista pelo cinema norte-americano, e isso bastava para ser considerada direitista (BAECQUE, 2010, p. 112, 228).

Para além da disputa ideológica da *Cahiers* com a concorrente *Positif*, um dos maiores embates se dava entre Georges Sadoul – o “intelectual comunista de cinema mais respeitado e ouvido no mundo” entre 1940 e 1960 – e os “jovens turcos”. No semanário humanista de esquerda *Les Lettres Françaises*, ele defendia o cinema engajado, inicialmente os filmes soviéticos e, mais adiante, os novos cinemas do chamado Terceiro Mundo. Durante vários anos, Sadoul travou uma guerra intelectual com os *Cahiers du Cinéma* criticando a “política dos autores” e era um dos que acusava a publicação de ser direitista. A seu ver, a trupe de Truffaut era formada por jovens irresponsáveis de direita, que “ameaçavam virar o leme da revista até então ancorada na esquerda por seus dois editores-chefes, Jacques Doniol-Valcroze e André Bazin”. Ao mesmo tempo, Sadoul se recusava a escrever sobre o cinema hollywoodiano, atitude que “só fazia reproduzir a lógica do bloco contra bloco de uma guerra fria que então estendia seu teatro de operações aos domínios intelectual e artístico” (BAECQUE, 2010, p. 86, 98).

Frente aos olhos da imprensa francesa, a *Cahiers du Cinéma* só vai mudar novamente de prumo 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”. Ainda de acordo com o pesquisador francês, isso aconteceu por três motivos principais:

Em primeiro lugar, porque essa linha crítica exauriu-se elegendo sábios, velhos cineastas que a imprensa estabelecida desprezava, a fim de proporcionar uma filiação ideal à futura *nouvelle vague*. Depois, porque essa política era mais bem aparelhada para discernir o que se acumula (uma obra feita de todos os filmes de um autor eleito) do que aparece (os primeiros ou segundos filmes de jovens cineastas promissores). Finalmente, porque seu terreno de predileção era o cinema clássico americano ou europeu (o “dogma das grandes nações criadoras”, segundo Rohmer), e porque ela se viu meio perdida nos espaços desconhecidos, inéditos, sem referências, não delimitados, sugeridos pelos filmes brasileiros, tchecos, canadenses, japoneses, poloneses, que surgiram na época, como vindos de lugar nenhum. (BAECQUE, 2010, p. 375).

Vai ser 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 de pronto “repetida e consagrada pela maioria das revistas do mundo”, destacando os filmes que eles 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 especiais 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 participou dessa nova fase da *Cahiers du Cinéma* e 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, como bem nos lembra o pesquisador Alexandre Figueirôa, os europeus manifestaram uma curiosidade particular sobre o exotismo de povos distantes e esse traço cultural também vai desencadear na revelação dos novos cinemas. Essa tradição, ele aponta, “tem origem nos séculos precedentes”, com um “gosto adquirido com as grandes descobertas e renovado dali por diante pela literatura e pela pintura”. No final do século 19, será a vez do cinematógrafo, cuja aparição “compelia outra vez os europeus em direção a continentes distantes para ali fazer reportagens sobre os mais variados assuntos”. No cinema dos anos 1960, a novidade despertava um “frisson de entusiasmo comparável ao sentimento experimentado pelo etnólogo diante das civilizações primitivas”. 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. 135-136).

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. Pela ótica de Figueirôa (2004, p. 137), “aqueles que se interessaram pelo cinema brasileiro encontraram-se diante de um universo cultural complexo, do qual o público francês não conhecia senão os estereótipos”. Dessa forma, “para transmitir suas impressões mais precisas aos leitores de suas revistas a propósito dos filmes que haviam visto” era necessário “estabelecer relações mais estreitas com o país em vários sentidos”.

E por essas “relações mais estreitas” entende-se as diversas motivações que vão derivar em uma amizade entre os críticos franceses e os cinemanovistas. A maior parte deles “experimentava quase sempre uma vontade de contato direto e uma afinidade com a cultura brasileira que desembocavam, muitas vezes, numa fascinação e num apego afetivo ao país”. 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. 140).

Antes de deixar a França para morar no Brasil entre 1971 e 1976 – e mergulhar profundamente na cultura brasileira⁴⁸ –, Sylvie Pierre se deparou com a figura de Glauber Rocha em plena redação da *Cahiers du Cinéma*. Em 1967, poucos meses depois da exibição de *Terra em transe* no Festival de Cannes, o cineasta havia enviado um texto intitulado *Tricontinental: Cela s'appelle l'aurore* 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, se dispôs a reescrevê-lo, traduzindo-o e editando-o para um formato mais adequado aos padrões de “correção escrita” da *Cahiers* da época, mas “sem academizar”, como ela relata.

Caprichei nessa tradução franco-francesa no respeito à originalidade do estilo, e o artigo foi publicado⁴⁹. 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).

Embora nunca tenham se encontrado no Brasil – apenas na França e na Itália –, o diálogo sempre foi constante. Como já mencionado, Sylvie Pierre inclusive escreveu uma biografia de Glauber Rocha, primeiro lançada na França e depois no Brasil, em 1996. Em sua revista *Trafic*, na edição de número 100, ela recapitulou esse episódio e as circunstâncias nas quais conheceu o cineasta baiano, detalhando mais alguns bastidores.

⁴⁸ Depois das jornadas parisienses de Maio de 68, Sylvie Pierre se separou do primeiro marido – o crítico e pensador Jacques Aumont, que também escrevia para a *Cahiers du Cinéma* e com quem fez uma longa e famosa entrevista com Cacá Diegues para a publicação –, e chegou ao Brasil em 1971, apoiada por Glauber Rocha (que morava em Paris na época), sendo acolhida inicialmente na casa de dona Lúcia, mãe do cineasta. Logo na sua chegada, no auge da censura da ditadura militar, teve a ajuda de Diegues para ministrar um curso de cinema sobre a montagem de Sergei Eisenstein, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Em seguida, ficou muito próxima do casal de cineastas baianos radicados no Rio, Conceição e Orlando Senna, com quem teve uma “amizade profunda e até psicológica”. Ao viver aqui, descobriu a importância do Nordeste para a cultura brasileira, mas se deu conta de que, na verdade, se trata de uma região específica, e não do Brasil em sua totalidade, como os primeiros filmes do Cinema Novo exibidos na França davam a entender. Depois de um tempo, ela ficou bastante amiga de Joaquim Pedro de Andrade, conheceu Minas Gerais e o histórico revolucionário da Inconfidência Mineira, estabelecendo uma ligação ainda mais visceral com os seus ideais. “Para mim, se Glauber é religião, Minas é altar. Meus escritores brasileiros prediletos são Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava” (PIERRE, 2020). A francesa também trabalhou na Embaixada da Argélia em Brasília. Voltou a Paris em 1976 e continuou escrevendo para a *Cahiers* por mais alguns anos até fundar a sua própria revista *Trafic*, em 1992, junto com outros colegas e amigos, e para a qual escreve até hoje.

⁴⁹ O artigo *Cela s'appelle l'aurore* foi publicado na edição de número 195 da revista *Cahiers du Cinéma*, de novembro de 1967.

Logo no início do texto, reiterou que os primeiros filmes do Cinema Novo exibidos na França foram descobertos em 1960 em diversos festivais europeus, e que 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, sendo esse último composto por países então governados por ditaduras apoiadas pela CIA (PIERRE, 2016, p. 97, tradução nossa)⁵⁰.

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.

Nas próprias palavras de Sylvie Pierre, em entrevista para esta pesquisa, ela enfatiza:

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

⁵⁰ Deste último trecho, transcrevo o original:

Le texte de Glauber en revanche regardait vers l’île, où l’on avait aussi appris, dans une franche détestation des États-Unis, à aimer forcément le continent soviétique, mais aussi à chercher alliance avec l’intelligence européenne, et à défendre ces trois continents que l’impérialisme opprimait, l’Asie du Vietnam, l’Afrique de toutes les (dé)colonisations, et l’Amérique latine des dictatures soutenues par la CIA. (PIERRE, 2016, p. 97).

3.5 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 inclusive alcançava o Brasil – embora a África estivesse no epicentro político por conta da Guerra da Argélia – e aqui 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 a derrocada do neorealismo), da própria França (com a sua “decepção ideológica e formal quanto aos caminhos tomados pela *Nouvelle Vague*”). 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, era o discurso revolucionário que agora interessava aos críticos franceses. O levantamento de Figueirôa demonstra que a quantidade de artigos que relacionavam o Cinema Novo à revolução era bastante grande, e 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”. 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. 100, 103).

Tal período, até o início de 1970, coincide com o que Fernão Pessoa Ramos vai chamar de a terceira e última “trindade cinemanovista”⁵¹, composta especialmente pelos filmes *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970). *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) entraria também nesse conjunto, formando uma “tetralogia” derradeira (RAMOS, 2018, p. 69).

Sylvie Pierre corrobora essa “curva ascendente e, depois, descendente”, ao escrever que o nome de Glauber Rocha ficou muito conhecido no meio cinéfilo francês a partir de 1962 e chegou ao auge em 1969 e 1970 (quando ele recebeu no Festival de Cannes o prêmio de Melhor Diretor por *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*). A partir de 1971, o cineasta já se encontrava em “uma zona de notoriedade cada vez mais subterrânea” (PIERRE, 1996, p. 19).

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”. Especialmente em 1965, as revistas francesas aplaudiam “sobretudo a atitude profundamente consciente para desmistificar a realidade”, uma vez que o Brasil que aparecia naquelas telas comprovava também o que estava ocorrendo na maior parte dos países do Terceiro Mundo. 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).

Aproximando essa análise ao objeto desta tese, se por um lado era o cinema revolucionário que os cineastas brasileiros estavam dispostos a realizar e mostrar para o mundo, 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 do Festival de Cannes aos cineastas brasileiros, selecionando os novos filmes produzidos por eles para a Competição Oficial e para as mostras paralelas que surgiam exatamente naquele mesmo período, organizadas por

⁵¹ A título de informação, a segunda trindade seria composta por *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) (RAMOS, 2018, p. 68).

críticos franceses. O exemplo mais evidente é a Quinzena dos Realizadores, que será examinada no próximo capítulo.

A revolução também se daria no conceito de cinema de autor. Em meados dos anos 1960, a politização dos filmes ressignificou tal definição e o Cinema Novo teve uma contribuição fundamental nesse processo.

Além desse papel do intelectual, os cineastas brasileiros apoderaram-se de uma reinterpretação do conceito de autor. O autor cinematográfico seria dali por diante considerado como o agente de transformação. Ele deixou de ser visto como um criador individual, apolítico, mestre absoluto de sua encenação, para se tornar alguém que, mesmo conservando uma originalidade pessoal, estava, por seu engajamento político, sua encenação, a serviço de uma causa, tornando sua obra uma ferramenta ideológica (FIGUEIRÔA, 2004, p. 168).

Jean-Claude Bernardet salienta que a concepção de cinema de autor de Glauber Rocha estava totalmente imbricada com o conceito de revolução. No início dos anos 1960, Glauber escrevia que “o cinema de autor é a revolução” e que a “política de um autor moderno é uma política revolucionária”, sendo desnecessário “adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante”. Ao mesmo tempo, ele dizia que era necessário “registrar o momento histórico, político e social da nossa era”, e que o “cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade”. Portanto, ele se torna autoral “na medida em que vê essa realidade, informe sobre ela, a discuta, e faça agitação política em torno dela” (ROCHA, 1963 apud BERNARDET, 1994, p. 139-140).

Por meio desses escritos, Bernardet (1994, p. 140) reconhece que há um vínculo explícito do “autor com a história”, traço este que “diferencia nitidamente a aceção de Glauber e Gustavo Dahl da francesa” sobre o que seria o cinema de autor a partir de agora. A política dos autores do novo cinema, por conseguinte, não seria “apenas um método crítico”, mas sim “um método de construção da história pregressa e um método prospectivo, no sentido em que permite traçar perspectivas para a produção cinematográfica”.

Na prática, foi por meio da chamada “estética da violência” que os filmes do Cinema Novo começaram a se diferenciar do cinema europeu e a despontar nesse cenário. Em seu manifesto *Estética da fome* (1965), Glauber Rocha escreveu que a estética da violência, antes de ser “primitiva”, era “revolucionária”, pois somente por meio dela o colonizador compreenderia “a existência do colonizado: somente

conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”. Essa violência, portanto, era libertadora, já que “enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo”. E ele lembra que “foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse o argelino”, ao fazer uma alusão à Guerra da Argélia (ROCHA, 1965, p. 66).

A politização dos filmes perpassava o choque pelo horror e, aos olhos dos franceses, contemporaneamente inclusive se pode afirmar que 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 dos críticos se engajavam com as lutas anticolonialistas. Se no Brasil não havia uma guerra propriamente dita naquele momento, a violência explícita nos filmes era inspirada particularmente 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* e *Ganga Zumba*, assim como o completo exotismo de *Vidas secas* para os europeus, prenunciava o que mais viria nos anos seguintes.

Em entrevista ao jornal *Le Monde*, da época do lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol* na França, em 1967, Glauber Rocha reforçava essa percepção iniciada no Festival de Cannes 1964. À jornalista Yvonne Baby, ele reafirmou os aspectos intencionais de violência e revolução contidos em seu filme.

As pessoas vivem na violência. Talvez por isso eu procure fazer um cinema que seja uma espécie de agressão total. Com frequência, vemos filmes que são reflexões ou especulações intelectuais. Eu gosto e respeito esses filmes, mas penso que o cinema também poderia implicar uma ação mais violenta. Dada a realidade do “Terceiro Mundo”, eu preciso colocar a ação antes da reflexão, e o meu cinema é, sobretudo, um trabalho de “agitação”. Em suma, gostaria que *Deus e o diabo na terra do sol* fosse uma espécie de fábula revolucionária muito fiel a uma tradição da literatura popular brasileira. (BABY, 1967, tradução nossa)⁵².

⁵² Do original:

Les gens vivent dans la violence. Pour cette raison peut-être, je cherche à faire un cinéma qui soit une sorte d’agression totale. On voit souvent des films qui sont des réflexions ou des spéculations intellectuelles. Ces films, je les aime et je les respecte, mais je pense que le cinéma pourrait impliquer aussi une action plus violente. Etant donnée la réalité du « tiers monde », je dois faire passer l’action avant la réflexion, et mon cinéma est surtout un travail « d’agitation ». En somme, je voudrais que le *Dieu noir et le Diable blond* soit une espèce de fable révolutionnaire très fidèle à une tradition de littérature populaire brésilienne (BABY, 1967).

3.6 Tecnologia como meio de alcance do padrão internacional

Além dos aspectos revolucionários da narrativa que tanto encantaram parte da crítica francesa – e por meio deles encontraram os interlocutores necessários para aquele momento –, a linguagem estética exibida nos filmes do Cinema Novo também era uma característica que não apenas chamava a atenção, mas principalmente se aproximava do novo padrão que começava a ditar as produções cinematográficas do início dos anos 1960. Se o maquinário pesado de filmagem tinha sido utilizado pelos estúdios paulistas ao longo da década anterior – seguindo um padrão norte-americano –, a partir de agora era a leveza das câmeras portáteis, inicialmente testadas pela *Nouvelle Vague* francesa, que ditava as novas tendências de aceitação para os filmes, estilo de criação que os diretores desses novos cinemas passavam a entregar.

É nesse sentido que Cacá Diegues vai afirmar que a câmera na mão e a luz natural eram um novo padrão que estava ao alcance das economias e intenções cinematográficas dos cinemanovistas naquele momento, até porque a sensibilidade das próprias películas havia mudado e agora permitia a captação sem a necessidade de uma gama de artefatos. E eles já compreendiam o quanto isso poderia se refletir na própria narrativa. Um dos exemplos citados por ele é o longa-metragem *Acosado/À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), cuja cena da morte do personagem de Jean-Paul Belmondo, filmada por Raoul Coutard, prescindia de refletores e filtros, e isso “era um estímulo” ao “amor pela encenação cinematográfica” e aos “sonhos de uma nova dramaturgia” que eles pretendiam realizar (DIEGUES, 2014, p. 96).

Em termos técnicos, Adriano Barbutto (2010, p. 120) explica que o esquema de iluminação utilizado pelos cineastas da *Nouvelle Vague* era “barato, rápido de fazer e permitia à câmera uma liberdade jamais vista até então”. No caso de *Acosado*, “um dos primeiros filmes totalmente rodados com câmera na mão na história do cinema”, essa mobilidade permitiu alcançar uma “sensação visual incomum até então”. E essa inovação tecnológica surgiu justamente das limitações orçamentárias dos filmes, inaugurando uma linguagem que também seria revolucionária.

As luzes rebatidas conferiam à luz um caráter naturalista, com poucas sombras, como se fosse a luz que proviesse das janelas, quando em ambientes internos. Este esquema, nascido de uma solução para contornar as dificuldades financeiras, acabou por criar um novo padrão fotográfico, que foi sendo lentamente desenvolvido (BARBUTO, 2010, p. 120).

A partir da câmera na mão e dessa luz naturalista, os diretores também mudaram a lógica de decupagem dos planos, desencadeando em uma nova estética da própria montagem dos filmes. Adriano Barbuto observa que “há um predomínio maior por planos-sequências e o respeito às regras de eixo tornam-se mais elásticas”, transformando os supostos erros em uma nova linguagem. Com isso, há também uma valorização dos movimentos de câmera, especialmente de câmera na mão, “antes restrita ao cinejornal e documentários”, mas que agora ditam as novas regras da ficção. Para Barbuto, o uso da câmera na mão se transformou em um “recurso dramático dos cineastas” dos novos cinemas e, assim como a luz difusa, “foi a maior contribuição técnica proveniente dos cinemas modernos das décadas de 1950 e 1960”. Do ponto de vista estético, ele afirma, a câmera na mão “traz para a ficção uma forma de representação da realidade”, ou seja, “a ideia de que os acontecimentos estavam de fato ocorrendo quando a câmera estava passando por lá, como se fosse testemunha do ocorrido, assim como se dava nos documentários e jornais”, permitindo, dessa forma, “uma agilidade muito maior ao se rodar um filme”, visto que “fazer um plano em tripé era algo muito mais trabalhoso do que hoje em dia” (BARBUTO, 2010, p. 132-133).

Em termos de temática, Cacá Diegues sublinha que a da *Nouvelle Vague* “não tinha a menor importância” para o que eles queriam fazer. Mas era “um jeito de estar no mundo e no mundo do cinema” que convergia sobremaneira para os objetivos do Cinema Novo. Ele inclusive concorda com as críticas de que aqueles filmes franceses eram alienados politicamente, mas reconhece a “exuberância de sua liberdade de fazer, de sua dramaturgia sem mecanicismo, da câmera livre da decupagem restrita a campo e contracampo”, e até mesmo “da presença de atores que pareciam estar inventando suas falas, a ausência de maniqueísmo” (DIEGUES, 2014, p. 96-97).

Dessa forma, eles deixaram para trás toda a ação milimetricamente orquestrada dos modos de produção dos estúdios para incorporar a liberdade que a nova onda francesa lhes apresentava como algo realizável, até mesmo no Brasil. Portanto, havia uma compreensão muito nítida, e desde o começo, de que os “métodos da *Nouvelle Vague* eram também resultado de novas tecnologias que chegavam ao mercado de forma experimental”. Para isso, as câmeras Arriflex e Cameflex, mais leves e que poderiam ser utilizadas à mão, eram os instrumentos ideais. Cacá Diegues ressalta que essas marcas chegaram a ser adquiridas pelos grandes estúdios (DIEGUES, 2014, p. 97). Mas, assim como já vimos na análise dos modos de produção da Vera Cruz,

tratava-se apenas de uma utilização muito pontual, quando as câmeras mais pesadas não conseguiam alcançar determinado ângulo nas locações externas.

E como ele bem destaca neste trecho, a incorporação dessas câmeras foi determinante para a própria existência do Cinema Novo:

Um dos maiores equívocos, entre tantos outros criados a propósito do Cinema Novo, é o de pensar que não tínhamos nenhum interesse pela técnica cinematográfica, que não nos incomodávamos com ela. Muito pelo contrário, foi o Cinema Novo que introduziu a moderna tecnologia audiovisual no Brasil, a partir do início dos anos 1960. Assim, sem os modernos microfones mais sensíveis não haveria Bossa Nova, sem o negativo de maior sensibilidade e as leves câmeras europeias não haveria Cinema Novo. (DIEGUES, 2014, p. 97).

A câmera preferida dos cinemanovistas era a alemã Arriflex e, pela análise de Adriano Barbuto, é fácil compreender os motivos que levaram os cineastas a aderir a esta máquina leve e de boa qualidade. Segundo ele, entre as novidades que a Arriflex trazia, estava um “visor reflex, que permitia uma precisão de enquadramento até então desconhecida”, além de ser “extremamente compacta”. O motor já era elétrico e a troca do chassi podia ser feita muito rapidamente. Barbuto também a compara com as câmeras Mitchell, usadas na Vera Cruz, cujo processo de troca demorava de três a cinco minutos, enquanto na Arriflex já era possível realizá-lo em um minuto. Dito de outra forma, em uma locação externa, com câmera na mão, luz natural e toda uma equipe atuando em um ambiente suscetível a qualquer tipo de intempérie, isso fazia toda a diferença. A própria ergonomia da Arriflex contribuía para que um operador pudesse utilizá-la como câmera na mão, assim como o peso de apenas seis quilos. Tudo isso “eram vantagens significativas” (BARBUTO, 2010, p. 30).

Ainda nas palavras do autor:

O que leva a mudanças tão drásticas de pontos de vista? Basicamente, são os novos cinemas, principalmente o europeu. De certa forma, o realismo que as locações impunham aos filmes tornou-se tão forte que o público passa a não mais aderir a filmes feitos totalmente dentro dos estúdios, este tipo de procedimento agora soava falso. A locação passa a fazer parte do discurso. Esta guinada realista, ainda que nem todos os novos cinemas tivessem isso como intuito, foi o que integrou as câmeras de design moderno ao novo tipo de olhar. Quando se filma em estúdio, o peso das câmeras não é um grande incômodo; na locação, entretanto, é. Esta asserção é tão verdadeira que o termo câmera de estúdio, assim como refletores de estúdio, em geral significa o modelo com mais recursos, peso e tamanho (BARBUTO, 2010, p 163).

Figuras 7 e 8: Filmagem de *Deus e o diabo na terra do sol*



Câmera Arriflex 35mm sendo utilizada na locação externa do filme.
Fonte: Acervo Tempo Glauber

A fácil portabilidade da Arriflex logo foi testada no começo do Cinema Novo. *Porto das Caixas* (1962), *Vidas secas* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) foram os primeiros longas-metragens rodados em locação com esse equipamento. De acordo com Adriano Barbuto, em *Deus e o diabo*, o diretor de fotografia e operador de câmera Waldemar Lima “sempre levava de reserva alguns chassis pré-carregados e os colocava na câmera rapidamente, quando preciso”. O padrão de produção é “levar três chassis por câmera, o que significa quase quinze minutos de filmagem, interrompidas

por duas pausas de um minuto cada para a troca de chassi”. Portanto, a praticidade da Arriflex já fez uma grande diferença nesse processo, assim como a própria utilização da câmera na mão, ao invés de um *travelling*, agilizando o ritmo das filmagens e possibilitando inclusive o trabalho de uma equipe técnica reduzida, como no caso desse filme de Glauber Rocha, que contou com apenas seis pessoas (BARBUTO, 2010, p. 33, 34, 35, 133, 134).

A Arriflex de 35mm comprada por Glauber Rocha em 1959 foi proveniente “da venda de três vacas” que ele havia ganhado de seu avô. Naquele final dos anos 1950, além de ser uma inovação tecnológica revolucionária, tratava-se de um equipamento ainda desconhecido dos cinemanovistas, e ele cita o encontro no qual teria apresentado a Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges “o totem que havia comprado muito barato”. Em outro trecho de seu emblemático livro *Revolução do Cinema Novo*, ele descreve um pouco melhor, dizendo que a câmera lhe custou “sessenta contos”, e que a comprou do diretor e produtor Gérson Tavares, “com tripé e sem zoom” (ROCHA, 1970, p. 236).

Em uma explícita comparação com a Vera Cruz, Glauber Rocha também escreveu que “nenhum diretor moderno do Brasil” daquela época preferia “uma Mitchell pesada em lugar de uma Arriflex leve”. O motivo apontado por ele era justamente o movimento de câmera que passou a ser feito na mão, sendo “esteticamente mais sugestivo”, abrindo “novos horizontes do movimento”, além de ser “mais rápido e mais barato”. Os diretores de fotografia do Cinema Novo – e ele nomeia Mário Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Waldemar Lima, Fernando Duarte, Rucker Vieira, Hélio Silva, Hans Bantel e José Rocha –, “não necessitavam das geringonças de Chick Fowle, Rudolf Icsey ou Tony Rabatony”, porque eram “iluminadores modernos: não usam contraluz, crepúsculos, difusores e outros artificios falsificadores”, e nem exigiam arco solar, refletores, geradores ou guas. Ou seja, esses materiais bem mais pesados e que já tinham sido “superados porque não oferecem possibilidades à moderna linguagem do cinema”, visto que o lugar da câmera, a partir daquele momento, era na “altura do olho” (ROCHA, 2003, p. 173-174).

Era dessa forma que Glauber Rocha destilava sua crítica corrosiva aos fotógrafos da Vera Cruz, cuja técnica, linguagem e maquinário ele queria se distanciar. A tecnologia proporcionada pela câmera Arriflex, em última análise, aproximava os modos de produção do novo cinema brasileiro da vanguarda europeia em termos de qualidade técnica e das novas correntes que surgiam especialmente na França, aos olhos

dos críticos e dos curadores dos festivais. A revolução que se pretendia estampar nas telas de cinema do mundo não era apenas narrativa, mas também tecnológica, utilizando equipamentos mais leves capazes de registrar imagens inéditas e desconhecidas dos lugares distantes dos grandes centros urbanos – e inclusive exóticas aos olhos europeus e até mesmo dos brasileiros que viviam no Sudeste, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro. O Brasil que o Cinema Novo queria mostrar não seria possível de ser captado pelas lentes da velha Mitchell norte-americana. Foi com a alemã Arriflex que as mudanças tecnológicas começaram a proporcionar a revolução da linguagem cinematográfica, de alguma forma fazendo com que o cinema brasileiro competisse nos festivais com um pouco mais de igualdade, alcançando um inédito sucesso de crítica.

Nos anos seguintes, encontraremos mudanças significativas nos parâmetros de Cannes, além de entraves políticos e ideológicos dentro do país que dificultaram a escalada progressiva desse sucesso, tal como veremos nos próximos capítulos, nos quais analisaremos as políticas cinematográficas implementadas pelo INC e pela Embrafilme, e até que ponto essas medidas contribuíram ou emperraram a difusão internacional dos filmes brasileiros nos festivais estrangeiros, sobretudo no Festival de Cannes.

CAPÍTULO 4 – Efeitos das primeiras políticas internacionais pelo INC

A instauração do Instituto Nacional de Cinema (INC) marcou o início de uma transição regulatória para o cinema brasileiro, determinando as primeiras políticas de centralização da atividade, algumas das quais hoje podem ser consideradas as raízes de medidas implantadas pela Ancine nos anos 2000, inclusive no que se refere à internacionalização por meio da difusão e promoção dos filmes no exterior.

Para além das transformações tecnológicas que marcaram a passagem dos anos 1950 para 1960, as disputas ideológicas foram decisórias para os rumos que seriam tomados pelos agentes do setor naquele momento. Em meio à “perseguição constante do enigmático homem brasileiro e à ânsia em apreender a realidade brasileira” pelo grupo do Cinema Novo, também surgia um grupo de cineastas e produtores que buscavam um cinema dito universal e próximo do modelo que se fazia no exterior, aliado ao capital estrangeiro. Tal embate entre os nacionalistas culturais e os universalistas mais liberais vai desaguar no domínio do Estado, em pleno regime militar que avançava após o Golpe de 1964 (RAMOS, 1983, p. 13).

José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 13, 15) destaca que “medidas legislativas já vinham ocorrendo nas décadas anteriores, mas nada de significativo havia sido esboçado em termos de propostas mais abrangentes para o campo cinematográfico nacional” até a implantação do INC. A seu ver, a “fragilidade, timidez e desarticulação gritantes que marcam a política cinematográfica até 1950” – acompanhadas pelo fracasso da tentativa industrial dos estúdios paulistas da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes – foram aos poucos substituídas por “uma etapa rica em agitação de ideias e propostas” que vão “influenciar todos os posteriores desdobramentos das relações cinema-Estado”. Desta feita, também “emergem as reivindicações, procurando estabelecer uma confluência entre os rumos do país, em termos econômico-sociais, e as aspirações do setor cinematográfico”.

O grupo universalista que acabaria comandando o INC era formado por “críticos avessos às propostas do Cinema Novo”, e que atacavam publicamente os filmes dos cinemanovistas nas páginas dos grandes jornais – inclusive menosprezando o sucesso internacional que já haviam conquistado nos festivais –, tais como Antonio Moniz Vianna, Ely Azeredo e Rubem Biáfara. Sendo assim, o chamado “polo nacionalista” ficou à margem da criação do órgão desde o início, levando o cineasta Glauber Rocha e o produtor Luiz Carlos Barreto a contestar duramente o INC, denunciando os “perigos

de dirigismo estatal” que já se desenhava. Ao mesmo tempo, a “reação violenta” dos cinemanovistas refletia a “dura apreensão de uma nova realidade: as antigas reivindicações nacionalistas sendo encampadas pelo Estado ditatorial, e tendo como núcleo dirigente o polo universalista” (RAMOS, 1983, p. 52).

Portanto, para os cineastas do Cinema Novo, a criação do INC representava o sequestro do projeto de identidade nacional, agora reformulado para uma proposta dirigista, ditatorial, centralizadora, a qual teria, na visão do movimento, o intuito principal de interromper a produção cinematográfica independente e revolucionária que eles faziam até então. Se antes eles propunham que o Estado e a burguesia fomentassem um cinema nacional que mostrasse a verdadeira realidade do povo – garantindo a sua exibição no mercado doméstico e promovendo uma boa circulação no mundo –, agora o que lhes parecia cristalino era que o cinema brasileiro que passaria a ter o respaldo oficial era completamente outro, muito mais subserviente aos ditames dos militares e do poder econômico norte-americano.

Essa luta ideológica entre os cinemanovistas e o INC foi constante até pelo menos o final dos anos 1960, embora alguns filmes do grupo tenham sido produzidos com verbas estatais. Entretanto, no que se refere à promoção internacional, a falta de apoio do instituto foi recorrente, inclusive no Festival de Cannes, tal como veremos ao longo deste capítulo.

4.1 Políticas de internacionalização do INC

4.1.1 Criação do INC sob disputas internas

Subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o INC foi oficialmente criado em 18 de novembro de 1966 pelo Decreto-Lei nº 43, mas o início efetivo de suas atividades administrativas demoraria um pouco mais, ocorrendo apenas em maio de 1967, quando a constituição do seu Conselho Deliberativo foi realmente encerrada. (INC: um ano..., 1968, p. 48).

Na ótica de Anita Simis (2015, p. 242), “ao contrário da legislação anterior referente a órgãos como o Geicine, ao qual competia apenas ‘recomendar’, ‘encaminhar’ ou ‘propor’ financiamentos à produção cinematográfica, foi com o INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção nacional de filmes”.

O discurso oficial veiculado na revista *Filme Cultura* – que era publicada pelo próprio INC – dava conta de que o instituto a princípio tinha a finalidade de centralizar a gestão da atividade cinematográfica, então “dispersa em órgãos de vários ministérios” (INSTITUTO..., 1966, p. 61). Pelo art. 4º do seu projeto de lei, verificam-se algumas das competências atribuídas ao INC, sobretudo no que se refere à internacionalização: formular e executar a política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira e sua exportação no exterior; selecionar filmes para participar de certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões; estabelecer normas de coprodução cinematográfica com outros países e regulamentar a realização de produções estrangeiras no Brasil (PROJETO..., 1966, p. 57).

Desse mesmo texto, vale a pena destacar também a composição da direção oficial do INC, visto que isso vai influenciar diretamente na orientação ideológica que formará as comissões de seleção para os festivais internacionais, e também as decisões para as políticas cinematográficas como um todo. O presidente do órgão seria indicado pelo ministro da Educação e Cultura e nomeado pelo presidente da República; o Conselho Deliberativo seria formado pelo ministro das Relações Exteriores e por representantes dos ministérios da Justiça e Negócios Interiores; Indústria e do Comércio; além de um representante do Planejamento Nacional e outro do Banco Central do Brasil.

Esse arranjo já demonstrava que não haveria uma ampla participação de representantes da sociedade civil ou das diversas vertentes do setor cinematográfico no conselho principal, o que significa que as políticas e ações que seriam determinadas pelo INC estariam mais alinhadas à política econômica liberal e subordinadas ao crivo estreito da censura federal. Embora a cota de tela tenha sido ampliada pelo instituto e uma parte relevante da verba dos impostos devidos pelas distribuidoras estrangeiras de fato passasse a ser aplicada à produção nacional, a política preponderante não favorecia o caráter mais progressista que vinha se apresentando no setor cinematográfico até então, cujos filmes eram aplaudidos de pé pelos festivais e pela crítica internacional.

Para Fernão Pessoa Ramos (1983, p. 53, 56), foi a partir do INC que “o Estado resolvera assumir e administrar de forma centralizada os problemas do campo cinematográfico” e “criava-se, desta forma, um órgão que não escapava dos parâmetros mais gerais traçados pela ditadura nascente”. Ele sublinha que o grupo que assumiu a implantação do INC era capitaneado pelo produtor Flávio Tambellini – ligado a Roberto Campos, na época ministro do Planejamento –, o qual “seguia e atendia as expectativas

do novo regime”, além de não ter qualquer intenção de cercear o cinema estrangeiro, mas sim atraí-lo. Pelo INC, a função do Estado seria a de “mediador de uma atividade privada”. No campo da internacionalização, a proposta era a velha retórica de se fazer “um cinema de dimensões industriais” capaz de alcançar as telas do mundo e associar-se aos estúdios norte-americanos por meio de coproduções financeiras. Em vista disso, as “tônicas repisadas” nessa época eram de “mercado aberto” e “política liberal” inclusive para o cinema.

Um dos mecanismos de aproximação com os norte-americanos ocorreu por meio da ampliação do que antes se dava pela “Lei da Remessa”, criada em 1962. A partir da atuação do INC, o recolhimento pelas distribuidoras de parte do Imposto de Renda devido aos cofres brasileiros e que eram relativos à exploração de filmes estrangeiros nas salas de exibição no Brasil poderiam ser destinados à produção de filmes nacionais. Caso esses recursos não fossem utilizados na produção de filmes por meio de uma associação entre os distribuidores estrangeiros (notadamente estadunidenses) com os produtores brasileiros, esses valores seriam incorporados como receita do INC (RAMOS, 1983, p. 61).

Na interpretação de Fernão Pessoa Ramos (1983, p. 61, 62), “o mecanismo era, na verdade, uma maneira de aperfeiçoar o chamado ‘mercado de capitais’, forçando a articulação com as empresas estrangeiras, sempre sonhada pelos universalistas”. Como resultado, o autor igualmente destaca que tal artifício impulsionou a produção, originando 38 filmes, e que, mais adiante, seria determinante para a criação da Embrafilme em 1969. Esse “curioso regime de coprodução” pressupunha que a parte do produtor estrangeiro “provinha de um benefício fiscal” concedido pelo estado brasileiro, e “era uma explícita tentativa de atrair a qualquer custo as empresas importadoras e distribuidoras estrangeiras”. Os reflexos dessa medida serão vistos até pelo menos o ano de 1972, beneficiando filmes não apenas dos chamados universalistas, mas também dos cinemanovistas. No primeiro grupo, Ramos insere Walter Hugo Khouri, que realizou *As amorosas* (1968) e a coprodução franco-brasileira *O palácio dos anjos* (1970) em parceria com os estrangeiros. Do Cinema Novo, até mesmo Nelson Pereira dos Santos, “ferrenho opositor do INC nos seus primeiros dias”, filmou *Como era gostoso o meu francês*, em 1970, utilizando o benefício, para além da coprodução oficial com a França. *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e *Um anjo mau* (Roberto Santos, 1972) são outros exemplos.

Vale apontar que, dessa pequena lista acima, *O palácio dos anjos* foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes 1970, edição na qual *Os herdeiros* e *Macunaíma* foram exibidos na Quinzena dos Realizadores. No ano seguinte, *Pindorama* passou na Competição Oficial, enquanto *Como era gostoso o meu francês* era visto na Quinzena dos Realizadores. No próximo capítulo, analisaremos tal participação em maior profundidade, mas essa circulação internacional já demonstra que os recursos provenientes do mecanismo de retenção dos impostos estrangeiros teve um impacto significativo na produção desses filmes e na sua difusão no festival.

4.1.2 Diretivas iniciais de promoção e difusão

Da regulamentação que previa a seleção de filmes que participariam dos festivais internacionais, foi possível encontrar na imprensa brasileira notícias relacionadas à abertura das inscrições para alguns eventos somente a partir de junho de 1967⁵³. Ou seja, um mês depois do INC entrar em funcionamento efetivamente e posterior à edição do Festival de Cannes daquele ano. Até então, cabia à comissão do Itamaraty realizar essa função, a qual foi aos poucos sendo incorporada pelo novo órgão.

Curiosamente, o primeiro evento aberto para os diretores brasileiros apresentarem seus filmes foi o V Festival Internacional de Cinema de Moscou, na URSS, realizado entre 5 e 20 de julho de 1967. Além de receber as inscrições e selecionar os filmes que participariam da competição oficial, o segundo presidente do INC⁵⁴, Durval Gomes Garcia, compareceu pessoalmente à capital socialista para acompanhar o mercado paralelo que ocorreu junto ao festival e, o que é ainda mais importante, negociar a I Semana do Filme Brasileiro a ser realizado por lá logo depois do festival. Nessa viagem, Jorge Ileli, diretor do Departamento de Filmes de Longa-Metragem do INC, também esteve presente.

Antes de embarcar, Garcia afirmou ao *Jornal do Brasil* que havia um “interesse inusitado dos países do Leste europeu” pela cinematografia brasileira, “verificado não

⁵³ Além dos festivais internacionais, a partir de então caberia ao INC selecionar os filmes brasileiros que iriam concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Em 1968, o Brasil teve o seu primeiro filme indicado à premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood: *O caso dos irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967). No ano seguinte, o escolhido foi *As amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1969).

⁵⁴ O primeiro presidente do INC foi Flávio Tambellini, que teve uma gestão curta, entre 1966 e 1967, passando o bastão a Durval Gomes Garcia no momento em que o instituto de fato iniciava as suas atividades.

só através da vasta correspondência solicitando informações”, mas também porque a organização do festival reconhecia o “sucesso de alguns filmes nossos”. Ele também afirmava que o Brasil apresentaria naquela edição do mercado “a maior representação que já teve em qualquer mercado de filmes, demonstrando o primeiro grande esforço do INC para a abertura de novos mercados para o cinema brasileiro”. Garcia ainda prometia que o instituto aproveitaria todas as oportunidades que dali por diante surgissem para a participação brasileira nos mercados internacionais de filmes e que o INC já estava se preparando “para o grande mercado de Veneza”, que ocorreria em paralelo ao Festival de Veneza, em agosto próximo (INC escolhe..., 1967, p. 10).

A I Semana do Cinema Brasileiro em Moscou de fato foi realizada, mas demorou um pouco mais do que o previsto por Garcia. De acordo com o *Jornal do Brasil*, a mostra ocorreu entre 17 e 23 de dezembro de 1967 exibindo sete longas e sete curtas-metragens. A organização ficou por conta da Embaixada do Brasil, com supervisão do embaixador Henrique Rodrigues Vale. O INC aparece apenas como patrocinador.

Dessa primeira investida, não resta dúvida de que algumas dinâmicas já começavam a se desenhar, demonstrando sobretudo o que ficaria mais centralizado no INC a partir de 1967: abrir as inscrições para os festivais internacionais, escolher e enviar os filmes para as mostras competitivas, mostras paralelas, mercados e semanas do cinema brasileiro, e, eventualmente, participar dos certames na figura de Durval Garcia. O Itamaraty continuaria atuando em algumas frentes de difusão cultural, em especial na organização das semanas do cinema brasileiro pelo mundo – como já fazia pelo menos desde o começo da década de 1960 –, mas agora também assumindo uma parte mais comercial, de negociação com os agentes de venda da época. Esse trabalho complementar ficará ainda mais evidente a partir de outros acordos oficiais que serão assinados entre os dois órgãos. Mas antes de analisarmos tais arranjos, é incontornável acompanharmos o restante da viagem do presidente do INC pela Europa entre julho e agosto de 1967, cujos resultados ele não se furtou de declarar à imprensa no seu retorno ao Brasil.

4.1.3 Proposta da Unibrasil e estímulo à coprodução com a Europa

Após a realização do festival moscovita, Durval Garcia agendou reuniões com representantes do setor cinematográfico nas capitais da França, Itália e Espanha, “com o

objetivo de conseguir mercado para o filme brasileiro no exterior”. Ao *Jornal do Brasil*, ele salientou a necessidade de reformular o acordo mantido com os italianos face às modificações introduzidas na legislação italiana para o regime de coprodução e, quanto aos espanhóis, fazer uma “revisão do acordo em vigor, a fim de torná-lo mais flexível”. Ainda sob a influência dos bons exemplos que havia presenciado, Garcia até mesmo reconheceu algo bastante inesperado, considerando que, na prática, o INC avançaria muito pouco na internacionalização cinematográfica, ao afirmar que “só há dois caminhos para a conquista do mercado europeu pelo cinema brasileiro: a criação de uma agência do INC na Europa e a concretização dos acordos de coprodução com a França, a Itália e a Espanha” (SOMENTE..., 1967, p. 10).

Esse discurso vai ao encontro do que o chanceler José de Magalhães Pinto havia declarado em um almoço realizado com representantes do setor cinematográfico no Rio de Janeiro, em julho de 1967, no mesmo período em que acontecia o V Festival Internacional de Cinema de Moscou, o que pode indicar um diálogo constante entre ele e Garcia, mesmo à distância. No encontro, Magalhães Pinto anunciou que “o caminho natural para o amadurecimento definitivo de nossa indústria cinematográfica é o da conquista do mercado internacional”, oferecendo “a estrutura e a experiência do Ministério das Relações Exteriores para atingir este objetivo”. Dessa forma, seria criada uma “comissão especial encarregada de recolher sugestões e apresentar, no prazo de 30 dias, um esquema objetivo propondo medidas e soluções a serem adotadas para a conquista das plateias internacionais”. Magalhães Pinto reconheceu que “as plateias de outros países têm mostrado receptividade crescente aos filmes brasileiros, mas via de regra só tomam contato com eles nas aparições meteóricas dos festivais”. Tal comissão seria presidida por Nuno Álvaro de Oliveira (secretário do ministro) e integrada por Kimon Stavridis, do setor de cinema da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, além do diretor Domingos de Oliveira, o produtor Osvaldo Massaini e o ator-produtor Jece Valadão⁵⁵ (COMISSÃO..., 1967, p. 10).

⁵⁵ Além deles, estavam presentes no encontro alguns dos nomes mais representativos do setor cinematográfico, inclusive alguns cinemanovistas, os quais não foram chamados para a comissão. De acordo com o *Jornal do Brasil*, a lista completa do evento era: Adhemar Gonzaga, Alberto Shatovsky, Antonio Moniz Vianna, Cacá Diegues, David Neves, Domingos de Oliveira, Fernando Ferreira, Gustavo Dahl, Helena Inês, Herbert Richers, Humberto Mauro, Isaac Rosemberg, Isabella Saraceni, Jean Manzoni, Jece Valadão, Joaquim Pedro de Andrade, José Geraldo Santos Pereira, José Lewgoy, Lívio Bruni, Luiz Carlos Barreto, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, Maria Lúcia Dahl, Maria Ribeiro, Maurício Gomes Leite, Paulo César Saraceni Paulo Ramos, Rubem Biáfora, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Walter Hugo Khouri (COMISSÃO..., 1967, p. 10).

Foi após todos esses eventos que começou a circular a ideia de criar a Unibrasil: uma agência de exportação e promoção do cinema brasileiro na Europa, aos moldes do que faziam as agências Unifrance e Unitália, além de representar os produtores brasileiros em eventuais acordos de coprodução.

Em Paris, Durval Garcia chegou a se reunir com Claude Antoine, que naquele momento já era o agente de vendas oficial dos filmes do Cinema Novo na Europa e amigo muito próximo dos cinemanovistas, articulando pessoalmente a seleção dos filmes nas competições oficiais dos festivais europeus, sobretudo o Festival de Cannes, e que, em 1969, seria o coprodutor francês de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. De acordo com Garcia, Antoine teria acolhido a ideia da Unibrasil “com entusiasmo”, até porque a intenção do INC era criar a agência em Paris (SOMENTE..., 1967, p. 10). No entanto, vale acrescentar que não há outras notícias do período sobre o avanço dessas conversações entre Garcia e Antoine. Nas recorrentes cartas de Antoine para Glauber⁵⁶ igualmente não existe nenhuma menção sobre essa reunião, menos ainda sobre a proposta de criação da Unibrasil ou se o francês teria algum envolvimento na sua implementação. O que circulou na imprensa brasileira foram apenas as intenções iniciais do INC para a nova agência.

A revista *Filme Cultura* divulgou na sua edição de julho-agosto de 1967 alguns detalhes sobre a proposta da Unibrasil, da seguinte forma:

Uma política intensiva de promoção e comercialização do filme brasileiro no exterior, eis a meta da Unibrasil, cuja atuação será da maior relevância na expansão mercadológica do filme, como produto industrial e artístico. No primeiro caso, carreando divisas para o Brasil, e no segundo, marcando a presença de uma atividade artístico-cultural, que já possui ampla repercussão no mundo cinematográfico. Naturalmente, dentro das atuais condições mundiais de comercialização do filme, torna-se necessário que o cinema brasileiro seja amparado por uma estrutura atuante e dedicada à defesa dos seus interesses. Com o objetivo de dotar o filme brasileiro de um eficaz instrumento de penetração no mundo exterior, o INC deu início aos estudos para a criação da Unibrasil, entidade destinada ao fomento, promoção e comercialização do filme brasileiro no mercado internacional. Embora de estruturação complexa, pois envolve relações com diversos órgãos da administração pública, a Unibrasil já está sendo articulada. (INC: hora..., 1967, p. 6-7).

O jornal *O Estado de S. Paulo* também divulgou as informações oficiais fornecidas pela assessoria de imprensa do INC a respeito do projeto (AGÊNCIA...,

⁵⁶ Cartas essas compiladas e publicadas por Ivana Bentes no livro *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

1967, p. 9), mas foi na segunda reportagem do *Jornal do Brasil* sobre o assunto que Durval Garcia revelou dados mais consistentes.

Segundo ele, a Unibrasil funcionaria como uma central de vendas para toda a Europa a partir da capital francesa, “já que Paris é o centro de convergência”. Para isso, teria a colaboração das Embaixadas do Brasil em algumas capitais europeias, e o plano geral era adotar “uma política sistemática e agressiva de divulgação e vendas, visando a uma participação dos chamados mercados de cinema de arte”. Nesse sentido, o presidente do INC demonstrou algum conhecimento das salas europeias de cinema de arte e ensaio, declarando que esse tipo de circuito “curiosamente encontrava-se em fase de grande expansão na Europa”, que não está “preso aos interesses dos donos do negócio internacional de cinema”, e que “o filme brasileiro poderá, numa primeira etapa, fazer a sua entrada sistemática nas telas europeias, como um primeiro passo para a conquista de mercados mais volumosos em termos comerciais” (INC abrirá..., 1967, p. 14).

A matéria também relata qual seria o papel do Itamaraty nesse processo. De acordo com Garcia, as embaixadas dariam cobertura à agência, distribuindo material de divulgação elaborado pelo INC em toda a Europa “até o momento da venda propriamente dita, que seria feita pelo agente do INC”. O instituto, por sua vez, enviaria para Paris “os negativos dos filmes selecionados para comercialização no exterior, estando capacitado para atender imediatamente aos eventuais compradores dos masters dos filmes vendidos”. Também caberia ao órgão receber o pagamento para reembolso ao produtor brasileiro. A seleção desses filmes seria feita por uma comissão, “cujos membros deverão ter profundo conhecimento do mercado europeu”, baseando-se “nas possibilidades de comercialização”. Na entrevista, Garcia também “atribui à influência dos festivais de cinema europeus todo o êxito obtido até agora por produtores brasileiros em algumas capitais europeias”. Nas palavras do dirigente do INC, “foi através deles que os nossos cineastas se tornaram conhecidos, pelo menos do público que se interessa pelo cinema arte” (INC abrirá..., 1967, p. 14).

Pela leitura dessas informações e pelo caminho percorrido por Durval Garcia no começo do seu mandato, observam-se mais algumas pistas de que, desde o início, o INC e o seu presidente já tinham uma percepção bastante clara de como o mercado se organizava e da posição de prestígio que alguns filmes brasileiros ocupavam no cenário internacional dos festivais; quem eram os seus interlocutores na Europa; o salto que ainda era necessário dar para competir mais adequadamente; assim como uma

convergência entre os discursos do INC e do Itamaraty, tentando unir esforços. Ao mesmo tempo em que o INC reconhecia que a implantação de uma agência semelhante às da França e da Itália não seria uma tarefa fácil, Garcia buscou se reunir com agentes dos países que não apenas despontavam na realização de filmes de autor e organizavam dois dos maiores festivais europeus (Cannes e Veneza, respectivamente), mas também que já tinham uma certa admiração pelo cinema brasileiro e cujos trâmites para estabelecer acordos de coprodução poderiam avançar de forma mais fluída. Sendo assim, é evidente notar que o INC tinha pretensões de se apropriar do sucesso e da “ampla repercussão” dos filmes brasileiros – sobretudo os do Cinema Novo – para agora centralizar as ações e tratar de *business*. Ou seja, criar uma Unibrasil que pudesse sistematizar as coproduções com antigos e novos parceiros internacionais e estimular novos acordos, novos contratos e uma ampla distribuição comercial. Nem que para isso fosse necessário se aproximar e acionar o principal agente de vendas dos cinemanovistas.

Naquele momento, entretanto, a Unibrasil não saiu do papel. Alguns anos depois, a partir da criação da Embrafilme, haverá a instalação de um escritório da empresa em Paris. Mas pelo INC a agência ficou estagnada no plano das intenções. O que avançou foi a assinatura de um acordo entre o Ministério da Educação e Cultura e o Ministério das Relações Exteriores para que o INC e a Secretaria Geral Adjunta para Assuntos Econômicos do Itamaraty trabalhassem em conjunto para a divulgação e comercialização do filme brasileiro no exterior.

4.1.4 INC e Itamaraty em cooperação oficial

Pelo acordo assinado em 13 de janeiro de 1968 – que pouco tempo depois passou a ser denominado de Plano de Promoção Externa do Filme Brasileiro –, o INC e o Itamaraty atuariam de forma sistemática na prospecção de mercados, na divulgação da indústria cinematográfica nacional e na criação de facilidades para a comercialização externa de filmes brasileiros (CONVÊNIO..., 1968, p. 6). Dito de outra forma, não mais existiria uma agência centralizadora como a Unibrasil em Paris, mas ainda caberia às embaixadas atuar mais ou menos como já havia se desenhado anteriormente.

O convênio permitia ao INC “solicitar a colaboração de produtores independentes, de reconhecida experiência na comercialização externa de filmes para a promoção do cinema brasileiro”. O instituto também forneceria “todo material impresso

de divulgação, especialmente cartazes, folhetos, catálogos, fotografias e *pressbooks*, além de cópias de amostragem de filmes brasileiros”. Ficaria responsável também por “confeccionar um boletim periódico, com informações sobre a produção cinematográfica nacional, e promover a seleção e o fornecimento de filmes nacionais destinados à participação em mostras internacionais”. Ao Itamaraty, por sua vez, caberia distribuir o material impresso; realizar no exterior as projeções dos filmes de amostragem para importadores, produtores, exibidores, imprensa especializada e entidades cinematográficas oficiais; organizar e realizar as Semanas do Cinema Brasileiro com assistência do INC em países de interesse comercial; prospecção sistemática de mercados; e fornecimento de informações ao INC sobre atividades desenvolvidas em cada país, as mudanças do mercado internacional e a política de cada país em relação ao cinema e demais fatos interessantes (INC e Itamaraty..., 1968, p. 10).

No ato da assinatura do convênio, o chanceler Magalhães Pinto também anunciou que o Itamaraty estava em “vias de concluir acordos de coprodução cinematográfica com vários países” e que isso certamente redundaria “em um aumento considerável do público internacional para os filmes brasileiros” (INC e Itamaraty..., 1968, p. 10). Dessa fala, percebe-se que, naquele momento, a participação do ministério nas negociações para o estabelecimento de tais acordos oficiais ainda era preponderante e decisivo.

Em notícias publicadas em outubro de 1967, o INC aparece como articulador de um acordo com o Instituto Nacional de Cinematografia da Argentina para a realização de “festivais cinematográficos internacionais competitivos em Mar del Plata e no Rio de Janeiro anualmente, de forma alternada, no mês de março”. O mesmo informe do jornal *O Estado de S. Paulo* também cita que foi firmado “um convênio entre os dois países para a coprodução cinematográfica”, mas não entra em mais detalhes sobre os termos do documento e qual teria sido o papel do INC (BRASIL..., 1967, p. 9). Segundo a pesquisadora Hadija Chalupe (2014a, p. 104), apesar das intenções iniciais, o acordo de coprodução Brasil-Argentina para a realização de filmes “ficou em suspenso por quase 20 anos, visto que a sua promulgação aconteceu somente no ano de 1981, com a assinatura do Decreto nº 86.582 pelo presidente João Figueiredo”. Até aquele momento,

o Brasil tinha assinado somente um acordo internacional – com a Espanha, em 1963 –, antes da criação do instituto⁵⁷.

Ainda durante a vigência do INC naquela década, foi firmado apenas mais um acordo de coprodução, desta vez entre o Brasil e a França, o qual foi assinado pelo ministro Magalhães Pinto e pelo embaixador francês François Lefebvre de Laboulaye, em 6 de fevereiro de 1969. Um ano antes da assinatura do documento, *O Estado de S. Paulo* noticiava que o projeto desse acordo havia sido estudado em conjunto por autoridades brasileiras (INC e Itamaraty) e francesas (CNC, Unifrance e Ministério das Relações Exteriores) em reuniões realizadas no Rio de Janeiro, em março de 1968⁵⁸ (COLABORAÇÃO..., 1968, p. 17). O acordo entrou em vigor somente em 5 de junho de 1969, abrindo as possibilidades oficiais de coprodução entre brasileiros e franceses⁵⁹.

Dessas articulações, fica ainda mais evidente a importância do Itamaraty não apenas no ato da assinatura dos acordos, mas especialmente na preparação dos documentos, tendo em vista o histórico da diplomacia cultural e o protagonismo absoluto que o ministério tinha até a criação do INC no que se referia às relações internacionais do cinema brasileiro. Até pelo menos 1969, portanto, era o Itamaraty quem tinha o manejo e dava a canetada final. O instituto até participava dos processos, mas na prática ainda não concluía tais acordos.

Outra iniciativa que ainda ficava mais a cargo do Itamaraty eram as Semanas do Cinema Brasileiro no exterior. No começo de 1968, edições dessas mostras estavam previstas para ocorrer em 17 capitais da América Latina, exibindo 14 filmes de longa-metragem e sete curtas. Os eventos latinos foram pensados dentro do convênio assinado entre os ministérios e a seleção dos filmes seria realizada pelo INC. Porém, não foram encontradas notícias de que essas mostras de fato tenham ocorrido pelo continente.

⁵⁷ Sobre o histórico de assinaturas dos acordos bilaterais e multilaterais de coprodução cinematográfica entre o Brasil e outros países – e os filmes realizados por meio dessa modalidade de cooperação – ver a pesquisa de CHALUPE, 2014a.

⁵⁸ Entre os presentes, estavam Louis Figeac, diretor das Relações Exteriores do Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC); George Daneiger, delegado da Câmara Sindical dos Produtores de Filmes da França; Roger Labry, conselheiro de assuntos estrangeiros da Direção de Assuntos Econômicos do Ministério das Relações Exteriores da França; Robert Cravenne, delegado-geral da Unifrance; Jacques Roze, conselheiro cultural da Embaixada da França; Marc Jeandet, conselheiro comercial da Embaixada da França; e Amy Courvoisier, delegado da Unifrance. Representando o Brasil, participaram Durval Garcia, presidente do INC; Antonio Moniz Vianna, secretário-executivo do INC; assim como Vera Sauer, chefe da Divisão de Difusão Cultural, e Octavio Luiz de Berenguer Cesar, chefe da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial, ambos do Itamaraty (COLABORAÇÃO..., 1968, p. 17).

⁵⁹ Os termos do primeiro acordo de coprodução entre o Brasil e a França já foram analisados anteriormente em FIGUEIRÓ, 2018b.

4.1.5 Difusão para os festivais: filme, catálogo e estande

As ações do INC para a difusão dos filmes brasileiros nos festivais mais consolidados e de reconhecida vitrine internacional tiveram início no segundo semestre de 1967 e começariam a ter resultados somente no ano seguinte. Sendo assim, Cannes (maio), Berlim (junho) e Veneza (agosto) só entrariam no radar depois da criação oficial do instituto.

Entre as iniciativas, o INC resolveu produzir um filme sobre a trajetória do cinema brasileiro até então. Na edição de julho-agosto da revista *Filme Cultura* foi onde se publicou a primeira informação, dando conta de que a antologia já estava em produção e iria narrar “a evolução histórico-artística”, passando pelas “primitivas experiências no início do século às manifestações mais válidas na atualidade”. A produção seria do próprio INC, com a assessoria de Antonio Moniz Vianna, Adhemar Gonzaga, Rubem Biáfora, José Sanz e Jurandyr Noronha, que se tornaria o diretor do filme. A direção de produção e montagem ficaria com Júlio Heilbron, e a fotografia com Lucien Mellinger. Intitulado *Panorama do cinema brasileiro*, o longa-metragem era tido como um “futuro e obrigatório ponto de referência para os estudos em torno da nossa cinematografia” (INC: hora..., 1967, p. 7).

Pelo discurso oficial logo depois divulgado na grande imprensa, *Panorama do cinema brasileiro* era um documentário cujo objetivo perpassava a promoção e a divulgação do cinema nacional no Brasil e no exterior, abarcando o período de 1898 até meados dos anos 1960. No Brasil, a estreia se deu em 7 de março de 1968, no cinema Palácio, no Rio de Janeiro. Em 22 de abril, pouco mais de um mês depois, o filme foi lançado em São Paulo, no cinema Premier (PANORAMA..., 1968, p. 9). Durante aquele ano e o seguinte, a revista *Filme Cultura* e o *Jornal do Brasil* divulgaram diferentes matérias, informando que o documentário teria sido exibido no 10º Certame Internacional do Cinema Documental de Bilbao, na Espanha (novembro de 1968); no 18º Festival do Filme de Melbourne, na Austrália (junho de 1969); no Festival de Cinema da Índia, em Nova Déli (dezembro de 1969); assim como nos festivais de Bruxelas, Lima, Lisboa e Quito. Em março de 1972, a *Folha de S. Paulo* ainda menciona uma exibição do filme no Festival de Filmes Brasileiros em Washington (EUA).

Data da mesma época a elaboração do catálogo *Brasil Cinema 1968*, fruto ainda do Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro assinado entre o INC e o

Itamaraty. A publicação começava a materializar a ideia daquele boletim periódico para distribuição internacional, uma vez que trazia um compilado da produção cinematográfica referente ao primeiro semestre daquele ano, com fotos e informações em português, inglês e francês a respeito de 28 longas-metragens, em 76 páginas⁶⁰. Primeiramente, ele foi disponibilizado para o público no 18º Festival de Berlim – realizado entre os dias 21 de junho e 2 de julho de 1968 – e, posteriormente, seria distribuído pelas embaixadas brasileiras “nas principais praças cinematográficas mundiais, especialmente junto aos grupos internacionais de compradores de filmes” (BRASIL..., 1968, p. 1). Mais uma vez, portanto, cabia ao Itamaraty acionar a capilaridade da sua rede internacional para estimular a promoção dos filmes, fazendo o papel que teria sido da Unibrasil.

Embora o Festival de Berlim não seja objeto desta pesquisa, é fundamental mencionar que o primeiro estande organizado por uma autoridade cinematográfica brasileira em um grande festival de cinema internacional tenha sido justamente nesse evento, e não em Cannes 1968 ou 1969, cujas edições examinaremos mais adiante. Em Berlim, uma delegação brasileira compareceu ao festival e a representação foi composta pelo presidente do INC, Durval Garcia, e pelos atores Leila Diniz, Irene Stefania e Paulo Porto. Os filmes brasileiros disponíveis no festival também constavam no catálogo *Brasil Cinema 1968*, estimulando a estratégia das vendas internacionais. Ou seja, se o comprador ficasse interessado pelo longa-metragem, ele já poderia iniciar uma negociação ali no balcão brasileiro.

Essa articulação brasileira nos mercados internacionais de filmes paralelos aos festivais se tornará bastante comum ao longo da atuação da Embrafilme nos anos 1970 e 1980, e depois será retomada pelo Programa Cinema do Brasil, a partir de 2006.

4.2 Festival de Cannes 1966 em retrospecto

Na década de 1960, o último filme indicado oficialmente pelo governo brasileiro para concorrer à Palma de Ouro do Festival de Cannes que foi aceito pelos

⁶⁰ Um exemplar do catálogo *Brasil Cinema 1968* está depositado na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, assim como outras onze edições que foram elaboradas até o ano de 1977. Durante a pesquisa do mestrado, tive acesso a esse material e pude constatar que, até a quinta edição, o catálogo era semestral. Depois disso, entre 1971 e 1977, passou a ser anual. A partir da 9ª edição, de 1974, a Embrafilme assumiu a edição da publicação. Até aquele momento, o INC era o responsável pelo catálogo *Brasil Cinema*, pela revista *Filme Cultura* e pelo *Guia de Filmes*. Para mais detalhes, ver FIGUEIRO, 2017b, p. 76-77.

programadores do evento foi *A hora e vez de Augusto Matraga*, na edição de 1966. O longa-metragem de Roberto Santos – inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa, publicado em 1946 – foi o escolhido pela Comissão de Seleção de Filmes Brasileiros para Festivais Internacionais do Itamaraty. No ano seguinte, ainda será responsabilidade do ministério selecionar internamente o filme que representará o Brasil, até porque, como já vimos, o INC só iniciou as suas atividades de fato no final do primeiro semestre de 1967. No entanto, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, travará uma guerra diplomática histórica, com reflexos diretos até mesmo no festival que aconteceria em 1968.

Mas antes de examinarmos mais detidamente o retorno de Glauber a Cannes, é indispensável observar a intensa presença brasileira no Festival de Cannes 1966. Aquela foi uma edição comemorativa, visto que o evento estava celebrando 20 anos de sua criação. Para festejar em grande estilo, os organizadores convidaram os países dos filmes ganhadores da Palma de Ouro para serem homenageados. O Brasil, como sabemos, tinha recebido o troféu em 1962, com *O pagador de promessas*. Portanto, também era chegada a hora de manifestar um certo agradecimento e reforçar as relações diplomáticas estabelecidas entre o país e o festival que, naquele momento, ainda prezava pela ampla representação oficial de filmes provenientes de vários continentes.

As notícias encontradas na imprensa brasileira relatam que – para além da exibição de *Matraga* na Competição Oficial e *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) na Semana da Crítica – o Itamaraty promoveu um show de música popular brasileira com apresentações de alguns dos maiores nomes da época: Clementina de Jesus, Elizete Cardoso, Wilson Simonal e Zimbo Trio (CANNES..., 1966, p. 9). Naqueles anos, era o ministério quem recebia a confirmação oficial do festival sobre a escolha dos filmes e, assim que a informação foi enviada, começaram os preparativos para o grande momento brasileiro que, inicialmente, deveria ocorrer na praia de Cannes, e cuja organização era capitaneada pela diplomata Vera Sauer.

O enviado especial do *Correio da Manhã*, Sérgio Mota, foi quem melhor relatou toda a participação brasileira naquele Festival de Cannes e, segundo ele, o espetáculo organizado pelo Itamaraty acabou acontecendo no palco da mesma sala de cinema onde foi exibido *Matraga*, antecedendo e até mesmo atrapalhando a sessão de gala.

O longa-metragem estava previsto para às 22h30, mas o show durou cerca de 40 minutos e a sessão só foi acabar perto das 2 horas da madrugada. Nas palavras de Mota, “ao final, o filme foi saudado com aplausos que eram mais do que cortesia por um

público que, por outro lado, não deixava de demonstrar o seu cansaço”. A expectativa dos participantes era que a festa ocorresse depois da sessão, mas a direção do festival “exigiu que o show precedesse a projeção, alegando razões técnicas para tal”. Uma das hipóteses levantadas pelo jornalista é que o Itamaraty não tinha recursos financeiros para bancar um show dessa envergadura em um local mais apropriado, “em uma recepção a ser dada após a projeção”, e que o festival então teria decidido acoplar o evento à exibição do filme. A seu ver, também “parece fora de dúvida que o espetáculo, brilhante e alegre como seria natural, prejudicou de certa forma o ambiente necessário à apreciação da película, que é dramática e sombria” (MOTA, 1966, p. 1).

Os críticos presentes em Cannes assistiram ao *Matraga* naquele mesmo dia, mas na sessão matutina das 11h. De acordo com Mota, apesar da “incompreensão quase generalizada da crítica em relação ao filme de Roberto Santos”, de maneira geral, “pode-se considerar como favorável a acolhida da crítica francesa” (MOTA, 1966, p. 1).

O compilado publicado pelo *Correio da Manhã* sobre as principais repercussões extraídas dos jornais franceses inicia-se com um trecho do *Le Monde*, escrito por Jean de Baroncelli.

Roberto Santos dominou perfeitamente o seu assunto. Esta análise da violência em um homem frustrado é conduzida com um sentido seguro dos meios de expressão cinematográficos. *Matraga* é um belo filme, que prova uma vez mais a vitalidade do cinema brasileiro (MATRAGA..., 1966, p. 1).

No direitista *L’Aurore*, Steve Passeur também enfatizou as qualidades do filme, dizendo que “o diretor Roberto Santos quase atingiu a obra-prima”, e que se trata da “representação de uma beleza, de uma profundidade raramente atingidas na tela”, à exceção do último episódio, que ele classificou como “de uma violência insuportável”, que faz “balançar a obra”.

Mario Brun, do *Nice-Matin*, concordou com os colegas, escrevendo que “na realidade, falta muito pouco a este filme de Roberto Santos para que ele se aproxime da obra-prima”.

Samuel Lachize, do esquerdista *L’Humanité*, afirmou que o filme é “bastante simpático com sentimentos mais ou menos obscuros”. Para ele, “*Matraga* está, no entanto, bastante afastado dos filmes de propaganda religiosa. Trata-se mais de uma meditação sobre a vida, a morte, a ressurreição, a violência, e as crenças”.

No jornal *Combat*, de tendência socialista, Henry Chapier tentou fazer uma comparação entre Roberto Santos e Glauber Rocha, dizendo que a linguagem em

Matraga é “amarga e poética” e que “lembra um pouco” a de Glauber. Porém, “a narração, assim como a direção, estão mais despojados do que em *Deus e o diabo*”. Na percepção de Chapier, *Matraga* representa “dentro da produção brasileira o melhor reflexo do que ganhamos de cinema jovem, por seu estilo moderno”.

A crítica Michèle Grandjean, do *Le Provençal*, disse que *Matraga* tem um fôlego “talvez um pouco forte demais para os nossos espíritos bem policiados”. Além disso, é “um pouco rude”, mas que “Roberto Santos tem o mérito de mostrá-lo como verdadeiro brasileiro, orgulhoso de suas raízes selvagens”.

O menos elogioso foi o diário *Le Patriote*, no qual Yves Poggioli considerou que “o talento de Leonardo Villar não pôde salvar este herói de papelão e água benta, nem este filme de cavalgadas onde os cavalos parecem arrastar-se...”.

Com relação ao filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, não foram encontradas reações dos críticos presentes no festival. Na *Folha de S. Paulo*, há uma entrevista do diretor cinemanovista falando que a sua ida a Cannes teria sido “vetada pelo Itamaraty”, mas sem explicar os motivos. Saraceni também afirmou que “já esperava” uma boa aceitação apesar da “sabotagem” que o filme sofreu por parte do ministério ao proibir a sua viagem e, depois, “atrasando deliberadamente a chegada do material informativo”. Segundo ele, “*O desafio* foi exibido em Cannes sem que nenhum material de divulgação fosse distribuído anteriormente pelo Itamaraty” (SARACENI..., 1966, p. 3).

Outras notícias da época de fato não registram a participação de Saraceni naquele festival. A delegação oficial teria sido composta pelo cineasta David Neves, o produtor Luiz Carlos Barreto, e os atores Leonardo Villar, Maria Ribeiro e Maria Lucia Dahl. O conselheiro do Itamaraty, Luiz Mattoso Maia Amado, foi o delegado oficial do Brasil, acompanhado por João Carlos do Rio Branco (secretário de Turismo da Guanabara) e Rui Pereira da Silva (representante da mesma secretaria). Estes dois últimos teriam ido para “observar o festival, tendo em vista a realização no próximo ano do Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro” (CANNES..., 1966, p. 9).

Ao retornarem para o Brasil, as cantoras que participaram do evento que antecedeu *Matraga* concederam entrevistas para *O Estado de S. Paulo*. Clementina de Jesus afirmou que “recebeu convite da radiodifusão francesa para gravar o hino nacional da França em português” e Elizete Cardoso revelou que “a caminho de um dos ensaios, os artistas brasileiros improvisaram um ‘show’ pelas ruas, que foi interrompido pela polícia” de Cannes (FESTIVAL..., 1966, p. 14).

Posto isso, da edição de 1966 transparece que os esforços do governo brasileiro recaíram apenas sobre o espetáculo musical. Embora *Matraga* tenha sido o filme oficialmente escolhido pelo Itamaraty para representar o país, o que se queria promover em Cannes era a nossa música – em especial o samba –, e não o nosso cinema, sobretudo se considerarmos que aquela também era a década do descobrimento da Bossa Nova aos olhos do mundo. Esse tipo de iniciativa também será retomada pelo Programa Cinema do Brasil nos anos 2000, levando músicos contemporâneos para se apresentarem na maior vitrine internacional do cinema⁶¹, só que com uma estrutura muito mais organizada e melhor financiada, com espetáculos de fato na praia, promovendo os filmes de maneira adequada. Naquele ano, o cinema ficou totalmente em segundo plano. A divulgação da música até pode ter contribuído para a boa imagem do Brasil de uma forma geral, mas não se pode afirmar que isso tenha tido algum impacto na recepção dos filmes ou mesmo nas suas vendas no mercado. Tal desdobramento apenas confirma que não havia nenhuma estratégia do Itamaraty para isso, o que só será repensado a partir do convênio assinado com o INC no ano seguinte.

4.3 Terra em transe em Cannes 1967

Para o Festival de Cannes de 1967, o Itamaraty elegeu a comédia *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, para representar o Brasil oficialmente. A escolha ocorreu em março, meses depois que o longa-metragem tinha recebido oito prêmios no Festival de Brasília, entre eles melhor filme, diretor, produção, argumento, diálogos e ator para Paulo José, além de uma menção honrosa para a atriz Leila Diniz (INDICADA..., 1967, p. 8). Os programadores de Cannes, no entanto, recusaram a fita e logo se iniciou um dos maiores imbróglios da história do cinema brasileiro no festival francês.

Censurado no Brasil sob a alegação de ser uma “propaganda marxista, realizado em estilo subliminar e totalmente irreverente com as autoridades” (CENSURA..., 1967, p. 10), uma cópia de *Terra em transe* foi enviada a Cannes de forma “clandestina”, diretamente pelo seu diretor Glauber Rocha. Naquele momento, os curadores e a crítica francesa já aguardavam com certa ansiedade a próxima obra do diretor que causou furor na Croisette, em 1964, com *Deus e o diabo na terra do sol*, filme inclusive que há

⁶¹ Em 2013, por exemplo, a atração brasileira foi Gaby Amarantos, cantora paraense que surgia como ícone do chamado tecnobrega, atraindo centenas de convidados internacionais para o evento brasileiro.

pouco tinha estreado nas salas de cinema de Paris, em 25 de janeiro de 1967, levando quase 80 mil espectadores aos cinemas franceses, de acordo com dados do CNC.

Zelito Viana, um dos produtores do filme, contou em seu recente livro de memórias os bastidores do envio da obra, quase em tom de molecagem. Segundo ele, assim que ficou pronta a primeira cópia de *Terra em transe*, ele se mandou para Paris, “com as latas debaixo do braço para apresentar o filme ao comitê da seleção do Festival de Cannes”. Favre Le Bret, diretor do festival, teria lhe dito que, “imediatamente após a projeção”, o longa-metragem tinha sido selecionado “por unanimidade, todo mundo gostou”, mas que era necessária uma inscrição formal do Brasil para oficializar o convite na competitiva. Àquela altura, como o país já tinha escolhido *Todas as mulheres do mundo* e Cannes recusado esse filme, era necessário também que fosse enviado “um telegrama vindo do Brasil, de alguma autoridade do Itamaraty, dizendo: ‘Nous ne nous opposons pas à l’invitation du film, etc⁶²’”. Diante de tal “quizumba”, Viana não hesitou em ligar para Glauber Rocha, que estava no Brasil, e ditar o conteúdo que deveria aparecer no comunicado oficial (VIANA, 2022, p. 51). O esquema mirabolante estava armado, e ele segue narrando em detalhes:

Todos os dias eu chegava ansioso, por volta das dez da manhã, no escritório do festival, e nada. Às vésperas da ida para Cannes, já quase sem esperança, recebo um telefonema eufórico de alguém do festival. Tudo certo. Chegou o telegrama do Brasil e o filme estava convidado oficialmente, em competição. Pedi que lessem para mim o telegrama. O texto era exatamente o que eu havia ditado para o Glauber. A assinatura era de Donatello Grieco, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores da República Federativa do Brasil. Eu tinha que ficar alegre. A notícia era evidentemente muito boa. Só que eu sabia que tinha gato na tuba. Tive que telefonar para o consulado e dar a “excelente notícia” ao Guilherme de Figueiredo, adido cultural do Brasil na França. Quando desliguei o telefone, pensei “o problema só existirá se os dois, Guilherme e Donatello, se encontrarem pessoalmente”. Preparei-me para ir a Cannes e confiei na velha discrição do Itamaraty. Nunca mais toquei no assunto. Muito tempo mais tarde, fui informado da aventura: Glauber, disfarçado de Antônio das Mortes com capotão e tudo, em companhia do nosso querido advogado Dario Correia, enviou, da sede dos Correios na praça Quinze, o telegrama apócrifo em plena ditadura brasileira. Desobediência civil a pleno vapor (VIANA, 2022, p. 51-52).

No Brasil, o plano de voo da cópia de *Terra em transe* para a França foi tratado do começo ao fim como um ato de clandestinidade, incitando a ira dos censores de forma cada vez mais intensa e estremecendo as relações diplomáticas entre as autoridades. O diretor do Serviço de Censura do Departamento de Polícia Federal,

⁶² Tradução nossa: “Nós não temos nenhuma objeção quanto ao convite do filme”.

Romero Lago, não autorizava a sua exibição no país, muito menos concedia a chancela de “Livre para Exportação”, visto que o governo ditatorial do presidente Costa e Silva não aceitava que a imagem do país fosse exibida daquela forma dita subversiva.

Da parte do Itamaraty, em situações um pouco mais corriqueiras, era de se esperar que os diplomatas tentassem evitar uma crise de grandes proporções. No entanto, considerando hoje o depoimento revelador do produtor Zelito Viana, fica mais claro o motivo pelo qual o ministério voltou-se abertamente contra o Cinema Novo naquela ocasião, sobretudo no contexto ditatorial em que o país se encontrava.

À imprensa, foi dito oficialmente que o “Itamaraty não deverá solicitar à direção do Festival de Cannes que suspenda a exibição de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, a menos que receba ordens de escalões superiores do governo”. Entretanto, “para a chancelaria, o Brasil não participa oficialmente da mostra, uma vez que Glauber Rocha levou *Terra em transe* a Cannes por sua própria conta e risco” (ITAMARATI..., 1967, p. 10).

Diante dessa situação, entre o convite oficial e a *première* internacional, *Terra em transe* corria o risco iminente de não ser exibido no festival caso o governo brasileiro acionasse as autoridades francesas para interditar totalmente a sua apresentação. A censura prévia gerou uma grande revolta não apenas no Brasil, mas principalmente entre os colegas cineastas franceses, que decidiram subir o tom e redigir um telegrama endereçado diretamente ao presidente Costa e Silva, na véspera do início do festival, no qual se lê:

A película de Glauber Rocha, *Terra em transe*, foi convidada pelo festival de Cannes e é esperada com impaciência. O “cinema novo” brasileiro é, no mundo, um título de glória para o Brasil. A proibição dessa película pela censura é uma estupidez e um erro. Os cineastas signatários solicitam ao governo brasileiro que faça todo o possível para que seja liberado o filme, cuja proibição aparecerá como uma ameaça pura e simples contra a liberdade de expressão e como um ataque ao universalismo da cultura (FRANCESES..., 1967, p. 13).

O texto foi assinado por ícones da *Nouvelle Vague* francesa, cuja admiração por Glauber Rocha e pelo Cinema Novo já tinha sido amplamente manifestada nos debates dos festivais, nas críticas e nos dossiês publicados nas revistas da França, como já vimos no capítulo anterior. Entre eles, figuravam Alain Resnais, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Os demais apoiadores também já tinham muito prestígio no cinema francês e aos olhos do mundo: Alain Jessua, Chris Marker, Christiane Rochefort, Claude Lelouch,

Frédéric Rossif, Jean-Louis Trintignant, Nadine Marquand, Simone Signoret e Yves Montand (FRANCESES..., 1967, p. 13).

A mensagem teve um efeito imediato. Apesar de muito contrariado, o governo brasileiro finalmente percebeu a dimensão que o caso estava tomando e o estrago que tudo isso estava causando à imagem do país no exterior. Coube ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, coronel Florimar Campello, chefe de Romero Lago, rever a decisão e liberar o filme sem cortes, porém com a condição de que fosse dado um nome ao sacerdote que aparece no longa-metragem. Os produtores aceitaram a exigência e logo se prontificaram a fazer a identificação do padre nos letreiros e no diálogo (CENSURA..., 1967, p. 8).

Na ótica de Inimá Simões (1999, p. 92-93), a interdição “era uma situação ao mesmo tempo contraditória e desconfortável para o governo brasileiro, que surgia como o agente que impedia a expressão de um de seus maiores artistas”. Com tanta pressão – esfacelando a suposta ideia de um país “democrático” que os militares queriam exportar a qualquer custo –, o filme foi reavaliado e liberado no dia 1º de maio (na antevéspera da *première cannoise*) e o personagem foi batizado de padre Gil. O pretexto de que o clérigo anônimo poderia ofender a tradição da Igreja Católica deixou mais do que claro que se tratava de uma proibição política e ideológica (SIMÕES, 1999, p. 94-95). Mas, por fim, Glauber Rocha saiu de Cannes com prêmios inéditos e ainda mais prestígio.

Terra em transe foi exibido no dia 3 de maio de 1967, às 15h para o júri oficial e às 22h para o público do festival. De acordo com o *Jornal do Brasil*, “o controvertido filme brasileiro recebeu uma reação mista tanto dos críticos como do público” e Glauber teria demonstrado o seu “entusiasmo por poder exibir *Terra em transe* pela primeira vez para o público e chegar aos críticos, distribuidores e empresários de inúmeros países”. A controvérsia teria surgido da dificuldade dos espectadores em absorver o conteúdo da obra e, para tentar amenizar o estranhamento, o próprio diretor jogou panos quentes após as duas exibições: “Meu filme é um filme que às vezes é incompreensível. Mesmo eu absolutamente não o compreendo. Não é um filme explícito, definitivo ou racional” (FESTIVAL..., 1967, p. 8).

Na imprensa francesa, o *Le Monde* foi um dos mais entusiásticos, não poupando elogios, acentuando o “lirismo das cenas, das panorâmicas e do texto”. Sobre a música, falava que era “composta com surpreendente mescla de canções, de coros, de concertos, de sinfonias, entrecortada de magníficos silêncios, do ruído de metralhadora e dos barulhos da vida” (FILME..., 1967, p. 9).

Na Cinemateca Francesa, tive acesso ao compilado *Le festival a travers la presse française et étrangère*, da Agence France-Presse (AFP), o qual reunia extratos de algumas críticas publicadas durante o Festival de Cannes 1967 na imprensa francesa e estrangeira a respeito do filme *Terra em transe*. Desse breve dossiê, destaco quatro textos mais significativos e que dão a dimensão da primeira recepção francesa ao filme.

Samuel Lachize, do esquerdista *L'Humanité*, como de costume, foi um dos mais entusiásticos e aplaudiu o filme sem hesitação.

Emocionante do início ao fim, este é o primeiro filme verdadeiramente político que vimos até agora. Infelizmente, tenho receio de que os espectadores que não acompanham diariamente as peripécias da evolução da situação dos vários países da América Latina não consigam compreender todos os símbolos desta narrativa audaciosa. [...] Glauber Rocha conduz seu filme como um pesadelo, mas solta um grito dilacerante: é o povo que deve reinar. A luta de classes existe: esta afirmação emociona como um discurso constante de seu filme. Mas são os que se contrapõem que imediatamente são tratados de comunistas e, como tal, assassinados. Filme terrivelmente violento. Por vezes grandiloquente, este é um filme de poeta inteligente e bonito. Mas tivemos muito pouco tempo para assimilá-lo. Em todo caso, é um verdadeiro filme de festival (LACHIZE, 1967, tradução nossa⁶³).

No *L'Aurore*, Guy Teisseire foi mais comedido. Para ele, “trata-se de uma obra social e política que nos diz respeito a todos na medida em que ela enfrenta de forma brutal o problema da democracia e da liberdade”. O crítico chega a classificar o filme como “violento e sensual”, mas diz que “às vezes tem o defeito de se tornar um *grand guignol*”, embora “nunca nos deixe indiferentes” (TEISSEIRE, 1967, tradução nossa⁶⁴).

Por sua vez, o direitista Louis Chauvet, do *Le Figaro*, também não fugiu à sua regra e em mais uma crítica ranzinza demonstrou sua total impaciência em tentar compreender a estética e a narrativa de Glauber Rocha.

⁶³ Do original:

Passionnant d'un bout à l'autre, c'est le premier film authentiquement politique que nous ayons vu jusqu'à présent. Malheureusement, j'ai bien peur que ceux des spectateurs qui ne suivant pas quotidiennement les péripéties de l'évolution de la situation dans les différents pays d'Amérique Latine ne puissent comprendre tous les symboles de ce récit audacieux. [...] Glauber Rocha conduit son film comme un cauchemar mais pousse un cri déchirant : c'est le peuple qui doit régner. La lutte de classe existe : cette affirmation ravient en leitmotiv dans son film. Mais celui qui se soulève est immédiatement traité de communiste, et comme tel assassiné. Film violent terrible. Parfois grandiloquant – c'est un film de poète intelligent et beau. Mais on nous laisse trop peu de temps pour l'assimiler. C'est on tout cas un vrai film de festival (LACHIZE, 1967).

⁶⁴ Do original:

Il s'agit d'une oeuvre social et politique qui nous concerne tous dans la mesure où elle affronte assez brutalement le problème de la démocratie et de la liberté. [...] L'oeuvre de Rocha, violente et sensuelle, a le défaut de tourner parfois au grand guignol. Mais elle ne nous laisse jamais indifférents (TEISSEIRE, 1967).

Com este filme, reencontramos as excentricidades do cinema político barroco. Um poeta luta contra um tirano. Nós gostaríamos que ele triunfasse e que o filme fosse muito bom. [...] Por que esse simbolismo primário? Por que esse estilo extravagante a serviço de uma causa tão razoável? E que intriga tenebrosa. Parece uma revolta sul-americana escrita por Robbe Grillet (CHAUVET, 1967, tradução nossa⁶⁵).

Jean Vigneron, do católico *La Croix*, igualmente parece não ter assimilado a proposta do filme. Em seu texto, escreve que Glauber Rocha “não renunciou ao seu lirismo, turbulento e impetuoso” ao direcionar os seus holofotes ao meio político. Mas fica evidente o seu desânimo em assistir mais um filme sobre as “eternas revoluções americanas”. E, por fim, questiona: “por que melodramatizar excessivamente o que, por natureza, já é espetacular?” (VIGNERON, 1967, tradução nossa⁶⁶).

Dessas amostras, comprova-se a inexistência de uma unanimidade a favor de *Terra em transe*, ainda que a crítica mais alinhada à esquerda na França tenha sido arrebatada pelo filme, considerando-o “um verdadeiro filme de festival”, como escreveu Lachize. Tal opinião, inclusive, reforça a minha percepção de que Glauber teria feito este filme, entre outras razões, igualmente com o intuito de voltar a Cannes e por meio do festival se manter no panteão dos grandes nomes do cinema novo mundial até pelo menos 1969, com o seu próximo longa-metragem. Por esta razão, também teria se arriscado tanto ao enviar um falso telegrama oficial do Brasil para conseguir participar da competitiva.

Em uma carta endereçada a Alfredo Guevara⁶⁷ pouco depois de encerrado o festival, Glauber Rocha chegou a fazer um balanço do evento, em terceira pessoa, dizendo que “Cannes 1967 foi considerado pela imprensa internacional como um dos melhores festivais dos últimos anos”, mas que “para observadores mais especializados tudo não passou de mais um desfile da crise do cinema, sacudida apenas pelos sopros de

⁶⁵ Do original:

Avec ce film nous retrouvons les étrangetés du cinéma politique baroque. Un poète se bat contre un tyran. On voudrait qu’il triomphât et que le film fût très bon. Mais [...] peut reconnaître que la profonde sincérité de l’auteur. Pourquoi ce symbolisme primaire ? Pourquoi ce style abracadabrant au service d’une cause aussi raisonnable ? Et quelle ténébreuse intrigue. On croirait une révolte Sud-Américaine vue par M. Robbe Grillet (CHAUVET, 1967).

⁶⁶ Do original:

Rocha n’a pas renoncé à son lyrisme, tourbillonnant et impétueux. Il en a même rajouté, à tort ne semble-t-il, car un sujet politique comme *Terra en transe* se prête mal à ces effusions délirantes. Aux yeux d’un public déjà porté à sourire des éternelles révolutions américaines, semblable spectacle ne peut qu’aggraver leurs cas. Et c’est dommage. [...] Le cinéaste et l’acteur veulent bien nous excuser de cette intempéste gaité. Mais pourquoi mélodramatiser à outrance, ce qui, par nature, est déjà spectaculaire ? (VIGNERON, 1967).

⁶⁷ Alfredo Guevara foi o fundador do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, ambos em Havana. Além de ser muito amigo de Glauber Rocha, era bastante próximo de Fidel Castro, tendo sido militante na Revolução Cubana.

um novo cinema”, cujos filmes eram provenientes da Iugoslávia, Hungria, assim como do Brasil, da Argentina e do México (ROCHA, 1967, p. 272).

A Palma de Ouro foi concedida ao veterano Michelangelo Antonioni, com *Blow-Up – Depois daquele beijo* (1966). *Terra em transe* dividiu o Prêmio da Crítica Internacional (FIPRESCI) com *Ainda existem ciganos felizes/I Even Met Happy Gypsies* (1967), do iugoslavo Aleksandar Petrovic. Segundo a nota divulgada para os jornalistas, o filme brasileiro foi um dos escolhidos pelos críticos “pela originalidade com que expressou uma situação que compromete o destino do homem latino-americano e o de todo mundo”. Além desse prêmio, os críticos espanhóis de Barcelona e Madri atribuíram ao filme de Glauber o Prêmio Luis Buñuel “pela sua qualidade, sua amplitude ideológica e sua novidade estética, que interessa particularmente em função da realidade de seu país” (ANTONIONI..., 1967, p. 8).

Em última análise, não se pode deixar de reconhecer que, mesmo antes do início efetivo da atuação do INC, foi por meio do Itamaraty e da censura que o governo ditatorial tentou impedir a participação do Cinema Novo no Festival de Cannes de 1967. Isto é, se o instituto ainda não podia articular internacionalmente em prol do grupo de cineastas e produtores mais identificado com o governo, a solução seria barrar a exibição de *Terra em transe* primeiro no Brasil e, posteriormente, no exterior. No entanto, nesse episódio, as autoridades tiveram ainda mais certeza da ousadia e do poder de mobilização política de Glauber Rocha⁶⁸ – derivado do seu prestígio artístico –, tendo a imprensa europeia e o comando do Festival de Cannes como seus aliados. Portanto, a luta cultural e ideológica transbordava as fronteiras brasileiras e, no território europeu, era o Cinema Novo – sobretudo Glauber – quem dominava nos anos 1960, e não a diplomacia oficial do governo. E essa certeza o INC só irá constatar em 1968, quando nenhum filme brasileiro foi selecionado para o festival.

⁶⁸ No dia 17 de novembro de 1965, Glauber Rocha foi preso junto a outros sete intelectuais – Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves e Jaime Rodrigues –, após uma manifestação contra a ditadura militar, em frente ao hotel Glória, no Rio de Janeiro, durante a conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA), na qual comparecia o presidente Castelo Branco. O poeta Thiago de Mello também participava do ato, mas conseguiu fugir. O episódio ficou conhecido como *Os Oito do Glória*, e provocou uma mobilização internacional pela liberação do grupo, o que já comprovava a articulação política do meio artístico. Depois de quase um mês encarcerados, os intelectuais foram soltos.

4.4 Ausência do Brasil no Festival de Cannes 1968

Se por um lado a exibição e a premiação de *Terra em transe* foi um marco para o Cinema Novo no Festival de Cannes, por outro o desgaste diplomático provocado pelo convite extraoficial deixou sequelas para o ano seguinte. No primeiro semestre de 1968, o INC já funcionava a pleno vapor e tentou emplacar na Competição Oficial do evento francês *As amorosas* (1968), novo filme de Walter Hugo Khouri – diretor aclamado pelo grupo dos universalistas – e *O homem nu* (1968), de Roberto Santos, cineasta mais ligado aos cinemanovistas.

Contudo, aos olhos dos programadores do Festival de Cannes, inicialmente os filmes foram considerados “insuficientes” e a comissão aguardava a chegada da cópia de *Capitu* (1968), do cinemanovista Paulo César Saraceni, para tomar a decisão se haveria um filme brasileiro no certame. De acordo com a notícia publicada no *Jornal do Brasil*, “vários telegramas” foram enviados às autoridades brasileiras, “pedindo urgência na remessa de um terceiro filme” (CANNES..., 1968, p. 16).

Em entrevista ao mesmo jornal, Jean Touzet, secretário-geral do Festival de Cannes, afirmou que os primeiros dois filmes foram recusados “por falta de qualidade” e a exclusão se deu “em consequência da severidade do júri”, que queria “manter um elevado nível de programação”. Assim sendo, a direção do evento não quis criar um novo “mal-estar diplomático”, evitando uma escolha indireta, tal como ocorreu no ano anterior. No *Marché du Film*, para as vendas internacionais, foram aceitos os longas-metragens *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *Cristo de lama* (Wilson Silva, 1968) (FESTIVAL..., 1968, p. 18).

No dia 14 de maio, quatro dias depois do início do festival daquele ano, o secretário-executivo do INC, Antonio Moniz Vianna, comentou a recusa dos dois filmes e afirmou que *Capitu* e *Cristo de lama* (Wilson Silva, 1968) teriam sido exibidos para os curadores e igualmente rechaçados. Ele até mesmo ironizou, falando que a “esquerda festiva fez questão de esconder” a exclusão do filme de Saraceni, mas disse que a obra iria concorrer no próximo Festival de Berlim. Embora Vianna tenha estranhado a notícia das rejeições, reconheceu que “a comissão de Cannes tem todo o direito de recusar o filme que entender”, assim como havia descartado *Todas as mulheres do mundo* no ano anterior (CANNES..., 1968, p. 13).

Por fim, esta seria a primeira vez que um filme brasileiro não participaria da Competição Oficial do Festival de Cannes desde a Palma de Ouro, em 1962, o que não

deixava de ser um fato bem sintomático. Como se sabe, o evento foi cancelado logo no seu início por pressão dos cineastas franceses François Truffaut e Jean-Luc Godard, em decorrência das greves e protestos que ocorriam em toda a França, em maio de 1968. Não cabe a esta pesquisa analisar os motivos políticos e ideológicos de tal cancelamento, até porque essas razões extrapolam as políticas cinematográficas tanto do Brasil quanto da França, e já foram examinadas em outras obras⁶⁹ e estudos. Mas a ausência do Brasil na seleção precisa ser registrada, com algumas hipóteses, para além da versão oficial.

Naquele momento, não havia um diálogo fluído entre o INC, o Itamaraty e as diversas correntes do cinema brasileiro. Sendo assim, as opções enviadas a Cannes evidentemente não representavam um consenso de quais eram os melhores filmes daquela safra e que tivessem o perfil de Cannes. A meu ver, o governo brasileiro sobretudo demonstrava uma incompreensão de que, cada vez mais, a decisão final era do festival, e não das autoridades nacionais, como ocorria no início daquela década. Nesse contexto, também é nítido que o Festival de Cannes já se encontrava em uma transição, ainda que preferisse se esquivar de certas indisposições diplomáticas. A partir de 1969 e do início dos anos 1970, esse protagonismo de Cannes ficará mais cristalino, mudando a sua própria dinâmica e impondo a sua nova posição no jogo internacional. Por conseguinte, se o Brasil quisesse continuar participando da maior vitrine internacional do cinema, seria vital compreender tais práticas e pensar em outras estratégias de acesso, diferentes das que foram empregadas até então com base nas cotas nacionais.

Também vale mencionar que as informações oficiais divulgadas na *Filme Cultura* em 1968 indicavam com certo orgulho de que as principais políticas de promoção internacional em festivais do INC tenham recaído sobre a Berlinale, ocorrida em junho, onde foi instalado o estande do Brasil e distribuído o catálogo *Brasil Cinema*. A recusa de Cannes, anunciada no começo de maio, provavelmente influenciou nisso, talvez até forçando, de última hora, uma mudança de percurso e de procedimentos por parte do instituto e do Itamaraty.

Segundo a *Filme Cultura*, o estande montado no Palácio do Festival de Berlim “foi um dos que fizeram maior sucesso, demonstrando o grande interesse dos grandes

⁶⁹ Um livro autobiográfico recente que revisita o cancelamento o Festival de Cannes 1968 é *Um ano depois*, escrito pela atriz Anne Wiazemsky e publicado no Brasil em 2018 pela editora Todavia. Na época, a autora francesa estava casada com o cineasta Jean-Luc Godard e foi a protagonista do filme *A chinesa* (1967), dirigido por ele.

centros pelo nosso cinema”. O texto também informava que o longa-metragem *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e o curta produzido pelo próprio INC, *Lasar Segall* (Carlos Luiz Couto, 1968), teriam sido recebidos com aplausos pelos participantes da mostra. No entanto, vale pontuar que eles não aparecem na listagem oficial da competição do festival disponível no site da Berlinale. Ainda segundo a revista, *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968) teria sido exibido na “seção informativa”, e, no mercado de filmes, teriam sido apresentados *Trilogia de terror* (José Mojica Marins, Luís Sérgio Person, Ozualdo Candeias, 1968), *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra, 1967), *As amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968), e *O homem nu* (Roberto Santos, 1968) (BRASIL..., 1968, p. 45).

Sendo assim, o Festival de Berlim parece ter sido mais amigável ao governo brasileiro naquele ano, e possivelmente este seja o motivo de tanto engajamento ao evento alemão. Em 1969, o INC demonstrará uma atitude um pouco mais dócil com as escolhas do Festival de Cannes, mas se furtará de apoiar ou promover o cinema brasileiro que lá se apresentou em grande escala.

4.5 Festival de Cannes 1969

4.5.1 Impactos do INC

Para além da assinatura do acordo de coprodução entre o Brasil e a França, e a canalização das inscrições para os festivais internacionais, em 1969, o INC praticamente concentrou os seus esforços internacionais na realização do 2º Festival Internacional do Filme (FIF)⁷⁰, no Rio de Janeiro, ocorrido entre 17 e 30 de março. Embora o evento tenha sido boicotado pelos diretores e produtores do Cinema Novo, a vinda dos convidados estrangeiros acabou facilitando o visionamento de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, selecionado logo depois para o Festival de Cannes daquele ano.

O 2º FIF foi fruto de um convênio assinado entre o Ministério da Educação e Cultura e o governo do Estado da Guanabara, reunindo diferentes fontes de receitas negociadas desde o ano anterior. As seções previam não apenas mostras Competitiva e Retrospectiva, mas também um Mercado Internacional do Filme, além de simpósios e conferências. Nos primeiros pronunciamentos oficiais, o presidente do INC chegou a

⁷⁰ 1º Festival Internacional do Filme (FIF) foi realizado entre os dias 15 e 26 de setembro de 1965, no Rio de Janeiro, ano em que foi comemorado o IV centenário da cidade.

afirmar que 22 países seriam convidados e que ele apostava nos retornos financeiros, artísticos, culturais e turísticos que o festival traria para o Brasil. No embalo das primeiras negociações que avançavam com coprodutores franceses naquela época, Durval Garcia também acreditava que o 2º FIF daria oportunidade para que se colocasse “os produtores brasileiros em contato com compradores de filmes do mundo inteiro, resultando na comercialização do filme nacional no exterior”, assim como “as possibilidades de coprodução que poderão atingir” (II FESTIVAL..., 1969, p. 10).

A comissão organizadora do 2º FIF foi composta por Durval Garcia; Antonio Moniz Vianna, secretário-executivo do INC; Fernando Ferreira, representante da Secretaria de Turismo da Guanabara; o embaixador Donatello Grieco, do Itamaraty; Aloísio Leite Garcia e Jarbas Barbosa, representando os produtores cinematográficos; Roberto Farias, representante dos cineastas; e José Lewgoy, representando os atores (CINEMA..., 1969, p. 18).

Para os cinemanovistas, o festival representava apenas “prejuízos à indústria cinematográfica nacional”, uma vez que priorizava a vinda de filmes, diretores e atores estrangeiros, sem dar o devido espaço ao cinema brasileiro na sua programação. Ao mesmo tempo, diziam que o evento desviava o foco do que realmente importava naquele momento: ampliar a cota de tela do cinema nacional frente ao domínio do cinema estrangeiro nas salas comerciais brasileiras, e que os filmes estrangeiros exibidos no 2º FIF somente estimulariam ainda mais esse desequilíbrio. Dessa forma, eles se recusaram a inscrever seus longas-metragens na competição e no mercado (CINEMA..., 1969, p. 18).

Internacionalmente, os cinemanovistas até chegaram a fazer uma campanha para que os seus amigos europeus igualmente boicotassem o evento, mas na prática alguns deles acabaram vindo ao Brasil. E mesmo sem a participação do Cinema Novo, uma lista de filmes brasileiros foi apresentada. Para a competição, *A compadecida* (George Jonas, 1969) e o curta-metragem *A olho nu* (David Waissman, 1968). No mercado, *O santo milagroso* (Carlos Coimbra, 1966), *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra, 1967), *O menino e o vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967), *Cristo de lama* (Wilson Silva, 1968), *Enfim sós... com o outro* (Wilson Silva, 1968), entre outros. (COMPRADOR..., 1969, p. 5).

À margem do 2º FIF, os cinemanovistas articulavam intensamente. Convidados do festival, os críticos Jean de Baroncelli e Amy Courvoisier, representantes oficiais do Festival de Cannes, assistiram no Rio de Janeiro ao filme *O dragão da maldade contra*

o santo guerreiro em uma sessão privada, organizada pelo próprio diretor e amigo brasileiro Glauber Rocha. Uma semana depois, os franceses demandaram publicamente a presença do filme em Cannes (GLAUBER..., 1969, p. 20).

Em carta enviada a Claude Antoine, em fevereiro de 1969, Glauber Rocha dizia que não queria enviar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* para Cannes através do INC, pois isso pediria “uma combinação impossível” com Moniz Vianna e Durval Garcia, e que a sua “única chance” de participar era por meio de um convite direto do festival. Na correspondência, ele prometia enviar ao seu coprodutor “uma cópia em cor para projetar o filme para a comissão” (ROCHA, 1969, p. 334). Mas, pelo visto, isso não foi necessário e eles aproveitaram a vinda dos franceses durante o 2º FIF.

Em março – juntamente com os selecionados do 2º FIF –, o INC já tinha anunciado o seu indicado ao Festival de Cannes: era *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Aliás, foi por essa razão que esse filme paulista não participou do festival carioca e, no fim das contas, saiu totalmente de mãos abanando, pois também não passou no crivo do evento francês. Naquela competição oficial, somente *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* concorreu à Palma de Ouro, e outros oito longas-metragens integraram a lista da primeira edição da mostra paralela Quinzena dos Realizadores.

Ao saber do convite extraoficial ao filme de Glauber Rocha, desta vez o INC não se contrapôs e, pelo menos publicamente, manifestou-se um pouco mais tolerante à escolha de Cannes. Pelo o que se pode depreender das notícias da época, Durval Garcia teria recebido a informação do interesse em convidar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* diretamente do festival e, como resposta, ele teria enviado à direção do certame um telegrama dizendo que o longa-metragem do cineasta já estava pronto e havia sido exibido para a comissão do INC que concede certificados de exibição obrigatória. Sendo assim, o caminho estava livre para Glauber exibi-lo na Competição Oficial (INC abre..., 1969, p. 34). Com isso, Garcia e o INC não demonstraram resistência, tal como visto em 1967 com *Terra em transe*, evitando desgastes e polêmicas internacionais.

4.5.2 *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* na Competição

O Festival de Cannes seria realizado entre os dias 8 e 23 de maio de 1969, e as inscrições tinham sido encerradas no dia 15 de março. No entanto, como previsto no

regulamento do evento, a direção poderia convidar diretamente “os filmes que lhe pareçam apresentar interesse particular, sem que esse convite esteja subordinado ao prazo das inscrições”. Foi dessa forma, então, que o presidente da Comissão Organizadora do Festival de Cannes, Robert Favre Le Bret, telegrafou a Glauber Rocha, no dia 22 de abril, confirmando a participação de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* na Competição Oficial (FESTIVAL..., 1969, p. 10).

Apesar do aval do INC, esta foi a única “contribuição” que o instituto concedeu ao filme de Glauber Rocha. Não houve nenhum outro apoio direto, como ações de promoção do longa-metragem no mercado ou junto à imprensa. Nem mesmo um estande foi montado para estimular as vendas dos filmes brasileiros como ocorrera em Berlim, considerando que o Brasil teve uma participação inédita naquele ano em Cannes, com tantos filmes escolhidos para a Quinzena dos Realizadores.

Glauber Rocha embarcou para Cannes no início de maio, afirmando à imprensa que estava pronto para “defender o seu novo filme” no festival “mais importante do mundo” (GLAUBER..., 1969, p. 20). *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi o seu primeiro filme rodado com som direto e em cores, mudanças tecnológicas que indicavam uma nova tendência dos filmes escolhidos para o festival naquela época, mais uma vez estabelecendo um novo parâmetro de qualidade e que será bem aclamado pela crítica europeia.

Antes de deixar o Brasil, o diretor já afirmava que este filme tinha “características de grande espetáculo” e, propositalmente, também buscava “maior comunicação com o público, embora sem concessões à pornografia e à violência”. Àquela altura, a sua linguagem era dirigida “não apenas ao povo brasileiro, como também a todo tipo de público, porque o cinema é um espetáculo internacional e não há nada mais internacional do que uma coisa profundamente nacional” (GLAUBER..., 1969, p. 11).

Para ele, a participação já era uma grande vitória, mas não descartava receber algum prêmio do júri. Em entrevista, reconheceu que nas edições anteriores de Cannes se comportou “de maneira provinciana”, mas que desta vez estava disposto “a fazer um trabalho diplomático em defesa do filme”, até porque não haveria uma delegação oficial. Apenas a atriz Odete Lara o acompanharia na jornada. Do seu discurso, também fica bastante evidente como ele havia preparado o novo filme considerando os aspectos tecnológicos que não apenas eram pré-requisitos para ser aceito, mas que poderiam impressionar os críticos e os jurados:

O festival leva muito em conta o aspecto industrial e por isso o aprimoramento técnico pesa muito em Cannes. O filme foi feito também com som direto e não dublado e isso permitiu uma melhor interpretação por parte dos artistas, às vezes mais clara, e sem problemas de sincronização (GLAUBER..., 1969, p. 20).

Durante todo o festival, essa seria uma fala recorrente de Glauber e que rapidamente acabou sendo replicada nas críticas publicadas na França. Portanto, não restam dúvidas de que o cineasta sabia qual jogo deveria ser jogado para entrar e sair de Cannes aclamado. Mas, desta vez, era a Palma de Ouro que ele estava mirando e não se contentaria apenas com prêmios de consolação, depois de tantos anos lutando contra o boicote do INC e a censura brasileira, assim como o *lobby* que fazia na Europa.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro foi exibido no dia 14 de maio e abalou o Festival de Cannes como nunca antes nas sessões dos filmes de Glauber Rocha. Se em 1964 a plateia ficou chocada e, em 1967, totalmente atordoada, desta vez o deslumbramento foi unânime.

Novais Teixeira, enviado especial do jornal *O Estado de S. Paulo* relatou que, na sala de imprensa, depois das duas exibições daquele dia, Glauber Rocha recebeu “prolongados aplausos” da crítica, que o aguardava de pé. No dia seguinte, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* era a “fita mais discutida até agora desta competição” (TEIXEIRA, 1969, p. 9).

A jornalista Miriam Alencar, enviada especial do *Jornal do Brasil*, foi ainda mais enfática ao narrar a recepção do filme. Segundo ela, “finalmente o Festival de Cannes foi sacudido por um filme”, o qual havia lotado o Palácio do Festival. Desde a véspera, ela já notava o interesse do público e da crítica pelo novo filme de Glauber Rocha. E na noite da *première*, pela primeira vez nesta edição, foi possível ver “o público manifestar-se com palmas em várias sequências e com um oh de espanto diante do que viam projetado na tela, principalmente nas sequências das mortes” (ALENCAR, 1969, p. 11). E ela segue:

A estupefação foi geral. Se o filme de Glauber Rocha não receber nenhum prêmio, terá sem dúvida alguma o grande mérito de ter sido o primeiro filme a abrir a polêmica no festival, a tirar do marasmo seus participantes, a iniciar uma discussão salutar, em termos cinematográficos, das novas tendências do cinema mundial projetando o cinema brasileiro em todas as camadas (ALENCAR, 1969, p. 11).

Na imprensa francesa, essa “estupefação” se manifestou em críticas derramadas, exaltando a consolidação do talento barroco e operístico de Glauber Rocha, assim como as suas novas habilidades técnicas. Do material encontrado na Cinemateca Francesa, inicio esta seleção com o texto do semanário esquerdista *Les Lettres Françaises*, que destaca o impacto sofrido por uma plateia ainda pouco acostumada à realidade violenta expressa nos filmes do cinemanovista:

Com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, uma tempestade de poesia sacudiu o festival, desencadeando paixões opostas. Um enorme meteoro explodiu na tela e suas chamas extraordinárias, suas explosões de fogo, de sangue e de morte cegaram uma plateia estupefata que, em vez de um filme, alguns pensaram que estavam vendo um cataclismo ou um monstro. Ora, se trata de uma obra-prima, mas uma obra-prima barroca, inusitada, inclassificável, que traz no seu apogeu a arte e a visão pessoal do grande cineasta brasileiro. Se fere a sensibilidade dos “ocidentais” inclinados demais por um chauvinismo inconsciente, detectando apenas um folclore espetacular e um delírio gestual excessivo, é precisamente porque o filme traduz sinteticamente, e na forma metafórica que lhe é própria, uma cultura “diferente”, que alguns aceitariam de forma mais voluntariosa se fosse aclimatada, domesticada, suavemente naturalizada. [...] É também, na sua selvageria por vezes sanguinária, uma obra cujo viés estético assegura a coerência (a sua violência choca os mais delicados) e a prodigiosa incandescência poética, cuja cor foi utilizada pela primeira vez de acordo com uma dinâmica original, aumentando mais uma vez o seu brilho intenso (ANTONIO..., 1969, tradução nossa⁷¹).

A crítica Yvonne Baby, do *Le Monde*, começou o seu texto já adjetivando a obra, classificando-a como “um filme surpreendente, de inspiração, de liberdade, de riqueza, de lirismo”, que “devolve ao cinema a sua grandeza e a sua magia”, no qual um “romanceiro” é misturado ao trágico e ao sublime, “equilibrando o drama e a ópera”. Embora o longa-metragem tenha chocado o festival, ela explica que esse choque não se deu pela revelação de um novo diretor, até porque Glauber Rocha já esteve no evento

⁷¹ Do original:

Avec « Antonio das Mortes », de Glauber Rocha, une tempête de poésie a secoué le festival, déchainé des passions opposées. Un énorme météore a explosé sur l'écran et son extraordinaire flamboiement, ses éclats de feu, de sang et de mort ont à ce point aveuglé un public stupéfait qu'au lieu d'un film certains ont cru voir un cataclysme ou monstre. Or, il s'agit d'un chef-d'oeuvre, mais d'un chef-d'oeuvre baroque, insolite, inclassable, qui porte à son apogée l'art et la vision personnelle du grand cinéaste brésilien, qui est à la mesure de la gigantesque effervescence d'avenir dont un pays est le théâtre, et de la civilisation afro-brésilienne dont il s'est fait le chantre inspiré. S'il heurte la sensibilité étriquée des « Occidentaux » trop enclins, par un chauvinisme inconscient, à n'y déceler qu'un folklore spectaculaire et un délire gestuel outrancier, c'est précisément parce qu'il traduit synthétiquement, et sous la forme métaphorique qui lui est propre, une culture « différente » que certains accepteraient plus volentiers si elle était acclimatée, apprivoisée, gentiment naturalisée. [...] C'est aussi, dans sa sauvagerie parfois sanguinaire, une oeuvre dont le parti pris esthétique assure la cohérence (sa violence dût-elle choquer les délicats) et la prodigieuse incandescence poétique, dont la couleur pour la première fois employée selon une dynamique originale accroît encore la fulguration (ANTONIO..., 1969).

com outras obras. Mas sim pelas características do novo filme, que não deixa de ter uma relação com os anteriores.

Espectáculo total, representação, dramatização deliberada e precisamente explosiva da realidade e dos mitos do Brasil. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é a sequência natural – e de certa maneira a síntese – de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. A reflexão de Rocha faz-se, desta vez, de uma fábula ligada a uma tradição, a uma cultura popular e que, evidentemente, joga luz sobre a situação atual da América Latina (BABY, 1969, tradução nossa⁷²).

Sobre as inovações tecnológicas, ela destrincha os significados das cores e de que forma isso interfere completamente na compreensão do filme:

E se a cor nos parece tão importante é porque ela tem um papel ativo, independentemente de sua função estética. Por exemplo, poderíamos dizer que o branco da pureza (“a santa”) contrasta com o preto da tragédia, e com o vermelho da violência, esta violência que, talvez, poderá chocar alguns, mas que, tradicionalmente, existe neste país. O que é mais impressionante é que aqui o sangue nos dá o sentimento da verdade e que a rebelião, em sua anarquia, sua selvageria, expressa um desejo de mudança social, política, histórica. Porque *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é para um povo inteiro, uma canção de esperança e de liberdade (BABY, 1969, tradução nossa⁷³).

O impacto pela violência e pela tragédia também impressionou François Maurin, do *L’Humanité*. A seu ver, este de fato trata-se do melhor filme de Glauber Rocha, e ele também enaltece as habilidades técnicas do diretor no uso da cor:

Acima de tudo, digamos que o que me surpreende desde o início neste último filme é a sua beleza violenta colocada a serviço da tragédia. Glauber Rocha é um verdadeiro poeta, não esqueçamos, e seria em vão estabelecer uma

⁷² Do original:

Un film étonnant d’inspiration, de liberté, de richesse, de lyrisme, un film qui rend au cinéma sa grandeur et sa magie un « romancero » mêlant au tragique, le sublime et tenant du drame et de l’opéra a été mercredi le choc du festival. Choc mais non révélation car l’auteur – le Brésilien Glauber Rocha – nous le connaissions déjà par deux de ses films : *Dieu noir et le Diable blond* et *Terre en transes*, projetés (l’un en 1964, l’autre en 1967) également à Cannes. Spectacle total, représentation, dramatisation volontairement et justement explosives de la réalité et des mythes du Brésil. *Antonio das Mortes* est la suite naturelle – et d’une certaine manière la synthèse – du *Dieu noir et le Diable blond* et de *Terre en transes*. La réflexion de Rocha sa fait, cette fois, à partir d’une fable liée à une tradition, à une culture populaires et qui, bien évidemment, éclaire la situation actuelle de l’Amérique Latine (BABY, 1969).

⁷³ Do original:

Et si la couleur nous semble si importante c’est qu’elle a un rôle actif, indépendamment de sa fonction esthétique, par exemple, on pourrait dire que le blanc de la pureté (« la sainte ») contraste avec le noir de la tragédie et avec le rouge de la violence, cette violence quie, peut-être, pourra choquer certains mais qui, traditionnellement, existe dans ce pays. De plus ce qui frappe c’est qu’ici le sang nous donne le sentiment du vrai et que la rébellion, dans son anarchie, sa sauvagerie, exprime un désir de changement social, politique, historique. Car *Antonio das Mortes* est pour tout un peuple, un chant d’espérance et de liberté (BABY, 1969).

relação direta e primária entre os personagens que ele utiliza (que, no entanto, em sua maioria são historicamente verdadeiros) e uma realidade imediata, porque ele usa em forma de símbolos para expressar as correntes profundas que marcam uma situação não menos real em sua globalidade contraditória. [...] Tragédia violenta onde o amor e a morte ocupam o devido lugar com todo o sentimentalismo próprio do temperamento apaixonado do autor, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* igualmente se alimenta de uma reflexão às vezes marcada pela nostalgia da realidade brasileira passada, ao mesmo tempo em que reflete a confusão e o impasse da situação presente. É por isso, sem dúvida, que provoca o maior interesse, além de uma beleza formal muito superior a tudo o que Glauber Rocha nos tinha oferecido até agora, cujo domínio no uso da cor resulta incontestável. Por fim, observa-se uma música muito bonita composta, em parte, por canções populares (MAURIN, 1969, tradução nossa⁷⁴).

Figura 9: Repercussão de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*



Reprodução de uma parte da página do jornal *L'Humanité* sobre o filme de Glauber Rocha.

Fonte: Cinemateca Francesa

⁷⁴ Do original:

Disons surtout que ce qui surprend dès j'abord dans ce dernier film c'est sa beauté violente mise au service de la tragédie. Glauber Rocha est un véritable poète, ne l'oublions pas, et il serait vain d'établir une relation directe et primaire entre les personnages qu'il utilise (qui pourtant, pour la plupart sont vrais historiquement) et une réalité immédiate, car il s'en sert sous forme de symboles, pour exprimer les courants profonds marquant une situation non moins réelle dans sa globalité contradictoire. [...] Tragédie violente où l'amour et la mort occupent la place qui leur revient avec tout le sentimentalisme propre au tempérament passionné de l'auteur, « Antonio das Morte » se nourrit également d'une réflexion parfois empreinte de nostalgie sur la réalité brésilienne passée, tout en reflétant en même temps la confusion et l'impasse de la situation présente. C'est par là, sans doute, qu'il offre le plus grand intérêt, en dehors d'une beauté formelle dépassant de très loin tout ce que nous avait offert jusqu'ici Glauber Rocha, dont la maîtrise dans l'utilisation de la couleur s'avère, pour un essai, incontestable. A noter enfin une très belle musique composée, en partie, de chants populaires (MAURIN, 1969).

Entre os textos publicados ao longo do festival aos quais tive acesso, talvez o menos adulator seja o do *La Croix*, que não contém a assinatura de um crítico específico, embora tenha sido escrito em primeira pessoa. O autor sublinha que Glauber Rocha é um “lírico extravagante”, além de um “*habitué*” do Festival de Cannes, onde seus filmes anteriores tiveram grande repercussão. Para ele, que “gostou um pouco” de *Deus e o diabo na terra do sol*, e “não gostou nada” de *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* “é uma espécie de ópera insana e melodramática, que faz nossas operetas de Châtelet parecerem tragédias gregas”, e que o filme o “consternou” (UN opéra..., 1969, tradução nossa⁷⁵).

O dossiê continha muito mais textos relacionados ao filme quando foram publicados na sua estreia em Paris, em 22 de outubro de 1969. E somente nesta segunda leva havia uma crítica de Louis Chauvet, do *Le Figaro*, tradicional opositor de Glauber Rocha na imprensa francesa. Portanto, não sabemos se ele compareceu àquele Festival de Cannes, mas os seus elogios, mesmo que tardios, deixam clara a sua aprovação ao *Dragão da maldade*. Enfatizo também que esta foi a primeira vez que Chauvet, em alguma medida, se rendeu à narrativa do cineasta brasileiro. É por essa razão que podemos falar de uma quase unanimidade da crítica francesa sobre a obra.

Dado esse ineditismo, cito os trechos da crítica de Louis Chauvet que mais demonstram essa percepção:

A narrativa conduzida por Glauber Rocha, célebre cineasta brasileiro, atesta uma busca bastante profunda pelo estilo. Cada imagem oferece um rico conteúdo de valores pictóricos. Paisagens de árida beleza, personagens cujas virtudes pitorescas reforçam sua vocação trágica, multidões coloridas, pintadas em cores: tudo isso cria um charme rude e elevado. [...] O resultado é sempre bonito. Só me pergunto se a força da emoção responde ao brilho das aparências. Rocha pratica um lirismo ao mesmo tempo ardente e rigoroso (consigo mesmo). Sua arte convence. Não induz o espectador aos mesmos sentimentos que os intérpretes nos transmitem de forma tão vívida. Mas podemos encontrar qualidades suficientes quando eles atingem esse grau (CHAUVET, 1969, tradução nossa⁷⁶).

⁷⁵ Do original:

Le cinéaste brésilien Glauber Rocha, chef de file du « cinéma novo », est un habitué du Festival de Cannes. Le *Dieu noir et y le Diable blond*, *Terre en transes*, y furent présentés et primés. Rocha est un lyrique flamboyant. Il n’affectionne rien tant que démesure et délire. J’avais un peut aimé son *Deiur noir*, pas du tout sa *Terre en transes*. Son *Antonio das Mortes*, sorte d’opéra démentiel et mélodramatique, qui fait ressembler nos opérettes du Châtelet à des tragédies grecques, m’a consterné (UN opéra..., 1969).

⁷⁶ Do original:

Le récit que mène Glauber Rocha, célèbre cinéaste brésilien, témoigne d’une recherche de style assez poussée. Chaque image offre un riche contenu de valeurs picturales. Paysages d’une aride beauté, personnges dont les vertus pittoresques renforcent la vocation tragique, foules bigarrées, peinturlurées, mimant des sambas revenditratice : tout cela crée un charme fruste et relevé. [...] Le résultat est toujours beau. Je me demande seulement si la force de l’émotion répond à l’éclat des apparences. Rocha pratique

Tamanho encantamento não ficou restrito ao campo da crítica. O júri do Festival de Cannes de 1969 também se surpreendeu com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, especialmente o seu presidente, o cineasta italiano Luchino Visconti, que era “pelo Brasil, não escondendo sua simpatia pelo filme de Glauber Rocha” (ALENCAR, 1969, p. 2). Além dele, compunham a comissão de jurados os franceses Marie Bell (atriz) e Robert Kanters (crítico); dos Estados Unidos, o diretor Stanley Donen e o produtor Sam Spiegel; da União Soviética, o escritor Chinghiz Aitmatov; da Tchecoslováquia, o diretor e roteirista Jaroslav Boček; da Iugoslávia, o diretor Veljko Bulajić; e, por fim, o sueco Jerzy Glucksman.

Tal configuração parece ter influenciado diretamente alguns dos prêmios concedidos, especialmente a Palma de Ouro. Embora a campanha por *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* tenha sido notória na imprensa, o filme de Glauber Rocha acabou apenas por dividir o prêmio de melhor diretor com o tcheco-eslovaco Vojtěch Jasný, de *All my compatriots* (1969). Também recebeu o Prêmio Luis Buñuel e outros troféus da Confederação Internacional do Cinema de Arte e Ensaio, e da União Internacional dos Críticos de Cinema. Contudo, a Palma de Ouro ficou com o filme britânico *If*, de Lindsay Anderson. O Prêmio Especial do Júri foi outorgado ao sueco *Adalen 31*, de Bo Widerberg.

Ouvindo fontes que circulavam nos bastidores da reunião final do júri, a imprensa brasileira denunciou que houve uma mudança radical de posicionamento dos votantes por pressão norte-americana. Inicialmente, a Palma de Ouro seria entregue ao brasileiro Glauber Rocha, mas que, por pressão dos norte-americanos, isso não teria acontecido. Ao saber da decisão na reunião vespertina, “os homens de negócios dos EUA não gostaram do caráter não comercial da seleção, ameaçando retirar sua ajuda financeira” às próximas edições do Festival de Cannes (DRAGÃO..., 1969, p. 9).

Sobre esses bastidores, Miriam Alencar relatou que a “premiação de *If* foi política, uma terceira solução”, que o júri esteve reunido desde às 9h em um iate ancorado em frente à Croisette e que, “entre meio-dia e cinco horas, a Palma de Ouro pertencia ao *Dragão da maldade*”. No entanto, “membros do Sindicato dos Produtores

un lyrisme à la fois ardent et rigoureux (envers lui-même). Son art convainc. Il n'entraîne pas chez le spectateur les mêmes sentiments dont les interprètes nous transmettent une si vive représentation. Mais on peut trouver suffisantes les qualités de forme quand elles atteignent ce degré-là (CHAUVET, 1969).

Americanos iniciaram grande pressão junto ao júri, ameaçando boicotar o festival do próximo ano” (ALENCAR, 1969, p. 9). E ela segue narrando:

Segundo afirmação precisa dos jornalistas franceses que tinham acesso às deliberações do júri, os americanos faziam questão de que o premiado fosse um filme-espetáculo e desejavam a todo custo que o vencedor fosse *Isadora* [Karel Reisz, 1968]. A partir de 5 horas, como fórmula conciliatória, o grande cotado para a Palma era *Z* [Costa Gavras, 1969], com o prêmio especial do júri para *O dragão da maldade*. Novamente surgiram pressões diplomáticas no sentido de evitar *Z*, filme claramente contrário ao regime grego. Surgiu então a solução ideal: repartir os prêmios especiais com os candidatos mais fortes, ou seja, *Z*, *O dragão da maldade* e *Adalem 31*, e dar a Palma de Ouro a um filme neutro, que não despertasse maiores protestos. E foi isso. O público recebeu neutramente o resultado, e os críticos acharam engraçada mais uma manobra política no quadro da premiação. O crítico de *Positif*, Robert Benayoun, ao deixar o Palácio do Festival, antes de ser anunciado o prêmio a *If*, declarou: “C’est une connerie” (É uma vergonha). Para Benayoun, o único favorito era *O dragão da maldade*. O crítico Jean de Baroncelli, do *Le Monde*, teve a mesma reação, e também os promotores da Quinzena dos Realizadores, tais como Jacques Doniol-Valcroze e Robert Enrico (ALENCAR, 1969, p. 9).

Depois da premiação, Glauber Rocha teria dito que o prêmio de Melhor Direção “foi muito bom, pois é a primeira vez que o Cinema Novo se classifica dentro da premiação oficial dos *palmarès*”. No entanto, ele também afirmou que “foi uma vitória para o Brasil, que aqui se apresentou sem política diplomática e sem delegação oficial, ou seja, sem qualquer possibilidade de influenciar o júri” (ALENCAR, 1969, p. 9), dando a entender que se o INC ou o Itamaraty estivessem presentes talvez a história seria diferente.

O *Jornal do Brasil* também publicou alguns dias depois o que chamou de “A odisséia de Glauber” (1969, p. 10), pois o cineasta teria telefonado de Paris para o produtor Luiz Carlos Barreto, “queixando-se de ter chegado a Cannes como convidado especial da direção do festival, e não na qualidade de representante oficial do Brasil”, e que isso teria lhe criado constrangimentos, retirando “o poder de manobra política que poderia ser exercido nos bastidores pela representação diplomática brasileira, em favor do nosso filme”. O texto também afirma que Glauber recebeu um telefonema do festival às seis horas da tarde informando que o seu filme iria ganhar o Grande Prêmio do festival. O cineasta, portanto, teria recebido a confirmação poucas horas antes da pressão dos norte-americanos mudar o resultado dos prêmios.

Em junho, poucas semanas depois do término do certame, ainda em Paris, Glauber Rocha começou a dar entrevistas para a imprensa brasileira enaltecendo o prêmio de Melhor Direção e desmentindo tal informação. Em uma delas, afirmou: “É

ridícula, absurda e mentirosa a notícia publicada em jornais do Rio e São Paulo segundo a qual só não ganhei a Palma de Ouro em Cannes por pressão norte-americana” (GLAUBER..., 1969, p. 48).

Em carta enviada a Cacá Diegues, também em junho, Glauber Rocha ironizou toda a edição de 1969 do Festival de Cannes, citando “as fofocas por trás da Palma e o ridículo da festa de premiação”. Da mesma forma, debochou da crítica que o aplaudiu, embora o tom soe mais de ressentimento do que propriamente um menosprezo, como se pode ler a seguir:

[...] Eu e Zelito [Viana] demos supremas gargalhadas dos elogios, todos a mesma coisa – *opéra brúlante, chant d’amour et d’espoir, poème flamboyante* –, todos uns babacas incapazes de perceber a estrutura de uma cultura diversa da cultura velha clássica europeia, etc. Veja só: faço um filme de estrutura comercial, com o objetivo de ganhar dinheiro, e os caras que esculhambaram *Terra em transe* vêm me dizer que este é o meu melhor filme, e dizem absurdos desproporcionais. Deste jeito, eu acabo rico, o que no fundo está me interessando bastante, pois a pobreza me enche o saco de uma maneira boçal. Larguei o filme, nunca larguei um filme com tanta rapidez. Não tem cortes a fazer, Claude [Antoine] está vendendo como louco (o faturamento vai fácil a 200 mil dólares, mas não diga isto para ninguém), o que traduzindo para cruzeiros e misturando com a renda brasileira, que deve ir mais ou menos, vai dar para eu ganhar uns 150 milhões no redondo e comprar o apartamento de minha mãe, ou seja, baixar a cortina de um ato da vida para poder começar outro menos trágico e mais dissonante, preparação do último, que deve ser cínico, cômico e alucinado (ROCHA, 1969, p. 339).

Examinando toda a repercussão, não temos como comprovar se de fato a pressão norte-americana ocorreu e influenciou o resultado final, embora os rumores indicassem para isso, sobretudo porque as fontes diretas eram justamente os jornalistas e críticos franceses que tinham acesso aos jurados, e Glauber era muito estimado por eles. A reação inicial do próprio Glauber, de certa forma cobrando uma atuação mais incisiva do INC e do Itamaraty sobre o júri, também reforça essa narrativa e essa percepção. Contudo, mesmo que as autoridades brasileiras estivessem presentes e promovendo os filmes, não haveria qualquer possibilidade de salvar o filme na última hora. Até porque, embora o INC e o Itamaraty não tenham impedido a exibição de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* em Cannes, um apoio direto, especificamente a um filme cinemanovista, era improvável, considerando também as circunstâncias da ditadura militar naquele momento, quando o Brasil vivia sob o terror do AI-5⁷⁷.

⁷⁷ O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi instaurado em 13 de dezembro de 1968, no governo do general Costa e Silva, eliminando diversos direitos civis. A partir de então, a censura e a tortura se tornaram uma prática recorrente, assim como a perseguição aos intelectuais e artistas no Brasil.

Na prática, o que ocorreu foi que Glauber Rocha decidiu escapar momentaneamente desse binômio arte-indústria e, no ano seguinte, foi filmar *Cabezas cortadas* na Espanha e *O leão de sete cabeças* na África, sob o discurso de que agora deveria protagonizar um cinema terceiro-mundista, e não só brasileiro. Depois de 1969, ele voltará oficialmente ao Festival de Cannes somente em 1977, quando o seu curta-metragem *Di Cavalcanti* foi exibido e laureado com o Prêmio Especial do Júri.

A crítica Sylvie Pierre, em entrevista para esta pesquisa, considera que Glauber, após o seu prêmio de Melhor Direção “e talvez decepcionado de não ter obtido a Palma de Ouro, entrou em um processo de grande fundição da cuca”. Para ela, os dois longas seguintes do cineasta foram “desastres comerciais, mas sucessos nas áreas em que finura e devoção da crítica não ajudam no sucesso comercial” (PIERRE, 2020).

4.5.3 Presença brasileira na 1ª Quinzena dos Realizadores

Em paralelo ao que fervilhava na Competição Oficial, nascia a Quinzena dos Realizadores, mostra que já naquela primeira edição contou com uma forte representação brasileira e que, até os dias de hoje, é uma das principais portas de entrada dos cineastas brasileiros ao Festival de Cannes.

Como vimos no primeiro capítulo desta tese, a Quinzena surgiu justamente para opor-se ao que acontecia no palco principal do festival, exibindo filmes com menor repercussão midiática e com outras tonalidades artísticas, políticas e ideológicas, sem tantas pressões diplomáticas ou econômicas. O fundador da mostra, Pierre-Henri Deleau, contou a esta pesquisadora que a primeira edição “foi um choque para a crítica e para o público”. Enquanto a Competição Oficial exibia majoritariamente filmes anglo-saxões, italianos ou franceses, era possível assistir na Quinzena “filmes provenientes de horizontes muito diferentes”, como da América Latina, África, Europa Central e Ásia. A seleção incluía até mesmo “filmes notáveis que praticamente nunca tinham sido exibidos fora de seus países de origem e isso era particularmente injusto” (DELEAU, 2020).

Para dar essa visibilidade, aquela primeira Quinzena dos Realizadores aceitou até mesmo filmes que já tivessem sido produzidos há mais tempo – e não apenas da safra 1968-1969 –, e que fossem desconhecidos da crítica internacional. É por essa razão, inclusive, que *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, também compunha a lista, e

certamente contribuiu para que a crítica francesa tivesse acesso aos primórdios da sua direção de longa-metragem.

Tabela 03 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1966-1969)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1966	A hora e vez de Augusto Matraga	Roberto Santos	Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Difilm	Competição
1966	O desafio	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago; Mapa Filmes	Semana da Crítica
1967	Terra em transe	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Competição
1969	O dragão da maldade contra o santo guerreiro	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Competição
1969	Viagem ao fim do mundo	Fernando Cony Campos	Tallulah Filmes	Quinzena dos Realizadores
1969	Barravento	Glauber Rocha	Iglu Filmes	Quinzena dos Realizadores
1969	O bravo guerreiro	Gustavo Dahl	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros	Quinzena dos Realizadores
1969	Cara a cara	Júlio Bressane	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros; Júlio Bressane Produções Cinematográficas; TB Produções	Quinzena dos Realizadores
1969	A vida provisória	Maurício Gomes Leite	Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica	Quinzena dos Realizadores
1969	Jardim de guerra	Neville d'Almeida	Neville D'Almeida Produções Cinematográficas; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes	Quinzena dos Realizadores
1969	Capitu	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago	Quinzena dos Realizadores
1969	Brasil ano 2000	Walter Lima Jr.	Mapa Filmes; 2000 Film	Quinzena dos Realizadores

Fontes: Festival de Cannes / CNC / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

Ao todo, foram oito filmes brasileiros exibidos na 1ª Quinzena dos Realizadores. Alguns cineastas estreantes naquela edição voltariam a Cannes justamente por meio desta mostra paralela, em especial Júlio Bressane, que virou um dos diretores brasileiros preferidos dos curadores e teve quatro filmes exibidos até o ano de 2003.

A criação da Quinzena também representava uma nova dinâmica para o cinema independente de uma forma geral. A Semana da Crítica já existia desde 1962 e, a cada ano, assumia uma posição um pouco mais importante. Com o novo protagonismo dos curadores de Cannes a partir de 1969, a Competição Oficial se mostrava, cada vez mais, inatingível. Nesse sentido, as mostras paralelas começavam a surgir como possibilidade de exibir os filmes em telas mais propícias e acolhedoras do cinema experimental e de baixo orçamento.

Na imprensa brasileira, juntamente com o sucesso que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* esbanjava na Competição Oficial, a Quinzena dos Realizadores de 1969 também era noticiada. Sobre a sua criação, foi dito que seriam exibidos dois ou três filmes por dia, e que para serem selecionados precisavam se encaixar nos seguintes requisitos técnicos: 16mm ou 35mm, preto e branco ou em cores, ficção, reportagem ou documentário, desde que fossem comercialmente inéditos fora do seu país de origem (DO cinema..., 1969, p. 3).

Miriam Alencar escreveu durante o festival que os diretores estavam “sempre cercados de franceses interessados no cinema brasileiro” e que havia um “grande interesse da crítica pelos filmes brasileiros que foram exibidos na Quinzena dos Realizadores, comprovando o êxito do nosso cinema”. Entre os franceses, ela nomeia: Albert Cervoni, Robert Benayoun, Louis Marcorelles, Marcel Martin, Bernard Eisenschitz, Jean-Louis Bory, Michel Aubriant, Michel Ciment, Luc Moullet, Jacques Doniol-Valcroze e Yvonne Baby (ALENCAR, 1969, p. 2).

As exibições dos filmes na Quinzena ocorreram em dois cinemas de Cannes: Rex e Olympia, “sempre com público interessado e crítica participante”. Aquela primeira edição também rendeu boas vendas internacionais para os filmes brasileiros: *Cara a cara* (Julio Bressane, 1968), tinha sido vendido para a Escandinávia e Espanha; *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) foi negociado para a Itália; *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) foi vendido para a França (embora não tenha estreado nos cinemas, segundo o CNC) e Espanha e, na sequência, iria participar como convidado dos festivais de Locarno e Pesaro, além de uma mostra de arte em Avignon. Das vendas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a notícia era de que seria

exibido comercialmente na França, Itália, Alemanha Ocidental e Escandinávia, além das negociações adiantadas com Estados Unidos e Japão (ALENCAR, 1969, p. 2).

Aquela edição de 1969 do Festival de Cannes também marcou um outro ponto de virada para os cineastas brasileiros. Além de Glauber Rocha, que se exilou e iniciou uma carreira internacional, filmando em outros países, outros diretores decidiram ficar na Europa, especialmente em Paris, por algum tempo, até porque se vivia o pior momento da ditadura, e a censura e a perseguição não dariam trégua tão brevemente. A partir da participação deles na Quinzena dos Realizadores, igualmente se estabeleceu um novo laço profissional e de amizade com os franceses, incluindo agora Pierre-Henri Deleau, que comandaria a mostra por quase 30 anos, até 1998. De suas memórias, Deleau (2020) recorda que foi por conta da Quinzena que ele se aproximou dos brasileiros, sobretudo aqueles que passaram por Paris na década de 1970, ficando amigo de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Neville d’Almeida, Júlio Bressane e Ruy Guerra.

Dessa maneira, o que se conclui da análise da segunda metade da década de 1960 é que as políticas de internacionalização a partir da criação do INC – especialmente nos maiores festivais – foram quase inexistentes. Em Cannes, o que havia era um boicote deliberado e ininterrupto, visto que lá o instituto não conseguia emplacar os filmes que lhe interessavam. Com o endurecimento da ditadura militar após o AI-5, as relações dos cinemanovistas com o INC e o Itamaraty ficaram ainda mais impraticáveis, tendo reflexos diretos no festival de 1969. Por conseguinte, os cineastas que tinham projeção internacional continuaram trilhando seus caminhos por conta própria, sem respaldo oficial, dependentes de *lobbies*, articulações diretas e amizades com os críticos e curadores franceses para conseguir alcançar o já então maior festival de cinema do mundo. Para além das qualidades artísticas e das inovações tecnológicas empregadas nos filmes, a concorrência exigia, cada vez mais, negociações específicas, que perpassavam os aspectos políticos e ideológicos.

CAPÍTULO 5 – Embrafilme e o cinema brasileiro em Cannes

Para além das mudanças sofridas pelo próprio Festival de Cannes a partir do final da década de 1960, a criação da Embrafilme no Brasil também terá impactos significativos na forma de se produzir e distribuir os filmes brasileiros. De 1969, quando a estatal foi criada, até a sua completa instauração em 1975 e extinção do INC, a transição para os novos moldes ditatoriais sobre a realização cinematográfica terá reflexos nas características dos longas-metragens que serão produzidos e enviados para a apreciação dos curadores internacionais. Ao mesmo tempo, é neste período que se verifica o início de uma presença brasileira bem menos constante na Competição Oficial de Cannes, alcançando apenas as mostras paralelas – sobretudo a Quinzena dos Realizadores, de Pierre-Henri Deleau.

Internamente, o período de consolidação da Embrafilme também vai significar a aproximação do Cinema Novo com o Estado, o aumento da produção de longas-metragens, a sistematização de dados e informações para melhor desempenho no mercado doméstico, a entrada da estatal no ramo da distribuição, a busca pelo público brasileiro nas salas de cinema e, mais para o final da década de 1970, o entendimento de que o mercado externo e a participação nos festivais internacionais poderiam render algum lucro financeiro e uma imagem melhor do país.

Embora tais mudanças possam ser consideradas bem significativas, não foi de maneira rápida que elas aconteceram, tampouco sem alguns traumas e uma percepção de que a qualidade dos filmes era inferior ao que se produziu no auge do Cinema Novo, pelo menos aos olhos do Festival de Cannes. A censura recrudescceu a partir do AI-5, instituído em 1968, e levou os cineastas a evitarem abordagens explicitamente revolucionárias, que tanto marcaram e premiaram as produções sessentistas. A tônica dessa primeira fase será marcada por filmes mais alegóricos e menos escancarados. E, mesmo assim, não foram poucos os que sofreram cortes ou a interdição total para exibição no Brasil ou no exterior. Alguns diretores até mesmo preferiram o exílio no período mais torturador – especialmente no governo Médici, entre 1969 e 1974 –, e só retornaram quando os ventos da suposta “abertura lenta, gradual e segura” prometida pelo presidente Geisel começaram a soprar.

5.1 Criação da Embrafilme e conflitos com o INC

De maneira institucional, a Embrafilme foi criada com a prerrogativa de que deveria assumir a vertente do mercado externo e deixar o INC voltado exclusivamente para as questões internas. O Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, foi o que formalizou a instauração da Empresa Brasileira de Filmes S/A, que seria de economia mista e, inicialmente, um apêndice do instituto.

A Embrafilme tinha como objetivos a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (AMANCIO, 2011, p. 23).

No campo cinematográfico, a reação “foi de absoluta indignação, denunciando a inconsistência de um órgão voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional”. Da mesma forma, significava uma “atitude que explicitava também o caráter autoritário da medida, efetivada sem a necessária discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica” (AMANCIO, 2011, p. 24).

A instauração da empresa ocorreu no período da chamada Junta Militar – que durou entre agosto e outubro de 1969, sob o comando de três militares⁷⁸ –, sendo um momento de transição do governo de Costa e Silva para o de Garrastazu Médici. Na ótica de José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 89), a criação da Embrafilme nessa época também indicava “mais uma medida de centralização e, com a troca de governo, novas diretrizes culturais”. Ainda em suas palavras:

No período 1969-74, configura-se uma nova modalidade de ação estatal no interior do campo cinematográfico. É sob o signo do AI-5 e de uma nova Constituição que se processa a tensa articulação entre as consequências da modernização, como o crescimento da indústria cultural, e uma rígida repressão e censura. Nesse momento, caracterizado como a segunda fase do Estado ditatorial, assiste-se às tentativas de redefinições para o setor cultural, numa clara preparação de terreno para uma política que só surgirá de forma

⁷⁸ A Junta Militar foi composta pelos generais Augusto Rademaker, Aurélio de Lyra Tavares e Márcio de Souza e Mello. Na época, o vice-presidente Pedro Aleixo foi impedido de assumir o poder após a morte de Costa e Silva, reafirmando o recrudescimento do regime. Embora tenha apoiado o Golpe Militar de 1964, Aleixo era bacharel em direito, professor, jornalista (fundador e diretor do diário *O Estado de Minas*) e político. Em 1968, chegou a denunciar a inconstitucionalidade do AI-5 para membros do governo, provocando o início de uma cisão com os militares, que resultaria no seu afastamento e ascensão dos três comandantes em dezembro de 1969 (GASPARI, 2002a, 2002b).

articulada e explícita posteriormente. [...] Produto de um tempo repressivo, o projeto de criação da Embrafilme caiu de chofre sobre o campo do cinema. Às pressas, num governo de transição, foi constituída a empresa (RAMOS, 1983, p. 89-90).

Para Tunico Amancio (2011, p. 23), “na esfera político-administrativa, a Embrafilme é resultado de uma iniciativa de promoção do filme brasileiro no exterior”, e o “mentor” do seu projeto foi justamente o então presidente do INC, Durval Garcia, que acabou sendo também o primeiro diretor-geral da estatal, acumulando os dois cargos para, em tese, evitar a divisão de poder. Na prática, o que se via era justamente a centralização cada vez mais evidente.

No final da década de 1960, Durval Garcia foi aos poucos se aproximando e se interessando pela área internacional. O surgimento da Embrafilme, portanto, pode ser considerado como um artifício que ele vislumbrou para ampliar o escopo de atuação do Estado, oficialmente tentando aumentar não apenas as possibilidades de coprodução, promoção e distribuição internacional, mas também de recursos específicos para isso dentro do seu orçamento.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Durval Garcia chegou a afirmar que “a Embrafilme vai criar um mecanismo de exportação de filmes nacionais, a fim de recuperar um atraso de 20 anos em relação a outros países possuidores de indústrias cinematográficas”. Também destacou que “não poderá haver real desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira enquanto o produtor depender exclusivamente do mercado interno para obter a recuperação do custo industrial do filme” (PRESIDENTE..., 1969, p. 18).

Na ótica dos realizadores, além do “súbito interesse pela distribuição no exterior”, a Embrafilme também poderia derivar de uma “tentativa de coibir a circulação internacional dos filmes brasileiros mais engajados”, visto que, em 1969, “boa parte das obras mais impactantes do Cinema Novo já havia passado pelas telas dos cinemas e dos festivais europeus, atraindo a atenção internacional para a realidade brasileira e para a ditadura militar” (AMANCIO, 2018, p. 297).

Com efeito, o que vai acontecer é o desmantelamento paulatino do INC, iniciando pela sobreposição de funções dos dois órgãos, sobretudo no que se refere à área internacional. Nos primeiros anos, não há uma definição clara da separação das atividades, tanto que, em 1975, a extinção do instituto se dará de maneira quase natural, sem sobressaltos e com o apoio da classe cinematográfica.

A difusão nos festivais continuou a cargo do INC mesmo com a criação da Embrafilme. Para Cannes, por exemplo, as inscrições oficiais seguirão ocorrendo nas dependências do instituto até o ano de 1975, assim como o contato com a organização do festival, a preparação das ações de promoção e a organização do estande brasileiro. Embora os curadores não fossem mais obrigados a selecionar os filmes enviados pelos governos dos países, ainda havia uma indicação oficial a partir de uma seleção interna prévia. No caso do Brasil, foram raros os filmes escolhidos pelo INC que conseguiram chegar à Competição Oficial. A maioria deles foi recusada, e as obras que alcançaram as mostras paralelas foram convidadas diretamente pelos curadores.

Tabela 04 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1970-1974)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1970	Azyllo muito louco	Nelson Pereira dos Santos	Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Regina Filmes; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros	Competição
1970	O palácio dos anjos	Walter Hugo Khouri	Companhia Cinematográfica Vera Cruz; MGM do Brasil; Les Films Number One	Competição
1970	Os herdeiros	Cacá Diegues	J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto	Quinzena dos Realizadores
1970	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	Difilm; Filmes do Sêrro; Grupo Filmes; Condor Filmes	Quinzena dos Realizadores
1970	Matou a família e foi ao cinema	Júlio Bressane	Belair Filmes; TB Produções; Júlio Bressane Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores
1971	Pindorama	Arnaldo Jabor	Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Kamera Filmes	Competição
1971	Bang bang	Andréa Tonacci	Total Filmes	Quinzena dos Realizadores
1971	Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil	Antônio Calmon	Trópico Cinematográfica	Quinzena dos Realizadores
1971	O anjo nasceu	Júlio Bressane	Júlio Bressane Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores

1971	Como era gostoso o meu francês	Nelson Pereira dos Santos	Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto	Quinzena dos Realizadores
1971	Os deuses e os mortos	Ruy Guerra	Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores
1972	São Bernardo	Leon Hirszman	Saga Filmes	Quinzena dos Realizadores
1973	Toda nudez será castigada	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias	Quinzena dos Realizadores
1973	Quem é Beta?	Nelson Pereira dos Santos	Dahlia Film; Regina Filmes	Quinzena dos Realizadores
1974	A rainha diaba	Antonio Carlos da Fontoura	Produções Cinematográficas R. F. Farias; Lanterna Mágica Produções Cinematográficas; Ventania Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores
1974	Uirá, um índio em busca de Deus	Gustavo Dahl	Alter Filmes	Quinzena dos Realizadores
1974	Vai trabalhar, vagabundo	Hugo Carvana	Alter Filmes; São Bento Participações	Quinzena dos Realizadores
1974	A noite do espantalho	Sérgio Ricardo	Zem Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores

Fontes: Festival de Cannes / CNC / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

5.1.1 Ricardo Cravo Albin e Cannes 1970

O que mudou em 1970 foi a presidência do INC, agora capitaneada por Ricardo Cravo Albin, que era formado em Direito e havia participado intensamente da fundação, em 1965, do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro. Também era da reserva do Exército, com passagem pelo Conselho Superior de Censura (COSTA, 2018). Considerado mais progressista pelo setor cinematográfico, desde o princípio se colocou ao lado dos cinemanovistas e contribuiu diretamente para a participação de alguns deles em Cannes. A sua chegada ao INC também foi marcada por uma tentativa de apaziguamento do governo com os cineastas nacionalistas. Pouco tempo depois, ele também assumiria a Embrafilme, acumulando os dois cargos, tal como ocorrera com Durval Garcia.

Em relato à biógrafa Cecília Costa, Ricardo Cravo Albin narra como foi o convite do ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, para que ele assumisse o INC. Inicialmente, ele teria recebido um telefonema do diretor David Neves – que na época compunha o Conselho do Cinema do MIS –, dizendo que o seu nome seria indicado oficialmente, visto que Albin era “o único intelectual que nós, da ala da esquerda, temos, e que pode assumir”, porque ele já exercia “um cargo público, não podendo ser rejeitado pelo governo federal”. Na sequência, Neves, Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman – com o apoio de Glauber Rocha, que já estava exilado no exterior –, teriam marcado um encontro com Passarinho para articular os trâmites necessários. O ministro, então, chamou Albin para o posto, afirmando que “a classe cinematográfica” tinha indicado o seu nome, que ele queria “fazer uma aproximação do governo com a classe cinematográfica”, que não concordava “com essa truculência toda”, e que estava “disposto a fazer uma abertura para os intelectuais”, admitindo inclusive que, “quando estudante, na universidade”, sempre fora “de esquerda” (COSTA, 2018, p. 87-88).

Apesar dessa promessa de reconciliação, a trégua durou pouco tempo. Nas memórias de Ricardo Cravo Albin, “houve um choque natural com o regime, fácil de ser previsto, pois, no decorrer dos anos 1970, a truculência militar só aumentaria”. Entretanto, “no curto tempo em que o choque não veio”, o presidente do INC “aproveitou a oportunidade que lhe fora dada pelos cineastas ‘para abrir para valer’ o cinema brasileiro, tomando algumas atitudes bem corajosas” (COSTA, 2018, p. 89).

Em correspondência a Glauber Rocha, em abril, Ricardo Cravo Albin anunciava suas pretensões para a promoção internacional por meio dos festivais, as quais sem dúvida favoreceriam o grupo do Cinema Novo, e pedia o seu apoio explicitamente. O motivo inicial da carta era uma resposta a Glauber, que tinha escrito a Albin pedindo ajuda para liberar a coprodução de *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970) no INC.

Outra coisa que quero te confidenciar: vou tentar abrir os festivais para o Brasil. A barra aí vai pesar, porque envolve liberdade de escolha, o que é difícil neste regime autoritário. Fique certo: o que for bom vai ser escolhido, mesmo contra esta gentinha que vê em tudo um comunista perigoso atrás. E mais: conto com você – o único nome internacional que a gente dispõe pra abrir as fronteiras e a unanimidade para a arte brasileira (ALBIN, 1970, p. 363)⁷⁹.

⁷⁹ O conteúdo completo da carta atesta a proximidade do novo presidente do INC com os cinemanovistas e a sua luta a favor do cinema brasileiro, por isso reproduzo aqui os trechos iniciais e finais, os quais também confirmam o isolamento de Ricardo Cravo Albin dentro do instituto e as suas intenções: “Escrevo-lhe manuscrito por várias razões, a principal das quais como desabafo. Uma outra – menor, com

O tom de Ricardo Cravo Albin estava ratificado: não ocupava a presidência do INC para se opor ao Cinema Novo, como vinha sendo feito desde a criação do instituto. Muito pelo contrário. E ele tinha plena consciência não só da importância dos festivais para o prestígio internacional do país, mas especialmente que Glauber Rocha era peça-chave desse processo, e que dele não poderia prescindir.

Já naquele ano, o filme escolhido pela comissão do INC foi a coprodução franco-brasileira *O palácio dos anjos* (1970), de Walter Hugo Khoury. Apesar do diretor não ser do grupo do Cinema Novo, o longa-metragem representou mudanças importantes na dinâmica que se veria na gestão de Albin. Além de ser realizado por meio do acordo oficial entre Brasil e França, também tinha recursos provenientes da chamada “retenção do imposto de remessa”, a qual beneficiou diversos filmes com capital estrangeiro – sobretudo dos EUA – recolhidos pelo INC. Entre as produtoras que aparecem na sua ficha técnica, estão a antiga Companhia Cinematográfica Vera Cruz (que cedeu os estúdios para as filmagens), a francesa Les Films Number One, e a *major* norte-americana MGM.

A notícia que confirmava o filme escolhido pelo Brasil publicada na imprensa em abril de 1970 já informava que a direção do festival havia acatado tal escolha. Da mesma forma, afirmava que *Azyllo muito louco* (1970), do cinemanovista Nelson Pereira dos Santos, seria convidado pela curadoria para participar da Competição Oficial, contemplando, portanto, dois filmes brasileiros na seleção. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Ricardo Cravo Albin afirmou abertamente que houve uma “colaboração do representante da Unifrance no Brasil, Sr. Amy Courvoisier, que pessoalmente entrou em contato com o diretor do festival, Sr. Favre Le Bret”, para reforçar a indicação oficial brasileira. O resultado de *O palácio dos anjos* chegou por telegrama ao INC, e o de *Azyllo muito louco* por um telefonema, dias depois, de Le Bret

certeza –, porque sequer posso confiar ainda em meu gabinete aqui no INC, nem todas as datilógrafas... A luta contra o cinema brasileiro é tal que os inimigos têm oíças e olhos em todos os lugares. Atrás de cada cortina aqui se esconde um Iago shakespeariano, prontinho para delatar e apunhalar. Em que fria vocês me meteram, seus filhos da puta! Bem que eu não queria aceitar este cargo que me pesa um milhão de toneladas. Em todo caso, o consolo é que eu vou fazer tudo que combinamos, doa a quem doer. Ninguém me tira da cabeça que o grande problema do filme brasileiro é o mercado. Se a gente obrigar o exibidor a mostrar o que a gente produz, o filme virá e a indústria se estabelecerá. Não tenha dúvida: minha ideia é passar a reserva de mercado pro produto brasileiro para 56, 72, 84 e, finalmente, 120 dias/ano. Vão tentar me derrubar, conte com isso. Mas estou confiando no nosso pessoal. Nelson, Cacá, Jabor, Leon e, sobretudo, Davizinho, me asseguram que erguem todas as espadas. [...] Escreva, sacana. E pare de me tratar com tanta formalidade em suas cartas, que você me constrange e me entristece. O seu, Ricardo Cravo Albin” (ALBIN, 1970, p. 362-363).

a Albin, confirmando a eficiência do *lobby* internacional intermediado por Albin. A reportagem enfatizava que ambos os filmes tinham sido feitos em cores, o que também significava uma “alta qualidade e valor artístico, com grandes possibilidades de premiação”, na opinião do presidente do INC (BRASIL..., 1970, p. 15).

Tal articulação realizada por Ricardo Cravo Albin contrasta radicalmente com a postura anterior de Durval Garcia, visto que, desde a criação do INC, não foram encontrados outros registros de aproximação do instituto com o Festival de Cannes por meio da Unifrance com o objetivo de emplacar filmes brasileiros na Competição Oficial, na época em que ainda havia alguma abertura para os filmes nacionais. Outra novidade é a transparência em declarar à imprensa tal iniciativa, demonstrando que existia essa possibilidade e que era do interesse do novo gestor facilitar as negociações para o Brasil, disputando lado a lado com os demais países do mundo. Havia também um claro receio de Albin de que o festival não selecionasse, mais uma vez, um filme apoiado pelo INC. Portanto, a chance de unir os filmes de Walter Hugo Khouri e Nelson Pereira dos Santos na programação de Cannes coroava a sua chegada ao instituto de maneira muito representativa, agradando universalistas e nacionalistas.

Aquela edição do Festival de Cannes também seria movimentada pela participação brasileira na Quinzena dos Realizadores. Júlio Bressane foi convidado a exhibir *Matou a família e foi ao cinema* (1969). Além dele, dois longas-metragens de cinemanovistas compuseram a mostra: *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

Glauber Rocha teria tentado disputar com a sua coprodução franco-italiana *O leão de sete cabeças/Der leone have sept cabeças* (1970), indicado pela Itália. No entanto, a jornalista Miriam Alencar relatou que Cannes recusou o filme porque já havia outros quatro italianos na Competição. Em protesto, Glauber teria escrito uma carta a Favre Le Bret, levando o diretor do festival até mesmo a conceder uma entrevista coletiva sobre o caso. Aos jornalistas do mundo inteiro, Le Bret afirmou que o novo filme de Glauber estava “muito longe do valor da obra lírica que era *Antônio das mortas*”, e que era “muito difícil permanecer igual a si mesmo”, que Glauber Rocha deveria “aceitar esta evidência: que os grandes mestres nem sempre fizeram somente obras-primas” (ALENCAR, 1970, p. 11).

No dia seguinte, quando seria exibido *O palácio dos anjos* à imprensa e ao público, Glauber chegou a Cannes “para a surpresa de todos”, “muito bem-humorado e desmentindo tudo o que foi dito”. O cineasta afirmou que “não escreveu carta nenhuma

a Le Bret e não entendeu a sua entrevista, que ele nem chegou a ler”. Glauber também disse que não sabia quem tinha inscrito o filme no festival e que teria ido ao evento para “rever os amigos e passear um pouco”, e que “toda essa história que houve não passa de fofoca de festival” (ALENCAR, 1970, p. 8).

No ano anterior, como já vimos, Glauber também tentou negar por meio da imprensa a polêmica em torno da Palma de Ouro que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* teria perdido por conta da pressão norte-americana no júri. Mas, se na época sobrou alguma dúvida no meio cinematográfico de que isso tenha ocorrido de fato, desta vez foi bem diferente. É bastante improvável que Favre Le Bret tenha se manifestado publicamente em um encontro com a imprensa para comentar apenas supostos boatos. A inesperada visita de Glauber ao festival também reforça a impressão de que, após a repercussão negativa da entrevista, ele entendeu que deveria comparecer ao evento nem que fosse para apaziguar a situação e tentar preservar a sua amizade com Cannes, mesmo sem ter um filme competindo.

Em uma carta endereçada a Zelito Viana, com data de 1970, podemos constatar que Glauber escreveu com todas as linhas: “O *Leão* é o novo *Terra em transe*. Não irá a Cannes, pois Favre Le Bret não gostou. Não quis convidar. Deixou pra Itália indicar, mas a Itália naturalmente indicou os filmes dela, com razão. O filme não é miúra, mas é *très avant-garde!!!*” (ROCHA, 1970, p. 364).

Desde antes do início daquele Festival de Cannes, portanto, havia a clara intenção de competir e essa correspondência comprova a real intenção de Glauber. Em todo caso, não deixa de ser interessante verificar as artimanhas bem ardilosas utilizadas por ele naquele episódio. A sua visão de marketing internacional continuava intacta, assim como o seu apreço pelo festival, embora ele negasse isso o tempo todo.

Na lista final da competitiva, estavam os italianos *Ciúme à italiana/Dramma della gelosia* (1970), de Ettore Scola; *O amor faz coisas estranhas/I tulipani di haarlem* (1970), de Franco Brusati; *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita/Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), de Elio Petri; e *Metello, um homem de muitos amores/Metello* (1970), Mauro Bolognini. Além deles, *Don Segundo Sombra* (1969), do argentino Manuel Antín; *Hoa-Binh* (1970), do francês Raoul Coutard; *Paisagem após a batalha/Krajobraz po bitwie* (1970), do polonês Andrzej Wajda; *Príncipe sem palácio/Leo the last* (1970), do britânico John Boorman; *M.A.S.H.* (1970), do norte-americano Robert Altman, ganhador daquela Palma de Ouro; entre outros.

Presidido pelo escritor e diplomata guatemalteco Miguel Ángel Asturias, também compunham o júri Christine Gouze-Renal, produtora francesa; Guglielmo Biraghi, crítico italiano; Karel Reisz e Vojtech Jasný, ambos cineastas nascidos na República Tcheca; Félicien Marceau, escritor francês; Sergei Obraztsov, ator russo; Kirk Douglas, ator norte-americano; e Volker Schlöndorff, cineasta alemão.

Sobre os brasileiros, a repercussão do filme de Walter Hugo Khouri foi registrada pela enviada especial do *Jornal do Brasil*. Miriam Alencar (1970, p. 11) relatou que a sessão matinal para a crítica teve aplausos que também se misturaram a algumas vaias, “o que já está sendo normal nesta plateia”. À noite, para o público, “o filme foi recebido com silêncio”, “atento ao desenrolar da história”. No dia seguinte, na coletiva de imprensa, Khouri estava acompanhado de suas atrizes e do coprodutor francês Pierre Kalfon. Um pouco nervoso, o cineasta teve que encarar perguntas sobre “por que ele fazia esse tipo de filme urbano”, respondendo que “o Brasil não é só o folclore do sertão que vocês estão mais habituados a ver”. Após a polêmica envolvendo Glauber Rocha e Favre Le Bret, os jornalistas também não perderam tempo e perguntaram se Khouri gostava dos filmes de Glauber, ao que ele afirmou “que gostava muito e o respeitava como um diretor dos melhores”.

Sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos, encontramos algumas críticas francesas publicadas ao longo daquele Festival de Cannes, todas muito favoráveis. Os críticos lembraram a relação do cineasta com a fase inicial do Cinema Novo, além de reverenciá-lo como o autor de *Vidas secas*, exibido em Cannes 1964. A qualidade tecnológica que permitiu o uso da cor também foi destacada em boa parte dos textos.

Jean de Baroncelli, do *Le Monde*, considerou o filme “delicioso, muitas vezes engraçado, um pouco anárquico e caótico, o que aumenta seu charme”. Para ele, no entanto, “seu principal defeito é ser terrivelmente verborrágico”, visto que “os personagens discursam sem fôlego” e “o realizador os usa voluntariamente como portavozes”. Baroncelli também realçou as cores do longa-metragem e escreveu que o “espetáculo nunca deixa de nos seduzir”, além de ser uma das “felizes surpresas deste festival” (BARONCELLI, 1970, tradução nossa⁸⁰).

⁸⁰ Do original:

Il l'a prise avec le très curieux film de Nelson Pereira dos Santos (l'auteur de *Vidas secas*, l'un des fondateurs du « cinema novo », *l'Aliéniste*. [...] La fable est claire. Le film est ravissant, souvent drôle, un peu anarchique et chaotique, ce qui ajoute à son charme. Son principal défaut est d'être terriblement bavard. Les personnages discourent à perdre haleine, l'auteur se servant d'eux volontiers comme de porte-parole. Mais par ses couleurs et son animation, le « spectacle » ne cesse de nous séduire. *L'Aliéniste* fut une des heureuses surprises de ce festival (BARONCELLI, 1970).

No *France-Soir*, Robert Chazal sublinhou as “imagens maravilhosas e uma encenação muito decorativa a serviço de uma parábola bastante trabalhosa. Em seu prisma, o filme nos faz “ver e pensar”, mas há uma “confusão de ideias que acompanha a esplêndida disposição das imagens” (CHAZAL, 1970, tradução nossa⁸¹).

No *La Croix*, *Azyllo muito louco* foi comparado a *O anjo exterminador* (Luis Buñuel, 1966) por ser uma “fábula sócio-metafísica sobre a alienação do ser humano”. O texto não indica o seu autor, mas é escrito em primeira pessoa, afirmando que o longa-metragem deveria ser “revisto para explorar seus meandros e determinar, se possível, as intenções secretas do cineasta”. Para isso, também esperava que Nelson Pereira dos Santos encontrasse “um distribuidor ousado” que lançasse o filme em Paris (QUI..., 1970, tradução nossa⁸²). Entretanto, segundo os dados obtidos pelo CNC (ver a tabela nas páginas anteriores), o longa-metragem não chegou a estrear no circuito comercial francês.

A revista *Télérama*, igualmente destacou as “imagens admiráveis” e disse que “Nelson Pereira dos Santos parece, através desta fábula, desenhar um quadro abstrato que cabe a nós decifrar” (PEU..., 1970, tradução nossa⁸³).

O texto mais entusiasmado foi o do semanário *Les Lettres Françaises*, que tradicionalmente celebra as obras dos diretores ligados ao Cinema Novo que chegam a Cannes.

Com *Azyllo muito louco*, adaptação de um romance do grande escritor Machado de Assis, Dos Santos muda completamente de registro e nos dá uma síntese estonteante de “comédia-ballet”, panfleto político, poesia metafórica e drama histórico. Esta estilização extremamente elaborada, pelas cores, figurinos, decoração, pantomima, pouco se assemelha à praticada por Glauber Rocha, mas situa-se – como também *Os herdeiros* [Cacá Diegues, 1970, que estava em exibição naquela Quinzena dos Realizadores] –, na

⁸¹ Do original:

De merveilleuses images et une mise en scène très décorative au service d'une parabole assez laborieuse. [...] Ce film, dû au créateur du cinéma nouveau brésilien, réalisateur du merveilleux « Vidas secas », donne à voir et à penser. Mais la confusion des idées accompagne la splendide ordonnance des images, et il est difficile d'y adhérer complètement, tout en lui reconnaissant le double mérite de l'audace et de la beauté charnelle (CHAZAL, 1970).

⁸² Do original:

Reste, au programme, le film brésilien de Pereira dos Santos (auteur de l'admirable *Vidas secas*): *l'Aliéniste*. C'est une oeuvre que je tiens, personnellement, pour considérable, à peine moins inquiétante dans un registre tout différent, que *l'Ange exterminateur*, de Buñuel. Il s'agit d'ailleurs, ici comme là, d'une fable socio-métaphysique sur l'aliénation de l'être humain. L'ennui c'est qu'il faudrait revoir le film pour en explorer les méandres et déterminer, s'il se peut, les intentions secrètes du cinéaste. [...] On espère qu'il se trouvera un distributeur audacieux pour nos permettre d'apprécier de film en appel, à Paris (QUI..., 1970).

⁸³ Do original:

En d'admirables images, Nelson Pereira dos Santos semble, à travers cette fable, dessiner un tableau abstrait qu'il nous appartient de déchiffrer (PEU..., 1970).

perspectiva de um cinema total que engloba as contribuições do teatro, da música, da dança, da literatura a uma abordagem libertadora, cujo sentido revolucionário se articula nas múltiplas virtualidades da alegoria e da fábula (A L'INEPTIE..., 1970, tradução nossa⁸⁴).

Assim como os franceses, os críticos espanhóis também se renderam ao *Azyllo muito louco* e outorgaram o Prêmio Luis Buñuel ao filme de Nelson Pereira dos Santos. Este é o mesmo troféu que foi concedido a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, um ano antes. Esta foi a única premiação aos brasileiros na edição de 1970. A Palma de Ouro ficou com o norte-americano Robert Altman, por *M.A.S.H.* (1970).

Na Quinzena dos Realizadores, *Macunaíma* foi exibido em uma sessão da meia-noite e lotou o cinema. De acordo com Miriam Alencar (1970, p. 1), ninguém saiu da sala, “todos ficaram até o fim, aplaudindo o filme várias vezes durante a projeção”. O longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade não era exatamente inédito, pois a première internacional havia ocorrido no Festival de Veneza de 1969. Para o público internacional que compareceu a Cannes, no entanto, tratava-se de uma novidade que chamou bastante a atenção e ainda estava rendendo ótimos elogios.

Ricardo Cravo Albin chefiou a delegação que compareceu ao festival e, além das vendas, articulou a participação dos filmes brasileiros em outros festivais internacionais. Assim como ele, circularam pela Croisette o casal de produtores Lucy e Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues e Nara Leão, Fabiano Canosa, David Neves, entre outros. Na volta ao Brasil, Albin afirmou que “o mais importante do Festival de Cannes este ano foi o fato de a maioria dos diretores e produtores substituir a produção de filmes preto e branco e decretar a era do cinema colorido”. Segundo ele, *O palácio dos anjos* “teve grande sucesso na vendagem internacional”, sendo comprado por distribuidores da Itália, Estados Unidos, Japão, Bélgica, Holanda, Suíça, Canadá e Grécia. *Azyllo muito louco* teria sido vendido para Alemanha Ocidental, Itália, Espanha, França e Suécia. *Os herdeiros*, para Alemanha Ocidental, Suécia, Espanha, França. E *Brasil ano 2000*

⁸⁴ Do original:

[...] L'auteur de l'*Aliéniste*, Nelson Pereira dos Santos, est en effet revendiqué à juste titre par le « Cinema Novo » comme son initiateur spirituel. On n'a pas oublié, à cet égard, les oeuvres majeures que furent *Rio 40°* et *Vidas secas*. Avec l'*Aliéniste*, adaptation d'un roman du grand écrivain Machado de Assis, Dos Santos change entièrement de registre et nous donne une stupéfiante synthèse de la comédie-ballet, du pamphlet politique, de la poésie métaphorique et du drame historique. Cette stylisation extrêmement élaborée, pour la couleur, les costumes, le décor, la pantomime, ne ressemble guère à celle pratiquée par Glauber Rocha mais se situe, comme *Les Héritiers*, dans la perspective d'un cinéma total qui intégrerait les apports du théâtre, de la musique, de la danse, de la littérature à une démarche libératrice dont la signification révolutionnaire s'articule aux multiples virtualités de l'allégorie et de la fable (A L'INEPTIE..., 1970).

(Walter Lima Jr., 1969) para França, Estados Unidos, Suécia e Canadá. No total, a renda foi estimada em 500 mil dólares. Albin também contou que “acertou a participação de filmes brasileiros” nos festivais internacionais de Veneza, San Sebastián, Londres, Nova York, Berlim (com David Neves no júri), e Locarno (com Cacá Diegues também como jurado) (PRESIDENTE..., 1970, p. 16).

Os resultados divulgados pela imprensa, por conseguinte, podem ser considerados bastante positivos para o Brasil, tanto em termos de boa recepção da crítica para os filmes quanto de vendas. A edição de 1970 deu uma certa continuidade aos anos anteriores no que se refere à predominância de obras exibidas ligadas aos diretores do Cinema Novo, sobretudo na Competição Oficial e na Quinzena dos Realizadores. A diferença, no entanto, foi o apoio irrestrito do INC por meio de seu presidente, confirmando a sua proximidade com o grupo. Ricardo Cravo Albin de fato esteve ao lado dos realizadores, defendendo o cinema brasileiro – do *lobby* para a seleção oficial às vendas no mercado – como sempre deveria ter sido feito, e não boicotado como ocorria pelas mãos de Durval Garcia, cuja postura tinha o apoio do Itamaraty. Entretanto, esse aceno de paz não duraria muito tempo, e a edição de Cannes 1971 foi a última sob a batuta de Albin no INC.

5.1.2 Cannes 1971: O último festival pelo INC com filme na Competição

Para o Festival de Cannes 1971, as inscrições oficiais seguiram ocorrendo no INC e, pelas informações oficiais divulgadas pelo instituto, dos sete longas-metragens submetidos à comissão, seis eram coloridos, indicando que o parâmetro tecnológico já era um caminho sem volta para aqueles interessados em competir internacionalmente. Os escolhidos para representar o Brasil foram, mais uma vez, obras de diretores ligados ao Cinema Novo: *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, e *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos.

Ricardo Cravo Albin designou para a comissão membros ligados ao cinema, o que pode ter contribuído para tal seleção. Lá estavam Van Java (crítico e representante do INC), Artur Gouveia Portela (Ministério das Relações Exteriores), Aloísio Leite Garcia (Serviço Nacional da Indústria Cinematográfica), Alberto Shatovsky (crítico), Justino Martins (crítico). O anúncio do resultado ocorreu durante a entrega dos prêmios adicionais de bilheteria, ocasião em que Albin também afirmou que a edição de Cannes 1971 teria ações diferenciadas, como a exibição de 45 filmes brasileiros em um cinema

de Cannes alugado pelo instituto para além dos 15 longas-metragens (cota máxima por país na época) que seriam mostrados no *Marché du Film* (INC..., 1971, p. 10).

No dia 21 de abril, o diretor do Festival de Cannes, Robert Favre Le Bret divulgou a primeira leva dos filmes selecionados e na lista constava *Pindorama*. Ao comentar os escolhidos, Le Bret chegou a afirmar que “o cinema brasileiro parece estar se impondo novamente este ano”. Na mesma notícia, aparecia a confirmação do nome do cineasta brasileiro Anselmo Duarte no júri da Competição Oficial (PINDORAMA..., 1971, p. 2).

Os anúncios confirmavam o *lobby* de Ricardo Cravo Albin teria feito, desta vez em uma viagem à Europa realizada em fevereiro. Em Paris, ele se encontrou com Pierre Artour, presidente da Federação Internacional de Produtores, para acertar o apoio da França ao Festival Internacional do Filme e ser realizado no Rio de Janeiro, além de uma missão francesa com produtores cinematográficos que viria ao Brasil. Para o Festival de Cannes, Albin teria conseguido “a inclusão de dois filmes para a fase competitiva e um jurado brasileiro, que deverá ser escolhido ainda este mês, juntamente com os representantes do Brasil em Cannes” (CRAVO..., 1971, p. 10).

Dessa tratativa, fica evidente, mais uma vez, a eficiente articulação de Ricardo Cravo Albin frente ao INC, trabalhando em prol do cinema brasileiro em Cannes. Ao mesmo tempo, também se percebe que, em 1971, embora o diretor e os curadores do festival tivessem autonomia para escolher os filmes, na prática, os representantes oficiais dos governos dos diferentes países ainda encontravam algumas brechas para negociação. Com relação às características dos filmes, era válido se atentar à temática e à narrativa estética que atendiam às novas expectativas da Competição Oficial, assim como os novos parâmetros tecnológicos – nesse caso, filmes coloridos –, além de serem dirigidos por cineastas com algum renome prévio. Ao Brasil, por sua vez, cabia perceber tais requisitos e apoiar clara e fortemente aqueles filmes que demonstravam esse potencial. E, pelas evidências encontradas por esta pesquisadora, Albin foi o único no INC que fez isso, e justo nos anos de maior recrudescimento do regime militar.

Na Quinzena dos Realizadores, a presença brasileira também foi recheada da boa safra de filmes brasileiros. *Como era gostoso o meu francês*, preterido na Competição, foi um deles, ao lado de *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (Antônio Calmon, 1971), *Bang bang* (Andréa Tonacci, 1971).

A promoção dos filmes ficou por conta do INC, que fez uma ampla divulgação durante e após o evento. Uma reportagem cinematográfica de cerca de 10 minutos, produzida pelo próprio INC e disponibilizada atualmente pelo CTAV⁸⁵, relata como foi a presença brasileira em 1971 e a atuação do instituto. As imagens foram filmadas ao longo daquela edição, mostrando uma reunião entre produtores brasileiros e franceses a respeito do acordo de coprodução, duas entrevistas concedidas pelos cineastas, o momento da chegada da delegação brasileira ao tapete vermelho na noite de gala de *Pindorama*, depoimentos de cineastas sobre aquela edição (incluindo do jurado Anselmo Duarte, que também aparece na plateia da coletiva de imprensa do filme de Arnaldo Jabor), e um testemunho do próprio Ricardo Cravo Albin, falando do trabalho realizado. Em suas palavras, o INC se orgulhava do “esforço que foi feito em Cannes”, sendo o “mais sério esforço que o cinema brasileiro já fez para, em massa, mostrar os seus filmes”, e que se tratava de um “momento histórico dentro da história do cinema brasileiro”. Ele mencionou que as vendas realizadas no Marché du Film, “o mais importante mercado de cinema do mundo” foram realizadas pela Embrafilme.

Sendo assim, depreende-se que, enquanto o INC articulou a seleção dos filmes, preparou o estande, cuidou das exibições dentro do festival e no cinema externo alugado, elaborou os anúncios nas revistas internacionais e uma edição especial em francês da revista *Filme Cultura*⁸⁶, e registrou tudo isso em um curta-metragem, à Embrafilme coube utilizar o estande para efetivar as vendas dos filmes que lá estavam. Ou seja, a parte comercial e do negócio cinematográfico, e não da difusão ou promoção. Até aquele momento, portanto, a empresa não tinha assumido a plena função para a qual havia sido criada.

Nas reportagens publicadas na imprensa, consta também que, após a sessão de gala de *Pindorama*, “a delegação do Brasil, chefiada pelo presidente do Instituto Nacional de Cinema, Ricardo Cravo Albin, ofereceu um jantar a elementos da direção do festival, delegações e principais críticos”. A repercussão da obra, entretanto, não foi tão boa quanto se esperava. O filme de Arnaldo Jabor foi exibido em três sessões, uma delas para a crítica, sendo “incompreendido por muitos e aceito por alguns”. De acordo

⁸⁵ O vídeo *O Brasil em Cannes* está disponível no canal do CTAV no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=r0zs4uAbZgg>. Acesso em: 01 jul 2022.

⁸⁶ Um exemplar em francês da revista *Filme Cultura – Spécial Cannes (1971)* está disponível no acervo da biblioteca da Cinemateca Brasileira, o qual tive acesso em julho de 2022. A publicação contém não apenas a ficha técnica dos filmes brasileiros que estavam sendo exibidos ou vendidos naquele festival, mas também análises sobre a obra de Nelson Pereira dos Santos, do movimento do Cinema Novo, do cangaço no cinema brasileiro, uma entrevista com Arnaldo Jabor, entre outras informações sobre os filmes que foram exibidos e premiados em festivais internacionais até aquele momento.

com Miriam Alencar (1971, p. 8), “a maior parte dos que não gostaram alega ser o filme longo, cansativo e muito confuso, difícil de ser entendido”.

O jornal *O Estado de S. Paulo* também afirmou que o filme foi “recebido friamente” pela crítica europeia, trazendo algumas dessas impressões (reproduzidas abaixo) e uma rápida entrevista com Arnaldo Jabor. Na visão do cineasta, “talvez o motivo das críticas seja que o público europeu gosta mais de filmes melífluos, harmoniosos e divertidos, enquanto as películas brasileiras refletem a situação cultural e social do nosso país” (JABOR..., 1971).

No *L’Humanité*, François Maurin escreveu que o filme “se insere dignamente no atual cinema do Brasil”, e que “os realizadores brasileiros, sem abandonar sua busca para suprimir uma primeira etapa de vacilações e afirmar sua produção no mercado interno, frente à competição norte-americana, continuam explorando incansavelmente a personalidade de seu país” (JABOR..., 1971).

O crítico Mario Brun, do *Nice Matin*, “assinalou que em *Pindorama* se observa a preocupação de busca, porque é um filme tratado à maneira das canções de gesta, mas cheio de excelentes intenções” (JABOR..., 1971).

Francisco Díaz Romero, enviado especial da agência Associated Press (AP), “observou que o público ficou fortemente impressionado pelo filme, que evoca um colonialismo do século XVI para denunciar males que podem ser de qualquer tempo”. A seu ver, *Pindorama* “é uma obra de arte genuinamente brasileira”, visto que “a maneira de tratar o drama dentro da lenda popular, tal como se concebe no Brasil, tem momentos de um exaltado simbolismo de profunda filosofia”. Romero também destacou que o longa-metragem foi “um prato demasiado forte para o público do Festival de Cannes”, mas também escreveu que “o cinema brasileiro sai deste festival acentuado em sua personalidade e em sua crueza – puramente brasileira – que pode irritar, mas que não deixa indiferente e nem impede de reconhecer seus grandes méritos” (JABOR..., 1971).

Figura 10: Marché du Film 1971



Reportagem cinematográfica do INC mostra uma visão panorâmica dos estandes de alguns dos países presentes no Festival de Cannes 1971.
Fonte: CTAV

Figura 11: Estande do INC no Marché du Film



O filme do INC também destacou o anúncio da exibição dos filmes brasileiros fora do Marché du Film.
Fonte: CTAV

Figura 12: Cinema que foi alugado pelo INC em Cannes



A sala onde ocorreu a exibição paralela dos filmes durante o festival de 1971 igualmente aparece no curta-metragem.
Fonte: CTAV

5.1.3 Cannes 1972-1974: Filmes acolhidos pela Quinzena dos Realizadores

É no período de 1972 a 1974 que se verifica o impacto mais severo da censura e da repressão do governo Médici aos filmes brasileiros – impostas desde o AI-5 de 1968, mas agora com reflexos sistemáticos na promoção e difusão internacionais, inclusive no Festival de Cannes. Da mesma forma, foram os anos derradeiros do INC antes de ser incorporado pela Embrafilme, mudando completamente a política cinematográfica interna e deixando de lado a internacionalização nos moldes anteriores, a qual só será retomada no final da década.

Com a saída de Ricardo Cravo Albin da presidência do INC em 1971, o comando do instituto voltou inicialmente para as mãos de dirigentes mais alinhados ao regime ditatorial⁸⁷. Ainda cabia ao órgão receber as inscrições e indicar os longas-metragens representantes do Brasil em Cannes, e o que se viu foram recusas sucessivas do festival, sobretudo na Competição Oficial. Os filmes que conseguiram algum acolhimento foram destinados à Quinzena dos Realizadores. A mostra garantia não apenas alguma visibilidade aos filmes e seus realizadores em Cannes, mas também a

⁸⁷ Depois de Ricardo Cravo Albin, que ficou no cargo entre 1970 e 1971, a presidência do INC foi ocupada pelo brigadeiro Armando Troia (1971-1972); Carlos Guimarães de Matos Jr. (1972-1974), que era filho de um brigadeiro da Aeronáutica; e, por último, Alcino Teixeira de Mello (1974-1975) (AMANCIO, 2018, p. 296).

única oportunidade de serem vistos pelos curadores de outros festivais e potenciais compradores internacionais, naquele momento.

José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 91, 93) sublinha que, a partir da década de 1970, “é o Estado que comanda a questão nacional, elidindo obviamente a relação classe-nação, arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como os interesses de todos”. No campo da cultura, é por meio da atuação do ministro Jarbas Passarinho que o Estado “começa a se colocar de forma inovadora” e “a conferir importância relevante ao cinema”, se apropriando de “antigas proposições nacionalistas para o campo cultural, as quais eram agora articuladas pelo representante de um Estado que, concomitantemente, dava continuidade à política de internacionalização da economia”.

Assim sendo, o novo comando das instituições ligadas ao cinema deveriam seguir uma linha muito mais próxima do direcionamento do governo central, abrindo menos brechas como aquelas criadas por Ricardo Cravo Albin.

Nesse sentido, José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 94, 116) também relembra que “a tentativa de implantar uma indústria nacional de cinema, antiga reivindicação cinemanovista, era incorporada pelo ministro Jarbas Passarinho, que procuraria dar novo rumo à ação Embrafilme-INC”. Para isso, “já era dispensável a intermediação dos universalistas, que num primeiro momento serviram como um anteparo ideológico às posições nacionalistas”. Caberia agora ao Estado “apresentar uma proposta de indústria nacional para o cinema e articulá-la como uma ampla perspectiva cultural”. Para isso, “a construção, pelo Estado, de um projeto unificador nacional” e “particularmente unificador do cinema brasileiro” deveria desarticular “definitivamente os resquícios de força política dos nacionalistas”, além de “obstruir possíveis rearranjos”.

No campo do cinema, essa política articulada internamente pelo ministro da Educação e Cultura encontrou interlocutores cinemanovistas. De acordo com Randal Johnson (1993, p. 37), o produtor Luiz Carlos Barreto chegou a afirmar que a reformulação do programa de financiamento da produção da Embrafilme, no começo dos anos 1970, “surgiu de conversações que ele e outros profissionais da indústria cinematográfica, especialmente aqueles vinculados ao grupo do Cinema Novo, haviam mantido nesse período com Jarbas Passarinho”.

Ou seja, para aqueles diretores e produtores que não haviam buscado o exílio como forma de sobrevivência e continuidade de uma realização mais autoral, restava

um diálogo mais próximo com o governo daquele momento, no sentido de obter algum financiamento que mantivesse a produção cinematográfica no Brasil.

No que se refere ao Festival de Cannes, a perspectiva de alcançar a Competição Oficial foi ficando cada vez mais distante, de um lado porque já não havia mais uma articulação direta do governo brasileiro nesse sentido, de outro por conta das mudanças estabelecidas pelo próprio festival. Foi no começo dos anos 1970 que a dinâmica de priorizar filmes de cineastas autores ao invés de reservar uma cota diplomática que beneficiasse uma quantidade mais diversa de obras dos mais diferentes países de fato se impôs como regra.

Essa mudança na lógica de seleção se chocava com o novo sistema político e cinematográfico que se estabelecia no Brasil. Se a partir do início dos anos 1970 o país se estruturava para uma ordenação voltada para o nacional, buscando construir uma identidade, um discurso mais uníssono – e, por consequência, um cinema nacional com uma nova roupagem –, essa era justamente a fórmula que o Festival de Cannes começava a rechaçar, avançando para critérios artísticos, de invenção, centrados na autoria das obras, e não na procedência desses autores ou em características ligadas às suas origens. Esse é um dos possíveis motivos que verificamos aqui para que os filmes brasileiros tenham sido recusados na Competição Oficial em boa parte da década de 1970, para além do próprio descaso das políticas voltadas para a promoção e difusão nos festivais, não raras vezes insuficientes até mesmo para os filmes que conseguiram chegar às mostras paralelas por articulação dos seus próprios diretores e que não encontraram apoio durante o evento.

Marijke de Valck (2006, p. 76, 198) elucida essa transformação de Cannes, afirmando que “os festivais não eram mais vitrines dos cinemas nacionais, mas sim instituições de promoção do cinema como arte”. Ao mesmo tempo, também passaram a ser “novas possibilidades de lançamentos para talentos emergentes, reagrupando-se em torno da figura do ‘autor’ ao invés do ‘nacional’”. Para a autora, data desta época também a percepção de que o papel desses eventos deveria ser reconsiderado globalmente, enfatizando o cinema como arte maior, o diretor como autor, e os festivais como uma plataforma capaz de dar voz a eles.

Com a ênfase contemporânea nas realizações individuais dos autores e a tarefa do festival de cinema de mostrar grandes obras de arte, o formato dos festivais como vitrines dos cinemas nacionais estava desatualizado.

Consequentemente, foram tomadas medidas para alterar os procedimentos de seleção (VALCK, 2006, p. 75, tradução nossa⁸⁸).

As alterações na escolha dos filmes também foram comentadas por Gilles Jacob, que se tornaria diretor-geral do Festival de Cannes somente em 1978, mas que faz um retrospecto dessas renovações:

Sentiu-se que os melhores filmes nem sempre eram selecionados e que muitas vezes os critérios usados para a seleção (como conexões pessoais, políticas ou profissionais) não tinham nada a ver com arte ou com as qualidades intrínsecas dos filmes. Gradualmente, o Festival [de Cannes] acrescentou suas próprias seleções às de vários países como forma de compensar certos erros ou injustiças percebidos. [A partir de] 1972... filmes, não países, seriam representados... Além disso, seria o diretor do festival, e não os comitês nacionais, que decidiriam quais filmes seriam convidados de todo o mundo; assim, as tendências nacionalistas não podiam mais resistir (VALCK, 2006, p. 76, tradução nossa⁸⁹).

A confluência das datas é um indício relevante de se analisar a partir desta declaração de Gilles Jacob. Segundo ele, o ponto de virada se dá em 1972, ano em que justamente começamos a notar a ausência dos filmes brasileiros na Competição Oficial naquela década. Os longas-metragens que conseguiram alcançar o festival foram majoritariamente exibidos na Quinzena dos Realizadores. A exceção foi *O amuleto de Ogum*, em 1975, mas como tinha sido dirigido por Nelson Pereira dos Santos, autor cinemanovista com trajetória prévia em Cannes, nota-se que, de fato, a nova política de seleção estava sendo aplicada. Dito de outra forma, para os brasileiros, o que se constata é que as portas do maior festival do mundo se fechavam e os poucos cineastas que ainda conseguiam raramente furar esse bloqueio eram aqueles do grupo do Cinema Novo que já dispunham de uma relação mais próxima com os curadores e a crítica europeia, sobretudo a francesa. A curiosidade pelo tipo de cinema que se fazia no Brasil daquele momento já não tinha destaque na competitiva, restando as mostras paralelas.

⁸⁸ Do original:

With the contemporary emphasis on individual achievements of auteurs and the task of the film festival to show great works of art, the format of festivals as showcases of national cinemas was out of date. Consequently, steps were taken to change selection procedures (VALCK, 2006, p. 75).

⁸⁹ Do original:

It was felt the best films were not always selected, and that often the criteria used for selection (such as personal, political or professional connections) had nothing to do with art or the intrinsic qualities of the films. Gradually, the Festival [de Cannes] added its own selections to those of the various countries as a means of compensating for certain perceived errors or injustices. [From] 1972... films, not countries would be represented... Moreover, it would be the Festival Director and not national committees who would decide which films would be invited from around the world; thus nationalists biases could no longer hold away (VALCK, 2006, p. 76).

Do lado brasileiro, em 1972, o indicado oficial do INC foi nada menos do que *Ana Terra* (1971), longa-metragem de estreia do ex-presidente do instituto, Durval Garcia, inspirado em um romance de Érico Veríssimo, rapidamente recusado pelo festival. *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) havia sido enviado como candidato extraoficial, mas também não entrou para a competitiva, aceito apenas pela Quinzena dos Realizadores (CANNES/72, 1972, p. 44).

Aquele também foi o ano do escândalo com *Prata palomares* (1971), de André Faria. O filme fora selecionado pela Semana da Crítica, mas proibido de ser exibido pela censura. Desde 1966, não havia um filme brasileiro escolhido para esta mostra, o último tinha sido *O desafio*, de Paulo César Saraceni. Segundo o *Jornal do Brasil*, os censores consideraram que a obra tinha cenas que “agridem princípios religiosos, família e sociedade”, com “claras intenções de deteriorar os valores humanos”. A interdição foi determinada pelo chefe da censura, Rogério Nunes, depois de analisar o parecer apresentado pelos censores. A suspensão da exibição em Cannes ocorreu de última hora, provocando mais um protesto de cineastas, a exemplo daquele que ocorrera com *Terra em transe*, em 1967. Mas, desta vez, o impacto não foi o mesmo. Embora a nota tenha sido assinada por cineastas da influência de Roman Polanski, Sergio Leone, Milos Forman, Frédéric Rossif, Peter Fleischmann e Barbet Schroeder, a sessão foi cancelada. O abaixo-assinado também contou com o apoio da Associação Francesa de Crítica Cinematográfica, da Sociedade Francesa de Realizadores de Filmes, do Sindicato de Cineastas Alemães, e da Federação Pan-Africana de Cineastas (CENSURA..., 1972, p. 12).

Um relatório da Embrafilme sobre as atividades do ano de 1972, publicado no *Jornal do Brasil* em abril de 1973, declarava que a participação da empresa no Festival de Cannes tinha sido “suspensa em face da exiguidade de prazo para o preparo dos filmes e a vacância, à época do cargo de Diretor de Operações, o que impossibilitou qualquer iniciativa nesse sentido” (EMBRAFILME, 1973, p. 27).

O documento, como era de se esperar, não cita a seleção de *Prata palomares*, muito menos a sua interdição. Na prática, o que aconteceu foi a decisão da Embrafilme de não participar do *Marché du Film* depois das recusas das obras enviadas pelo INC. Trata-se, portanto, de uma edição em que nitidamente o governo impediu a participação de um filme brasileiro no Festival de Cannes, tal como havia ameaçado fazer em 1967. A diferença era que agora nem mesmo a repercussão internacional era capaz de desfazer ou amenizar os efeitos da mordada da linha dura ditatorial.

Em 1973, os indicados do INC à Competição Oficial foram *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor; e *As deusas* (1972), de Walter Hugo Khouri. Mais uma vez, ambos foram recusados. O longa-metragem de Jabor acabou sendo aceito na mostra competitiva do Festival de Berlim 1973 e foi um dos ganhadores do Urso de Prata. Em Cannes, foi reaproveitado para a Quinzena dos Realizadores, ao lado de *Quem é Beta?* (1972), de Nelson Pereira dos Santos. Além desses três, *Joana Francesa* (1973), de Cacá Diegues, igualmente teria sido analisado pelos curadores e preterido, mesmo tendo a diva Jeanne Moreau como protagonista (DIEGUES, 2014).

Nesse cenário de total indiferença, os protestos dos antigos cinemanovistas recaíram sobre Cannes. À imprensa, Arnaldo Jabor afirmou que “esse fato resulta da nova política do festival, agora mais do que nunca dominado pelas companhias internacionais de cinema”. O produtor Luis Carlos Barreto também foi entrevistado. Para ele, a reformulação de Cannes dois anos atrás “fechou o festival para o cinema independente mundial”. Porém, ele também reconheceu que o cinema brasileiro vivia uma “crise monumental de filmes de maior empenho social, cultural, político, graças a um sistema de censura rígido”, e, portanto, já não havia mais “obras de nível para serem apresentadas em Cannes ou Veneza”. Ainda em suas palavras, os filmes talvez tivessem “melhor qualidade artesanal, mas são menos polêmicos, menos vigorosos. A nossa capacidade de competição estava baseada na originalidade dos temas e da linguagem, e foi isso que chamou a atenção deles para nós” (A AUSÊNCIA..., 1973, p. 1).

Em suas memórias, Cacá Diegues escreveu que Cannes não selecionou *Joana Francesa* porque o regulamento do festival impedia que atrizes ou atores que não tivessem participado do elenco fizessem a dublagem – neste caso, Fernanda Montenegro dublando a personagem de Jeanne Moreau. A própria atriz francesa teria tentado interceder junto à comissão de seleção, sem sucesso (DIEGUES, 2014, p. 354).

A posição institucional do INC foi de apoio ao cinema brasileiro, em tese. Segundo uma nota na imprensa, o novo presidente do órgão, Carlos Guimarães de Matos Jr., teria dito que iria a Cannes para “concluir acordos de coprodução e também para saber as razões da recusa pelo festival dos filmes brasileiros, que no seu entender são de excelente qualidade” (ZÓZIMO, 1973, p. 3). Entretanto, não foram encontradas outras informações oficiais ou jornalísticas que confirmem a sua viagem ao festival, ou mesmo a atuação do INC ou da Embrafilme no *Marché du Film* de 1973.

Para a edição de 1974 da Quinzena dos Realizadores, foram convidados quatro filmes de realizadores ligados ao Cinema Novo: *A noite do espantinho* (Sérgio Ricardo, 1974), *A rainha diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1974), *Vai trabalhar, vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), e *Uirá, um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973).

A comissão oficial do INC havia pré-selecionado *Os condenados* (1975), de Zelito Viana, mas o filme foi rejeitado pelos curadores, que nem mesmo o encaminharam para a Quinzena. O terceiro rechaço consecutivo não foi bem digerido pelos brasileiros. No entanto, o protesto agora seria oficializado pelo Itamaraty e pela Embrafilme “junto às autoridades cinematográficas francesas e à organização do Festival de Cannes em especial, contra a discriminação que sistematicamente vem sendo feita aos filmes brasileiros inscritos”. A nota oficial divulgada na imprensa também afirmava com convicção que “o corte automático dos filmes brasileiros é consequência de uma pressão violenta exercida pelos distribuidores americanos”, e que “o boicote é fruto de uma represália à taxaço sobre os filmes franceses trazidos ao Brasil” (ZÓZIMO, 1974a, p. 3).

Tal posicionamento apontava para as mudanças que se verificariam no ano seguinte. Nessa mesma época, Manuel Diegues Júnior – pai de Cacá Diegues – era diretor do Departamento de Ação Cultural do MEC, e articulava dentro do governo a fusão entre o INC e a Embrafilme, a qual se concretizou em 1975, levando os cinemanovistas a ocuparem cargos de poder dentro da estatal nos anos seguintes. Portanto, não é de se estranhar que o Estado brasileiro tenha se manifestado em prol do cinema nacional, sinalizando já em 1974 para o Festival de Cannes que o país estava atento e se colocando em defesa dos realizadores, sobretudo dos cinemanovistas.

Esse discurso era o prenúncio das movimentações que criariam o documento intitulado Política Nacional de Cultura (PNC) no governo Geisel, e que foi estrategicamente apoiado por cineastas ligados ao Cinema Novo. Naquele momento, José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 139) lembra que eles estavam “desagregados, sem projeto e coesão política” e que “um subgrupo, em torno do produtor Luiz Carlos Barreto” vai misturar “ingredientes da PNC” com a “eterna luta contra a ‘colonização cultural’, a defesa da ‘cultura brasileira’, com uma planejada e empresarial tática de penetração no mercado”.

Arthur Autran (2013, p. 98) enfatiza também que data do mesmo período a estratégia de minimizar as “divisões da corporação cinematográfica” que claramente existiam – como os “diferentes setores ligados às antigas administrações” da Embrafilme e do INC e “os produtores de filmes de baixo orçamento voltados para o público popular” – em busca de um discurso único e nacionalista. O apoio à política cultural do governo, sobretudo o projeto da PNC, a seu ver, faz parte da “longa negociação que permitiu ao grupo ligado ao Cinema Novo dominar politicamente a Embrafilme”.

Sendo assim, a unificação do discurso a favor de um “cinema nacional”, na prática, dizia respeito apenas ao Cinema Novo, cujos filmes também já não estavam mais alcançando a Competição Oficial do Festival de Cannes, atrapalhando as antigas estratégias de divulgação internacional dos cineastas e produtores cinemanovistas mais tradicionais. O governo, por sua vez, negligenciava a promoção e a divulgação dos filmes que foram exibidos na Quinzena dos Realizadores e no *Marché du Film* em 1974, omissão que foi duramente criticada pela imprensa.

Do *Jornal do Brasil*, foram enviados o crítico José Carlos Avellar e o colunista Zózimo⁹⁰ – ambos reconhecidamente próximos e favoráveis ao grupo do Cinema Novo –, que acompanharam o périplo dos realizadores para divulgar e vender os seus filmes. No dia 19 de maio de 1974, Avellar destacou a participação brasileira na Quinzena dos Realizadores, mas com ressalvas à Embrafilme:

Num certame onde os filmes são precedidos de uma intensa publicidade, que procura conquistar a atenção das pessoas de todos os modos, os filmes brasileiros estão chegando às salas de projeção sem qualquer divulgação organizada. [...] Os três filmes brasileiros até agora exibidos não contaram com qualquer tipo de promoção. O prestígio que o cinema brasileiro conquistou anos atrás junto aos festivais europeus foi a única real publicidade que precedeu a exibição [...] (AVELLAR, 1974, p. 12).

Dois dias depois, foi a vez de Zózimo engrossar o caldo, escrevendo que “a presença da Embrafilme em Cannes passou em brancas nuvens”, e que apesar dos tantos filmes inscritos, “não se ouviu até agora falar deles, pois não figuram em um só dos anúncios publicados nos boletins diariamente divulgados”. Para ele, a promoção e a

⁹⁰ Zózimo Bráulio Barrozo do Amaral foi colunista do *Jornal do Brasil* entre os anos de 1969 e 1993, retratando não apenas destaques da alta sociedade carioca, mas também notícias políticas, econômicas e culturais do país, algo inédito no jornalismo brasileiro dos anos 1970. Também era conhecido por seu texto irônico e cultura refinada. Morreu em 1997, aos 56 anos, vítima de câncer no pulmão. Nos últimos quatro anos de vida, escrevia para o jornal *O Globo*, no qual havia começado sua carreira (BALLERONI, 1997).

divulgação poderiam ser “creditadas unicamente ao trabalho pessoal dos cineastas, seus autores”. Por fim, foi taxativo: “Sem o apoio oficial de que gozam todos os países, realmente resta muito pouco a fazer em Cannes ao cinema brasileiro” (ZÓZIMO, 1974b, p. 3).

Sem um filme na Competição, restou à Embrafilme somente a retórica oficial do protesto, e nem sequer um trabalho de divulgação internacional. O INC também não foi mencionado nos textos encontrados ao longo do festival. Portanto, culpar a pressão dos distribuidores norte-americanos ou a taxação dos filmes franceses para a ausência brasileira na mostra competitiva demonstra que apenas se criou uma cortina de fumaça inicial, em um período de transição de poder interno na empresa. Depois disso, o que se verifica é a ausência do próprio Estado brasileiro durante o evento, mais uma vez deixando os cineastas à mercê de seus próprios contatos e articulações.

5.2 Roberto Farias e a prioridade às políticas internas

A chegada de Roberto Farias à direção geral da Embrafilme ocorreu em agosto de 1974, dando início a uma nova fase da empresa, considerada até hoje como o período áureo do cinema brasileiro, tendo em vista o sucesso dos filmes junto ao público em seu próprio mercado. Data desta época também o início da chamada “distensão política” do governo militar, com a chegada de Ernesto Geisel à presidência, prometendo uma “abertura lenta, gradual e segura”, após os “anos de chumbo” anteriores. No que tange ao Festival de Cannes, ainda demoraria um pouco mais para os filmes brasileiros retornarem com alguma frequência à Competição Oficial.

Para Tunico Amancio (2018), Roberto Farias, vindo da produção e direção,

teve sua nomeação pensada como a de alguém capaz de representar, de modo operativo, a corrente associada ao desenvolvimentismo, dita nacionalista, e a corrente voltada para as formas de produção hegemônicas, dita industrialista, que desde os anos 1940 disputavam o poder no setor cinematográfico. Acabou predominando o grupo nacionalista, próximo aos diretores do Cinema Novo, que encaminhou propostas bastante radicais, como a extinção do INC, a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine⁹¹) e mesmo a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), que seria voltada para a cultura cinematográfica e assumiria as atividades do INC. A Embrafilme deveria então incorporar a coprodução, a exibição e a distribuição, o financiamento da indústria (materiais sensíveis e equipamentos) e sua expansão através de subsidiárias – um projeto

⁹¹ O Concine foi criado em 1976 e era responsável pela formulação das políticas de desenvolvimento do cinema brasileiro, assim como pela fiscalização da atividade no país.

concentrador e arrojado que remodelaria rapidamente a face da Empresa e suas relações com os diversos segmentos da atividade (AMANCIO, 2018, p. 302).

Os ares de mudanças, portanto, pairavam sobre o campo cinematográfico brasileiro e Roberto Farias começava a capitanear a pujante empresa que se tornaria a Embrafilme, especialmente depois da incorporação do INC, cuja data oficial é 9 de dezembro de 1975. Ao longo daquele ano, o instituto – presidido por Alcino Teixeira de Mello – foi perdendo seu protagonismo, dando espaço à Embrafilme. Durante o Festival de Cannes, se constata essa transição até mesmo nas entrevistas da época.

Os dois últimos atos do INC com relação ao Festival de Cannes foram a concentração das inscrições dos filmes e a divulgação da seleção de *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, para a Competição Oficial de 1975, depois de um jejum de três anos para o Brasil. Além de ser dirigido por um cinemanovista e *habitué* em Cannes, o longa-metragem foi um dos primeiros a serem realizados em coprodução com a Embrafilme, e depois distribuídos pela empresa. Portanto, estar na competitiva do maior festival do mundo era um marco bem importante para essa nova fase da Embrafilme. Na Quinzena dos Realizadores, também já estava confirmado o convite a Joaquim Pedro de Andrade para exibir o seu filme *Guerra conjugal* (1975).

Para a *Folha de S. Paulo*, no começo daquele festival, Alcino Teixeira de Mello celebrou a seleção do filme de Nelson Pereira dos Santos, falando que era “uma grande satisfação” ver o Brasil voltar a ser representado em Cannes. A sua expectativa era de que o filme causaria “uma boa impressão”, pois “aborda aspectos muito diferentes que certamente agradarão aos europeus”. Ele também comentou a incorporação do INC, dizendo que o governo brasileiro estava preparando a fusão, “o que tornará possível a realização de novos filmes” (CANNES..., 1975, p. 22).

A participação brasileira em Cannes 1975 se resumiu a esses dois filmes. E embora houvesse uma comemoração interna pela escolha do longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, a divulgação do filme durante o festival não foi realizada de maneira satisfatória. Uma das hipóteses pode ser justamente a indefinição de qual órgão ficaria responsável por isso, uma vez que a passagem de bastão do INC para a Embrafilme transparecia a todo o momento, embora a empresa ainda não tivesse assumido essa função completamente.

Assim como ocorrera em 1974, o *Jornal do Brasil* foi o principal crítico ao governo brasileiro por não fazer uma propaganda à altura dos demais filmes da

Competição. Em seu texto, José Carlos Avellar reclamou da inexistência de um “pequeno material informativo para a imprensa, ou para os distribuidores”, ou mesmo “cartazes ou fotos na porta do cinema”. Segundo ele, dos 24 filmes exibidos na competitiva, “apenas um filme não possui um só cartaz nos muitos displays armados na Croisette: *O amuleto de Ogum*, que será exibido hoje”. Em uma alusão ao futebol brasileiro da época, o próprio diretor Nelson Pereira dos Santos é citado pelo crítico, comentando que a divulgação do cinema brasileiro em Cannes adotava “a tática do Zagalo: treinar em segredo para não mostrar o jogo ao adversário” (AVELLAR, 1975, p. 5).

Sergio Mota, da *Folha de S. Paulo*, se juntou ao time e, após a premiação, foi ainda mais implacável, verbalizando que a promoção institucional poderia ter contribuído para que Nelson Pereira dos Santos fosse melhor compreendido pela plateia de Cannes.

Seria exagero dizer que *O amuleto de ogum* não foi incluído entre os premiados por falta de divulgação, mas não há dúvida de que a previsível e explicável perplexidade do júri e do público local poderia ter sido canalizada mais favoravelmente com uma promoção mais efetiva e uma mais que necessária explicação dos símbolos e significados da obra. Uma vez mais, como vem acontecendo há tantos anos, ficou a lição e a boa intenção de aproveitá-la no futuro (MOTA, 1975, p. 25).

Na Cinemateca Francesa, encontramos apenas a repercussão de *O amuleto de Ogum* quando o filme foi lançado na França, em fevereiro de 1985, dez anos depois. A imprensa brasileira – sobretudo *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo* – reproduziu somente o que foi publicado nos jornais italianos ao longo daquele festival, informando que a crítica favorável foi unanimidade. Portanto, daremos destaque a essas impressões, coletadas no calor da *première* internacional do filme.

Ressaltando o passado cinemanovista de Nelson Pereira dos Santos, o *La Stampa*, de Turim, intitulou a sua crítica com “Violência e magia no Brasil”, além de sublinhar que o cineasta “demonstra muito bem ser digno da aureola de orientador do Cinema Novo brasileiro”. Sobre os aspectos tecnológicos, destacou que “as imagens em cor de *O amuleto* são de uma grandiosidade poucas vezes igualada” (BOA..., 1975, p. 9).

O crítico do jornal *Il Tempo* escreveu que “não há uma única quebra de gosto”, e que o diretor “expressa as ideias claramente, com imagens límpidas, sem rebuscamentos”. O outro romano *Il Messaggero* declarou logo no título que “Do Brasil,

nos chega um filme digno”, para em seguida classificar a obra como “um filme interessante, vital, pitoresco, ao qual se assiste com prazer, sem esforço, não obstante suas duas horas de projeção” (BOA..., 1975, p. 9).

Por fim, o jornal católico de Milão *Avvenire* disse que Nelson Pereira dos Santos “faz um relato do Brasil com propriedade”, qualificando a obra como “um importante trabalho do principal representante do Cinema Novo” (BOA..., 1975, p. 9).

Muito diferente foi a atuação da Embrafilme no Festival de Cannes 1976. Agora plenamente responsável por todo o processo – desde a inscrição oficial dos filmes até a promoção e as vendas durante o evento –, Roberto Farias parece que sentiu o baque da péssima repercussão do ano anterior e resolveu mudar toda a dinâmica.

Pela primeira vez, a Embrafilme preferiu não escolher um filme que representaria o Brasil oficialmente, mas sim enviar um lote com as 20 obras inscritas para a escolha livre dos curadores. Dessas, oito foram encaminhadas à Competição Oficial e outras 12 para a Quinzena dos Realizadores ou *Marché du Film*. No pacote principal, estavam *O casamento* (Arnaldo Jabor, 1976), *Rei da noite* (Hector Babenco, 1975), *Pecado na sacristia* (Miguel Borges, 1975), *O predileto* (Roberto Palmari, 1975), *Aventuras amorosas de um padeiro* (Waldir Onofre, 1975), *Marcados para viver* (Maria do Rosário Nascimento e Silva, 1976), *Perdida* (Carlos Alberto Prates Correia, 1975), e o curta-metragem *Rodolfo Arena – Um ator do Brasil* (Stepan Nercessian, 1973).

Apenas o filme de Arnaldo Jabor foi escolhido, mas para a Quinzena dos Realizadores, e não para a competitiva. O convidado direto da Quinzena foi *Gitirana* (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, diretores que também foram chamados para exibir *Iracema, uma transa amazônica* na Semana da Crítica. Ambos os filmes são coproduções do Brasil com a Alemanha, e *Iracema* teve pré-estreia mundial no Festival de Berlim 1975.

O posicionamento menos direcionado da Embrafilme no envio dos filmes e a escolha das coproduções nas mostras paralelas vão ao encontro das mudanças que o próprio Festival de Cannes passava naquela década. Em entrevista aos jornalistas presentes no evento, o diretor-geral Robert Favre Le Bret ressaltava que “a noção de nacionalidade precisa ser revista, pois o cinema se internacionaliza, pressionado por

problemas às vezes econômicos, às vezes políticos. Hoje temos que tomar o filme em si mesmo, pois os homens de cinema atuam onde encontram condições de trabalhar”. O mesmo texto informava que os filmes da competitiva estavam sendo apresentados sem o nome dos países produtores, fato inédito até então (AVELLAR; VENTURA, 1976a, p. 1).

Com essa declaração, Le Bret assumia de uma vez por todas o protagonismo do Festival de Cannes em selecionar os filmes para as suas diferentes mostras – sobretudo a Competição Oficial – independentemente do país de origem, e muito menos preservando uma cota específica para cada nacionalidade, tal como havia sido anunciado no final dos anos 1960. A justificativa poderia ser esta de que muitos diretores carregavam mais de uma bandeira em suas coproduções, e que o compromisso de Cannes era com eles e suas obras, e não mais com a diplomacia internacional. No entanto, é possível que, com isso, o festival também quisesse fechar as brechas remanescentes e encerrar as discussões e protestos vindos não só do Brasil, mas de vários países do mundo, relacionados à ausência de seus filmes na competitiva. O critério maior era a qualidade dos filmes, seguido pelo renome de seus diretores, onde quer que tenham realizado suas produções.

De maneira velada, também se percebe o início de uma predisposição do festival ao inserir filmes na Competição Oficial que dialogassem com o mercado, lado a lado com o cinema de autor. Isto é, ao mesmo tempo em que Cannes declarava priorizar as longas-metragens desconsiderando a origem dessas produções, a mensagem tácita era de que os países com maior potencial econômico de viabilizar as obras dos diferentes cineastas do mundo poderiam ter mais condições de alcançar os parâmetros esperados pelos curadores. As portas para os grandes centros produtores, portanto, estavam mais abertas do que para os países periféricos, sinalizando a partir de então uma nova guinada do Festival de Cannes, justificando as soberanas e futuras escolhas dos seus curadores, as quais começarão a mesclar filmes autorais com aqueles de características mais ao gosto do mercado internacional, tal como veremos de agora em diante.

Nesse momento, também era cada vez mais nítido o antagonismo entre as lógicas de seleção do Festival de Cannes e aquelas que privilegiavam a produção de um cinema nacional no Brasil. Portanto, já não era mais possível apelar à curadoria apenas por conta da nacionalidade dos filmes brasileiros, tal como sugeriam os cinemanovistas, ainda imbuídos pelo sistema de cotas. Um dos caminhos possíveis seria o estímulo à produção de filmes de cineastas autores que já tinham alguma inserção em Cannes. Ao

mesmo tempo, compreender que a promoção e a difusão institucionais são fundamentais durante a realização do festival e do mercado.

Nesse sentido, a divulgação dos filmes em Cannes 1976 parece ter sido um pouco mais eficiente, pelo menos aos olhos da imprensa. O mesmo crítico que revelou o descaso aos filmes brasileiros em 1974 e 1975 desta vez elogiou a atuação da Embrafilme. José Carlos Avellar (1976, p. 4) escreveu que “sem dúvida, o cinema brasileiro se apresenta este ano melhor organizado em Cannes”. Além dos três filmes exibidos nas mostras paralelas, outros longas-metragens foram apresentados ao público local no Cine Régent, sala exclusiva alugada pela Embrafilme para exibições extraoficiais. No *Marché du Film*, também foi montando o estande, onde os filmes foram vendidos para vários países.

Como balanço geral, foi destacado que Roberto Farias negociou uma Semana do Cinema Brasileiro a ser realizada em Paris; a proposta da realização de um festival internacional no Brasil; e as vendas propriamente ditas dos filmes *O casamento*, *Pecado da sacristia*, *Iracema*, *Gitirana*, *Perdida*, além de *Quem tem medo de lobisomem?* (Reginaldo Farias, 1975), *Lição de amor* (Eduardo Scorel, 1975) e *Passe livre* (Oswaldo Caldeira, 1974) (AVELLAR; VENTURA, 1976b, p. 1).

Quanto à recepção, *Iracema* foi o filme que gerou alguma repercussão na imprensa. Proibido de ser exibido no Brasil na época⁹², o longa-metragem de Jorge Bodanzky e Orlando Senna percorria os festivais europeus, encantando os críticos com suas imagens amazônicas e de denúncia social. Um dos mais entusiasmados foi o francês Louis Marcorelles, do *Le Monde*, cujo texto publicado durante o Festival de Cannes 1976 foi até mesmo reproduzido pelo *Jornal do Brasil* semanas depois.

A análise de Louis Marcorelles começava pelos aspectos tecnológicos, reforçando que a obra tinha sido filmada em 16mm, em cores, com som direto e câmera na mão, assim como *Gitirana*, dos mesmos diretores. O francês chega a comparar Bodanzky a Jean Rouch e John Cassavetes por não contar a história de “modo convencional”, e “por sua maneira de integrar a improvisação a uma estrutura previamente definida”. Em suas palavras:

⁹² A interdição do longa-metragem *Iracema, uma transa amazônica* ocorreu não por causa de seu conteúdo – ao menos oficialmente –, mas sim em função da maneira como a obra tinha sido revelada. De acordo com Randal Johnson (1993, p. 41), a filmagem foi realizada em 16mm e “com um material que os laboratórios brasileiros aparentemente estavam mal-equipados para revelar”, sendo finalizado na Alemanha Ocidental. Dessa forma, no entanto, “o filme tecnicamente não se enquadrava na definição legal de ‘filme brasileiro’ e teve assim recusado o seu necessário Certificado de Produção Brasileira, sem o qual não podia ser exibido no país”. A liberação só aconteceu em 1980, quando o filme foi lançado pela Embrafilme.

Jorge Bodanzky alimenta a sua narração com inúmeras informações, referências e mitos, a ponto de o espectador por vezes se sentir seguindo determinada história quando o filme já está em outra. A denúncia, sempre presente, adquire feições novas, por causa do esmero da realização técnica que reflete a verdadeira face do Nordeste. O folclore se dilui, a realidade cotidiana se impõe ao espectador inicialmente destruído e, logo em seguida, fascinado (MARCORELLES, 1976, p. 8).

Em 1977, a decisão da Embrafilme de enviar um lote de filmes para a livre escolha de Cannes se repetiu. Os pré-selecionados para a competitiva foram *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), *O crime do Zé Bigorna* (Anselmo Duarte, 1977), *Cordão de ouro* (Antonio Carlos Fontoura, 1977), e *Gordos e magros* (Mário Carneiro, 1977). Para a Semana da Crítica, o escolhido foi *Crueldade mortal* (Luiz Paulino dos Santos, 1976), já para a Quinzena dos Realizadores, apenas *Prata palomares* (André Faria, 1971). *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e *Aleluia, Gretchen* (Sylvio Back, 1976) constavam na primeira lista de filmes que seriam negociados no Marché du Film.

A investida não deu muito certo de novo, embora por motivos diferentes. Nelson Pereira dos Santos até recebeu um convite-confirmação da Competição Oficial para exibir *Tenda dos milagres*, mas recusou, alegando que preferia “terminar com tranquilidade os trabalhos de mixagem do filme” para “participar, nas mesmas condições, do Festival de Berlim” (ZÓZIMO, 1977a, p. 3).

Por fim, entre os longas-metragens, apenas *Prata palomares* foi aceito para a Quinzena dos Realizadores, depois de finalmente ser liberado pela censura brasileira para ser exibido somente no exterior. Todos os demais foram rechaçados, causando estremecimentos no campo cinematográfico. O mais exaltado foi Luis Carlos Barreto, que resolveu alugar uma sala particular em Cannes para exibir *Dona Flor e seus dois maridos* a convidados, durante o festival.

Uma carta conjunta entre o Sindicato dos Produtores e a Associação Brasileira de Cineastas a ser enviada aos organizadores do Festival de Cannes prometia “um rompimento formal no relacionamento entre a indústria cinematográfica brasileira e aquela mostra”. O objetivo era “protestar contra a atitude de hostilidade que o festival tem demonstrado contra o cinema brasileiro nos últimos cinco anos”, segundo eles “deixando de selecionar filmes de qualidade para o concurso em detrimento de outros

de nacionalidades diferentes, escolhidos eminentemente por motivos políticos” (ZÓZIMO, 1977b, p. 3).

Provavelmente, tal documento foi encabeçado pelo próprio produtor Luis Carlos Barreto, inconformado com a indiferença de Cannes a *Dona Flor*. O manifesto também parecia ignorar de maneira proposital a recusa de Nelson Pereira dos Santos, que tinha sido formalmente aceito.

Pierre-Henri Deleau, fundador e delegado geral da Quinzena dos Realizadores, foi entrevistado pela revista *Veja*, em maio de 1977, e comentou a indignação dos brasileiros. Ele contou que, no ano anterior, “fez questão de ir ao Rio de Janeiro só para tomar contato com a produção brasileira e poder ajudar ainda mais seu cinema”, até porque é ele quem escolhe os filmes que mais o agradam, com base em critérios pessoais. Para ele, o fato de ter escolhido *Prata palomares* desqualifica os protestos brasileiros, os quais ele classificou como “absolutamente injustificados”. Ele também descreveu o processo de seleção daquele ano: “Recebi 51 filmes americanos e selecionei um. Dos 104 franceses, fiquei só com dois. Vieram 17 soviéticos e 23 italianos – todos rejeitados. E escolhi um entre os oito filmes enviados pelo Brasil para a Quinzena. Vocês estão bem situados, não acha?” (CANNES..., 1977).

Para além de toda essa movimentação entre os realizadores e produtores de longas-metragens, o que de fato marcou aquele festival para o Brasil foi não só a seleção do curta-metragem *Di Cavalcanti*, de Glauber Rocha, como também o Prêmio Especial do Júri para a obra. O diretor sequer tinha ido a Cannes para apresentar o filme e ficou sabendo da premiação à distância. O troféu foi recebido por Roberto Farias, presidente da Embrafilme.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Glauber disse que mandou o curta a Cannes porque resolveu “reiniciar” sua carreira “como um jovem cineasta do Terceiro Mundo”, e que se tratava de “um filme modernista”, “um flash” do que ele pretendia “criar de agora em diante no cinema, em busca de uma montagem dialética que supere definitivamente a montagem literário-teatral do cinema contemporâneo” (GLAUBER..., 1977, p. 1).

O crítico José Carlos Avellar (1977, p. 4) acompanhou aquela edição do festival e relatou que o curta-metragem de Glauber Rocha foi “um dos filmes mais aplaudidos do programa”. O júri tinha sido presidido pelo cineasta italiano Roberto Rossellini e o longa-metragem vencedor da Palma de Ouro foi *Pai patrão/Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977).

A imprensa brasileira se limitou a divulgar o prêmio, sem repercutir eventuais críticas estrangeiras. Também não foram encontradas por esta pesquisadora textos de redatores franceses analisando o filme durante o evento. Depois daquele ano, Glauber Rocha não voltaria mais ao Festival de Cannes como cineasta selecionado ou convidado.

O último Festival de Cannes com Roberto Farias à frente da Embrafilme foi o de 1978. E não faltaram críticas dos próprios diretores e curadores do evento à empresa, assim como as de um dos membros do júri naquela edição. À semelhança dos anos anteriores, a participação brasileira foi minguada, sem nenhum representante na competitiva. Somente *Chuvas de verão* (Cacá Diegues, 1977) foi selecionado para a Quinzena dos Realizadores; e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977), exibido na primeira edição da mostra Um Certo Olhar.

Louis Marcorelles, incessante defensor do cinema autoral brasileiro, esteve no Brasil ao longo das primeiras semanas de março de 1978 e assistiu a muitos filmes. Também entrevistou Roberto Farias sobre a sua gestão. Ao final da visita, publicou em abril um extenso artigo no *Le Monde* – reproduzido na íntegra pelo *Jornal do Brasil* – sobre as condições de produção do cinema brasileiro daquele momento e suas impressões sobre algumas das obras. Logo no começo, seus comentários mais afáveis foram direcionados a *Coronel Delmiro Gouveia*, o que certamente deve ter influenciado na escolha do filme para Cannes. No texto, ele afirmava:

Sarno mistura com felicidade uma análise social de um extremo rigor com elementos de puro *western*. Remete o nacionalismo galopante do cinema brasileiro a seu justo lugar, tudo isso nos dando a nostalgia de um cinema de ação, hollywoodiano, se quisermos, como o que teria praticado Brecht (MARCORELLES, 1978, p. 5).

Já a escolha de *Chuvas de verão* para a Quinzena dos Realizadores teve um gosto bem amargo de prêmio de consolação a Cacá Diegues e à Embrafilme.

O ano de 1978 marcou a chegada de Gilles Jacob ao comando mais alto da curadoria do Festival de Cannes, trazendo algumas mudanças. Além da criação da mostra oficial Um Certo Olhar, ele instituiu o prêmio Câmera de Ouro, o qual poderia

ser outorgado a filmes de qualquer uma das mostras, tanto da competitiva quanto das paralelas.

Em sua autobiografia, Gilles Jacob revisita o momento em que foi convidado por Robert Favre Le Bret – ainda presidente do Festival de Cannes – para assumir o posto de diretor-geral no lugar de Maurice Bessy, assim como as “regras” que ele começava a se impor para selecionar os filmes dali por diante. Muitas delas eram explicitamente tendenciosas⁹³, no entanto, vale destacar algumas um pouco mais objetivas: “Fazer uma competição internacional, no mínimo uma dúzia de países”; “Não levar em conta uma cota por país: por que não quatro filmes lituanos, se a Lituânia apresenta quatro obras-primas?”; Honrar os grandes autores, confirmar os já conhecidos, revelar as novas gerações” (JACOB, 2010, p. 166).

Por esses preceitos, observa-se que ele buscaria manter a principal mudança que o Festival de Cannes havia anunciado no começo da década de 1970, ao extinguir a política de cotas. Entretanto, que ele tentaria preservar alguma diversidade de nacionalidades na Competição Oficial, não descartando filmes de países com menos constância no festival. Ao mesmo tempo, era nítida a orientação de estimular a participação de cineastas-autores já consagrados, além de incentivar uma abertura para os que estivessem iniciando na carreira. Sendo assim, a nova fórmula era um misto de alguns critérios mais racionais, que levariam à escolha de filmes mais bem delineados, ao lado de obras que não se encaixariam em nenhum pré-requisito. Em vista disso, pouco adiantaria qualquer manifesto público organizado, enviado por instituições oficiais ou cineastas e produtores que se considerassem injustiçados. A nova dinâmica se impunha com base na subjetividade, ao sabor da curadoria, privilegiando a reputação de alguns diretores e, por consequência, do próprio festival.

⁹³ No total, Gilles Jacob descreve 15 regras que ele pretendia seguir para si próprio: “Regra nº 1: Nunca mentir. Prometer apenas o que se pode cumprir. Regra nº 2: Falar diretamente com o diretor. Regra nº 3: Mostrar seu conhecimento do cinema. Regra nº 4: Cercar-se de opiniões, de olhares novos. Regra nº 5: Fazer uma competição internacional, no mínimo uma dúzia de países. Regra nº 6: Não levar em conta uma cota por país: por que não quatro filmes lituanos, se a Lituânia apresenta quatro obras-primas? Regra nº 7: Aceitar filmes de gênero unicamente se trazem um algo mais em relação à produção corrente. Regra nº 8: Escolher filmes *que tragam um diferencial*, tanto no desenvolvimento da trama quanto na carreira do diretor. Regra nº 9: Não temer o *star-system*, sobretudo se ele permite, em troca, mostrar filmes difíceis: por exemplo, Sharon Stone como locomotiva de Oliveira. Regra nº 10: Procurar filmes singulares. Não se deixar levar por modas efêmeras ou estilos exibicionistas. Regra nº 11: Constituir júris compostos unicamente por artistas. Regra nº 12: Jamais responder a um ataque na imprensa. Regra nº 13: Honrar os grandes autores, confirmar os já conhecidos, revelar as novas gerações. Regra nº 14: Não perder de vista que um belo rosto de mulher é a razão de ser do cinema (cineasta enamorado). Regra nº 15: Não ter regras” (JACOB, 2010, p. 166, grifos do autor).

A promoção de Gilles Jacob em 1978 motivou diversas entrevistas individuais aos jornalistas, inclusive brasileiros. E foi à Zélia Dambrowski Leal, de *O Estado de S. Paulo* que ele confidenciou algumas informações específicas sobre os filmes brasileiros na edição daquele ano.

Inicialmente, ele começou explicando de maneira diplomática que o critério de seleção “foi exclusivamente qualitativo”, reforçando que a tradição do festival era de ser “apolítico e neutro ideologicamente”. Ele afirmou também que “o que conta é o nome do autor e a qualidade da produção”, e “tudo isso independente de posições políticas, ideológicas ou paternalistas”. A respeito do Brasil, Jacob “deixou claro que os filmes brasileiros esperados com grande expectativa decepcionaram a comissão julgadora”, e que “mesmo a realização de Cacá Diegues, *Chuvas de verão*, **para a qual havia sido reservado um lugar na seleção oficial**, não foi aprovada”. Jacob também lamentou “que o Brasil envia sempre com excessivo atraso suas produções. Desta forma, mesmo se o filme de Cacá Diegues fosse aprovado, seria tarde para inscrevê-lo. Em seu lugar, foi selecionado o filme polonês *Spirale*, de Krzysztof Zanussi” (LEAL, 1978a, grifos nossos).

Tais afirmações são muito reveladoras para o que nos interessa nesta tese. Em primeiro lugar, Gilles Jacob confirma a percepção de que Cacá Diegues mantinha naquele momento uma predileção por parte dos curadores do Festival de Cannes, algo que verificamos desde os anos 1960. Esse “lugar reservado na seleção oficial” ficará ainda mais evidente nos anos 1980, conforme examinaremos nas páginas seguintes. Em segundo lugar, a sugestão de que o festival seria “apolítico e neutro ideologicamente” não condiz com as dinâmicas que analisamos até aqui. Desde a sua abertura, Cannes privilegiou determinados filmes ou cineastas em diferentes momentos, a exemplo das obras revolucionárias do Cinema Novo nos anos 1960. Por conseguinte, toda seleção envolve alguns critérios políticos e ideológicos de determinada época. Por outro lado, um elemento que se ratifica é a demora no envio dos filmes por meio da Embrafilme, reclamação recorrente por parte dos cineastas e até mesmo dos franceses que aguardavam com muita apreensão a chegada dos filmes brasileiros até o último minuto⁹⁴. Naquela edição de Cannes, esse atraso interferiu direta e claramente na

⁹⁴ Em outubro de 1978, Pierre-Henri Deleau denunciou o atraso no envio da cópia de *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1978), filme que seria exibido na noite de abertura do Festival Internacional de Paris, comandando por Deleau (além da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes). A obra não chegou a tempo e ele criticou “a incrível desorganização da Embrafilme, principal responsável pelo o que aconteceu”. Deleau e Michel Guy – ex-ministro da Cultura francês – teriam enviado uma carta de protesto

escolha do filme de um antigo cinemanovista na Competição Oficial, o que não é pouca coisa. Ou seja, o problema foi bem anterior ao início do festival, caracterizando uma preparação ineficiente e descuidada antes mesmo do começo da promoção publicitária que ocorre durante o evento. Pelas palavras de Jacob, alegando que o Brasil “envia sempre com excessivo atraso”, também se depreende que esta era uma prática recorrente e pode ser mais uma explicação para a ausência brasileira nos últimos anos, corroborando o despreparo da Embrafilme para resolver esses transtornos até ali.

Gilles Jacob não foi o único a colocar o dedo na ferida. Zélia Dambrowski Leal também conversou com Véra Volmane, crítica francesa que estava na Semana da Crítica naquele ano e que lamentou o atraso. No entanto, Volmane amenizou um pouco o lado brasileiro, dizendo que este é “um problema geral sul-americano”, pedindo aos jornalistas “que insistam em seus jornais para que todos os países enviem a tempo as cópias de seus filmes inscritos” (LEAL, 1978b).

A jornalista também repercutiu o assunto com Claude Antoine, que recentemente trabalhara na coprodução de *Iracema – uma transa amazônica*. O antigo agente de vendas dos cinemanovistas igualmente não poupou a empresa brasileira. A seu ver, “o que muitos brasileiros interpretam como ‘má vontade do festival’”, ele “traduz como incompetência da Embrafilme”, decretando que “o cinema brasileiro começou a declinar na França depois que foi entregue à máquina burocrática da Embrafilme, ineficiente em suas relações no mercado internacional” (LEAL, 1978c).

O crítico francês François Chalais – que por anos a fio escreveu sobre os filmes que competiam em Cannes – compôs o júri oficial de 1978 e foi entrevistado por Any Bourrier, correspondente do jornal *O Globo*. Na conversa, ele comentou a participação dos filmes independentes na Competição Oficial de Cannes, dizendo que a comissão de seleção assiste a “milhares de filmes por ano”, faz “o possível para incluir películas do Terceiro ou Quarto Mundo”, mas que nada pode fazer “contra a dominação dos cinemas

ao embaixador brasileiro na França. Entrevistado pelo *Jornal do Brasil*, Deleau subiu bem o tom ao dizer que “em 10 anos de *métier*, só uma vez me aconteceu coisa parecida e foi também com um filme brasileiro”. Ele foi ao Rio de Janeiro a convite da Embrafilme para selecionar o filme de João Batista e refutou a possibilidade de censura prévia, que também foi cogitada na época. “Na realidade, acredito mesmo é numa tremenda desordem, uma desorganização delirante do pessoal da Embrafilme” (CHABROL, 1978, p. 9). Dois dias depois, Roberto Farias se manifestou sobre o caso e afirmou à imprensa que a culpa não tinha sido da Embrafilme, e sim da alfândega espanhola, “onde a cópia estava retida”. Farias contou que “Deleau sabia disso, pois havia sido informado do problema por uma série de telex que enviamos da Embrafilme para o Festival de Paris. Eu só posso atribuir as críticas exageradas dele ao nervosismo, por geral bastante compreensível, em que fica todo organizador de festival” (EMBRAFILME..., 1978, p. 8). Por fim, *Doramundo* foi exibido na cerimônia de encerramento do evento, mas deixou marcas nada agradáveis nas relações entre a Embrafilme e Deleau (e, por tabela, com Cannes).

norte-americano e italiano” porque “são estes países que ainda fazem os melhores filmes do mundo”. Portanto, “não adianta querer fazer abertura para cinemas mais fracos se estes não produzem bons filmes”. Sobre o cinema brasileiro, ele lembrou que houve uma abertura e algumas vezes com certo sucesso, no entanto, “os últimos filmes que passaram em Cannes não entusiasmaram ninguém”. No passado, ele contou que prestigiou o cinema brasileiro “porque me parecia um cinema notável, feito em condições difíceis, mas capaz de trazer-nos uma mensagem e uma pesquisa formal de grande valor. Era um cinema que se identificava com uma época e uma nação” (BOURRIER, 1978, p. 35). E ele finaliza lembrando o Cinema Novo:

O mérito do cinema brasileiro foi este, o de ser de sua época. A loucura seria que os cineastas brasileiros começassem a fazer pseudo-superproduções no estilo norte-americano, dizem que já começaram e isto é lamentável. Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos tiveram sucesso aqui porque mostravam a vitalidade do país, nos faziam descobrir suas raízes, a verdadeira floresta virgem, antes que esta se transformasse num jardim à francesa (BOURRIER, 1978, p. 35).

No começo daquele mês de maio, quando saiu a informação de que o Brasil não teria um filme na competitiva, Roberto Farias foi entrevistado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. A sua fala já trazia um tom de conformismo, dizendo que a ausência “não impressiona nem aborrece”, que o evento “significa mais uma feira que um festival”, e que é “o nosso complexo de colonizado que nos faz dar tanta importância à Palma de Ouro” (BRASILEIROS..., 1978, p. 21).

Depois que eu vim para a Embrafilme, a única vez que um filme participou competitivamente de Cannes foi em 1975 – *O amuleto de ogum*, de Nelson Pereira dos Santos. E, nesses anos todos, não se tratou a Palma de Ouro com essa passionalidade. Não entendo esse passionalismo com relação à ausência de um filme brasileiro na competição oficial. Talvez seja porque estamos num ano de Copa do Mundo (BRASILEIROS..., 1978, p. 21).

Sem conseguir justificar os motivos de o Brasil ter ficado tanto tempo longe da Competição Oficial – como ocorria com frequência nos anos 1960 –, com tal resposta Roberto Farias preferiu minimizar o desaparecimento brasileiro, desconsiderando que a lógica do Festival de Cannes era privilegiar um cinema de autor, e não um cinema nacional, como foi a tônica da sua gestão, dentro de um contexto político que preconizava tal direcionamento. Além disso, não se pode dizer que ele desconhecia a escala internacional que a Competição daria aos filmes. Ainda para a mesma reportagem, ele preferiu enfatizar o caráter comercial do *Marché du Film*, afirmando

que o evento concentra “produtores de todo o mundo”, que lá “tem-se uma visão do movimento cinematográfico mundial”, que “é em Cannes que se vende, se troca, se realizam coproduções e se conhecem pessoas” (BRASILEIROS..., 1978, p. 21). Isto é, Farias valorizou aquilo que a Embrafilme tentou fazer no mercado do festival durante a sua gestão, mas relativizou a potência que a Competição poderia trazer aos realizadores brasileiros, provavelmente porque sob o seu comando não se conseguiu emplacar os filmes e nem resolver a promoção internacional em Cannes de forma satisfatória. Aliado a isso, a Embrafilme até mesmo atrapalhou a chegada dos longas-metragens, atrasando os envios das cópias, o que sequer foi mencionado por ele. Mais adiante, pelo depoimento de Jorge Peregrino, examinaremos esses atrasos e como a gestão de Celso Amorim buscou resolver o envio das cópias aos festivais.

De toda forma, tais declarações de Farias igualmente corroboram a percepção de que a Embrafilme – ao longo do seu período à frente da empresa – quase nada contribuiu para melhorar e sistematizar a promoção e a difusão dos filmes no Festival de Cannes. Se ele tentava menosprezar a importância da Competição do maior festival do mundo em declarações à imprensa, o mesmo não se via nas entrevistas que os cineastas concediam, uma vez que protestavam publicamente contra a ausência brasileira, confirmando que, para eles, era importante, sim, estar na vitrine principal, já que Cannes abria as portas do mundo para a circulação de seus filmes para outros mercados e festivais. Esse descompasso entre o setor e a Embrafilme no âmbito internacional também já era marcado por turbulências internas.

Como bem sublinha Arthur Autran, se na segunda metade dos anos 1970 a empresa conseguiu propiciar a produção de filmes brasileiros e instaurar uma distribuidora capaz de “alcançar todo o país em termos operacionais”, ao ponto de “inviabilizar as empresas distribuidoras privadas de filmes nacionais”, já para os últimos anos daquela década o que se viu foi uma incapacidade de escoar essa produção (AUTRAN, 2013, p. 287).

É inegável a importância da atuação da distribuidora da Embrafilme no mercado brasileiro, ela se tornou na segunda metade da década de 1970 uma das principais empresas do setor. No entanto, a hipertrofia estatal cinematográfica mais uma vez deu provas dos seus limites, pois havia total disparidade entre o setor de produção da Embrafilme e a distribuidora. O primeiro totalmente voltado para projetos individuais, produzindo em larga escala desde películas comerciais até outras marcadamente autorais visando plateias diminutas, ao passo que a segunda não dava conta de comercializar todos os filmes da própria empresa, argumentando a inexistência de mercado

para tanto e priorizando produtos de maior vocação do público (AUTRAN, 2013, p. 288).

O resultado dessa crise será o desgaste e a saída de Roberto Farias, dando lugar a Celso Amorim, vindo do Itamaraty e com uma proposta de justamente inserir o mercado internacional não apenas na busca de recursos para a produção, mas sobretudo na tentativa de escoamento dos filmes para outros países, trazendo dividendos para a Embrafilme, em um cenário de instabilidade econômica.

Tabela 05 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1975-1978)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1975	O amuleto de ogum	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes; Embrafilme	Competição
1975	Guerra conjugal	Joaquim Pedro de Andrade	I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira; Filmes do Serro	Quinzena dos Realizadores
1976	O casamento	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Sagitário Filmes	Quinzena dos Realizadores
1976	Iracema, uma transa amazônica	Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Stopfilm; Jorge Roberto Bodanzky; ZDF	Semana da Crítica
1976	Gitirana	Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Stopfilme; TV Alemã	Quinzena dos Realizadores
1977	Prata palomares	André Faria	André Faria Produções Cinematográficas; Vega Filmes	Quinzena dos Realizadores
1978	Chuvas de verão	Cacá Diegues	Alter Filmes; Terra Filmes	Quinzena dos Realizadores
1978	Coronel Delmiro Gouveia	Geraldo Sarno	Saruê Filmes; Embrafilme	Um Certo Olhar

Fontes: Festival de Cannes / CNC / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

5.3 O papel de Celso Amorim no estímulo às ações internacionais

O diplomata Celso Amorim assumiu o cargo de direção geral da Embrafilme em 16 de abril de 1979, menos de um mês antes do início do Festival de Cannes, que ocorreu entre os dias 10 e 24 de maio. Aquela edição seria marcada pelos mesmos

problemas do ano anterior, só que agora com a novidade da desistência de um cineasta brasileiro por conta da ineficiência da empresa.

O filme oficialmente selecionado para representar o país no festival fora *O coronel e o lobisomem* (1978), de Alcino Diniz. Entretanto, após receber a confirmação da escolha e encaminhar tudo com antecedência para a Embrafilme, o realizador foi descobrindo que o prazo para o envio da cópia e do material publicitário de divulgação a Cannes estava mais do que atrasado. No final de abril, ele então decidiu retirar o filme do certame e de qualquer outra mostra paralela que viesse a ser escolhido. Diniz considerou “impraticáveis as condições em que seria apresentado, além do atraso com que chegou, o filme está com uma cópia péssima e tem como promoção apenas duas folhas de papel mimeografado” (RANGEL, 1979, p. 2).

Os relatos coletados até aqui vão ao encontro do testemunho que Jorge Peregrino concedeu a esta pesquisadora⁹⁵. Ele entrou para a administração pública do cinema primeiro no INC, em 1972, para implementar o processamento de dados e a fiscalização da venda dos ingressos nas salas de cinema em todo o país. Com a chegada de Celso Amorim à Embrafilme, foi convidado por ele para ficar à frente da Superintendência de Comercialização Externa (SUCEX), instância criada em 1979 por Amorim e que era responsável não apenas pelas vendas internacionais, mas também pela promoção e difusão nos festivais.

Segundo Jorge Peregrino (2022), antes da criação da superintendência, o que havia era uma assessoria internacional, na qual trabalhavam pessoas que não entendiam a função dos festivais no processo de internacionalização dos filmes. Ao mesmo tempo, não havia “uma política, uma direção” que considerasse a dinâmica desses eventos para as vendas propriamente ditas.

Uma coisa que a gente não tinha – que as empresas americanas tinham – era uma rede de distribuição. A única forma de criar uma massa crítica – e eu acho que aí foi a sacada, evidentemente com o apoio do Celso [Amorim], que foi quem autorizou esse plano meio maluco – foi entender que só conseguiríamos vender se tivéssemos contatos para vender. E só teríamos esses contatos se as pessoas conhecessem e soubessem que os filmes existem. E eu só posso criar uma rede de massa crítica se eu participar de festival. Não tem outra forma de fazer (PEREGRINO, 2022).

⁹⁵ A entrevista com Jorge Peregrino ocorreu de forma remota, por meio de videochamada, no dia 22 de junho de 2022.

Jorge Peregrino esteve no Marché du Film antes das novas ações formuladas com Celso Amorim e confirma que o trabalho realizado em Cannes era, de fato, bem amador.

Uma coisa que eu acho fantástica é que o estande da Embrafilme era do tamanho de uma sala e, à noite, as pessoas roubavam plantas dos outros estandes para colocar lá. Era uma tarefa de Dom Quixote. Ou pior que Dom Quixote. Era esse tipo de coisa. Não tinha a programação dos filmes que estavam sendo exibidos, a programação não era publicada na *Variety* ou no *The Hollywood Reporter*, não avisavam as pessoas o que ia passar. Não se fazia o que era primário, na realidade. Esse foi o começo do trabalho. Não podia ser assim. Precisava pegar alguns festivais e fazer direito. Alugar o negócio direito, alugar as máquinas de exibições, mandar as cópias, preparar os anúncios e pronto (PEREGRINO, 2022).

Outra dinâmica que se mostrou necessária foi a criação de um centro de distribuição em Paris, na França, de cópias em 35mm, legendadas em inglês ou francês, “para poder trafegar pela Europa” sem burocracia, estabelecendo um contato direto com os festivais. Se tivesse dinheiro em caixa, também mandar o diretor para promover o filme no evento. “É a forma mais óbvia de fazer marketing quando você não tem uma rede de distribuição como os americanos têm” (PEREGRINO, 2022).

Para conseguir estruturar essa política mais sistemática, Jorge Peregrino descreve que articulou um orçamento anual fechado e específico junto com Celso Amorim. Em Paris, uma sala da embaixada brasileira foi cedida à Embrafilme e lá ficava um funcionário apenas para cuidar das cópias.

Era um acordo entre a Embrafilme, por causa do Celso [Amorim], evidentemente, e o Itamaraty. Ele ficava lá. Quando precisava mandar cinco cópias para Cannes, ele mandava. Mandava para o armazém e ele distribuía, revisava. O Leon vai participar do Festival de Veneza? Manda a cópia do *Black-tie* pra lá [*Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman, 1981]. Isso funcionou muito bem. Porque antes a cópia, às vezes, não chegava, porque atrasava, ficava presa na alfândega. [...] A questão do estoque de cópias em Paris resolveu muitos problemas que a gente tinha de ser chamado de incompetente lá fora, de não cumprir o que promete, de o filme não ter chegado, ou do rolo ter ido trocado. Isso terminou. Isso deu uma melhorada nessa imagem que se tinha (PEREGRINO, 2022).

Melhorar a imagem do Brasil por meio do cinema, e principalmente através do Festival de Cannes, foi a postura priorizada por Celso Amorim. Antes de se tornar diplomata, ele chegou a trabalhar como assistente dos diretores Leon Hirszman e Ruy Guerra nos anos 1960. A sua chegada à Embrafilme foi motivada por uma disputa interna que havia entre Roberto Farias e Gustavo Dahl na sucessão da empresa, e seu

nome surgiu quando procuravam “uma pessoa que tivesse ligação com o cinema, mas que não fosse de nenhum grupo”. Por fim, ele foi aprovado pelos “caciques do Cinema Novo”, como ele mesmo definiu em entrevista para esta pesquisadora⁹⁶.

No final dos anos 1970, Celso Amorim era o chefe da divisão que se ocupava da difusão cultural, inclusive dos festivais de cinema, e era o representante do Itamaraty no Concine. Portanto, era de se esperar que ele soubesse como essas articulações seriam fundamentais para o Brasil. No entanto, ele reconhece: “Eu tinha que me policiar um pouco, até porque como eu vinha do Itamaraty, a minha tendência era me dedicar muito ao internacional” (AMORIM, 2020).

Sobre a promoção internacional, ele sublinha que “a participação nos festivais já havia, não fui eu que inventei. Apenas dei mais força, consegui financiamento do Banco do Brasil para fazer a publicidade dos filmes”. Nesse sentido, ele retrata como a Embrafilme finalmente passou a compreender o papel cultural e econômico do Festival de Cannes:

Por um lado, o prestígio de o filme passar no festival, o que fortalecia o filme no Brasil e eventualmente em outros mercados. E, segundo, a venda efetiva. A gente deu muita atenção ao mercado. [...] O festival era sobretudo prestígio, porque o festival ajudava muito o filme no Brasil. As pessoas às vezes me perguntavam por que eu dava tanto interesse para o festival e eu falava: “Olha, porque o filme vai lá fora, ganha um prêmio e a crítica brasileira passa a achar bom. Se não ganhar um prêmio, não acha tão bom”. Infelizmente, havia um lado colonial (AMORIM, 2020).

Celso Amorim também narra como era a atuação da Embrafilme no *Marché du Film*, na sua época:

Tudo meio improvisado. Tinha o pessoal da Embrafilme que ia. O pessoal antigo da Embrafilme tinha pouca qualificação profissional, mas tinha relações importantes. E como eu não podia tirar essas pessoas por conta das dificuldades da burocracia, eu tinha que ter outras em paralelo. Tinha algumas pessoas do Itamaraty que sempre contribuía com a parte prática. A mudança mesmo foi a criação da SUCEX. O primeiro superintendente foi o Jorge Peregrino, que depois fez carreira nas distribuidoras privadas norte-americanas, era uma pessoa conhecida do cinema. [...]. Nós chamávamos os vendedores, tinha um coquetel que a gente fazia em algum lugar, mas não era uma coisa muito grande. Nós convidávamos distribuidores estrangeiros com os quais nós tínhamos um contato mais frequentemente. Era uma Embaixada do Brasil em Cannes. Nós levávamos filmes que ainda não tinham sido explorados internacionalmente. E vendia (AMORIM, 2020).

⁹⁶ A entrevista com Celso Amorim também foi realizada de forma remota, por videochamada, no dia 27 de novembro de 2020.

Perto do que era a dinâmica anterior, essas ações hoje nos parecem bem mais profissionais e nada “improvisadas”, como inicialmente sugere Celso Amorim. Talvez a ele soassem repentinas ou pouco programadas, tendo em vista a sua atividade pregressa no Itamaraty, organismo que prezava pelo planejamento estratégico. Mas é incontestável que a sua chegada à empresa foi determinante para estruturar a internacionalização do cinema brasileiro por meio dos festivais, vislumbrando este espaço como um lugar crucial e indispensável para o reconhecimento, prestígio e a venda dos filmes, seja no próprio mercado de Cannes ou posteriormente. Esse *networking* que ele descreve, quando era realizado um coquetel para receber os convidados, é uma prática bastante recorrente na diplomacia cultural e muito presente no Festival de Cannes. Historicamente, cada país oferece esse encontro para apresentar os seus filmes, aproximar os distribuidores, produtores e realizadores estrangeiros dos brasileiros, assim tentando estimular novas vendas e coproduções internacionais, algo que acontece até hoje. A própria organização de um estande no Marché du Film propicia essas relações e demonstra a potência cinematográfica de um país, visto que é lá que se realizam as reuniões de negócios. Retomar essas práticas de maneira adequada, portanto, foi o diferencial de Amorim na Embrafilme.

O que não esteve na alçada da Embrafilme, pelo menos oficialmente, foi a pressão ou *lobby* para inserir filmes brasileiros na Competição Oficial. Ao contrário do que vimos na época de Ricardo Cravo Albin, que chegou a articular com a Unifrance a indicação de alguns filmes, nada disso foi encontrado na pesquisa documental ou declarado pelos entrevistados desta tese. Muito pelo contrário, aliás.

Perguntado se a Embrafilme tinha algum poder de conseguir negociar a presença brasileira na competitiva, Jorge Peregrino afirmou enfaticamente: “Não tinha poder coisa nenhuma. Quem disser que tinha poder, não vai estar falando a verdade” (PEREGRINO, 2022).

O que ele e Celso Amorim faziam era a diplomacia, ou seja, receber os curadores do Festival de Cannes no Brasil, na sede da Embrafilme, para assistirem a alguns filmes que os franceses já tinham algum interesse prévio. Além disso, o trabalho protocolar de inscrever os filmes oficialmente. De acordo com Peregrino, quem fazia o *lobby* eram os próprios realizadores, sobretudo aqueles que já tinham uma relação prévia com o festival.

O Cinema Novo, em 1982, estava vivo. Leon [Hirszman], Cacá [Diegues], David Neves, Joaquim Pedro [de Andrade]. Esse pessoal todo tinha uma ligação profunda com a França, ou com os *Cahiers du Cinéma*, ou porque a França paternalizou um pouco, defendeu, deu abrigo. Essa relação, especificamente de Cannes, ela vem daí. Todo mundo conhecia Gilles Jacob e o Pierre-Henri [Deleau]. A pressão era deles, não era uma pressão da Embrafilme. Na Embrafilme, não tinha pressão. A Embrafilme se aproveitava disso também, no bom sentido. [...] O Pierre-Henri perguntava: “Você conhece alguém?” Às vezes ligava para alguém do festival daqui do Rio de Janeiro. “Você já ouviu falar deste filme?” E alguém falava do filme. Era assim que funcionava. Seleção de festival, o máximo que a Embrafilme fazia, era inscrever o filme, mandar a cópia, preparar o anúncio. Mas nunca, do meu conhecimento e essa área estava toda comigo, eu nunca fiz pressão para botar [em Cannes] (PEREGRINO, 2022).

Com relação à pressão norte-americana, tão alardeada pelos realizadores e produtores brasileiros nos protestos e cartas enviadas ao Festival de Cannes, Jorge Peregrino concorda que existisse e que até hoje exista. Portanto, era difícil fazer frente a essa concorrência. E como ele acompanhou a criação da Embrafilme, acredita que antes da chegada de Celso Amorim a prioridade era outra: organizar as fontes de financiamento da distribuição e do mercado interno, gerando grandes filmes (PEREGRINO, 2022).

Com as novas políticas para a internacionalização, a pressão foi mais diplomática do que propriamente agressiva, tal como podemos depreender do trecho a seguir do testemunho dele:

O mercado interno foi organizado do ponto de vista de formação. Mas não havia esse entendimento, tanto que era uma assessoria, e que não tinha nenhuma liderança, não falava com o mercado [externo]. Isso começou com o Celso [Amorim]. Pelo menos aí você ganhou um canal para fazer pressão. A pressão da Embrafilme significava mais dinheiro, comprar páginas de anúncio, botar o filme lá, fazer carnaval. Aquilo que se faz da cinematografia que era a mais importante da América Latina e que era adotada pela crítica francesa. Antes disso, a Embrafilme, em 1969, era uma coisinha de nada (PEREGRINO, 2022).

No andar de cima da hierarquia diplomática, o diretor-geral da Embrafilme, Celso Amorim, buscava manter as relações internacionais do Brasil com o delegado-geral do Festival de Cannes tal como faria se estivesse no Itamaraty: “Eu ia sempre visitar o Gilles Jacob, assim como um diplomata que vai visitar o secretário-geral da ONU quando vai a Nova York. Não fazia negócio com ele. Mas sim, procurava interessar o Festival de Cannes [pelos filmes brasileiros]” (AMORIM, 2020).

Outra articulação que ocorria dentro da Embrafilme era favorecer os filmes que já tinham sido previamente assistidos pelos curadores do Festival de Cannes. Naquela

época, ainda havia uma comissão interna que indicava o representante oficial. E, quando possível, Celso Amorim fazia coincidir as mesmas escolhas: “Quando você já sabia que o filme tinha uma grande possibilidade, a comissão também ajudava. Mas era um processo mais complicado dentro da Embrafilme, porque havia tendências, sempre era complicado” (AMORIM, 2020).

Dito de outra forma, a Embrafilme agora tentava realizar o caminho inverso do que era feito até então. A indicação oficial poderia ser aquela que havia previamente passado pelo crivo de Gilles Jacob, com possibilidades reais de chegar à Competição Oficial. Sendo assim, o papel da empresa era potencializar e abrir os caminhos para os filmes em Cannes, apoiando o grupo de antigos cinemanovistas que tinham articulado o *lobby* mais inicial e difícil de ser feito. Não deixava de ser uma política pouco propositiva. No entanto, era também uma forma mais segura de apostar em obras com chances quase garantidas de colocar o país de volta ao circuito do maior festival internacional e melhorar a sua imagem. O Brasil jogava o jogo do próprio festival, estimulando a consagração dos cineastas brasileiros com maior tradição em Cannes.

Entre os anos 1980 e 1982, o que se constata é que a medida começou a funcionar, com o retorno dos filmes brasileiros (alguns coproduzidos pela Embrafilme) à Quinzena dos Realizadores, uma presença cada vez maior na mostra Um Certo Olhar, e finalmente um filme na Competição Oficial.

Tabela 06 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1979-1982)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1979	Crônica de um industrial	Luis Rosemberg	Bang Bang Filmes	Quinzena dos Realizadores
1980	Bye bye Brasil	Cacá Diegues	Produções Cinematográficas L. C. Barreto	Competição
1980	Gaijin, caminhos da liberdade	Tizuka Yamasaki	C.P.C. - Centro de Produção e Comunicação; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores
1981	Eu te amo	Arnaldo Jabor	Flávia Filmes	Um Certo Olhar
1981	Ato de violência	Eduardo Escorel	Lynxfilm; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores
1981	Memórias do medo	Alberto Graça	Forma Filmes; Zoom	Quinzena dos Realizadores

Cinematográfica				
1982	Das tripas coração	Ana Carolina Teixeira Soares	Crystal Cinematográfica; Embrafilme; Taba Filmes	Um Certo Olhar
1982	Índia, a filha do sol	Fábio Barreto	Produções Cinematográficas L.C. Barreto; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores

Fontes: Festival de Cannes / CNC / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

5.3.1 Cannes 1980: Retorno à Competição com *Bye bye Brasil*

O convite formal para exibir *Bye bye Brasil* na Competição Oficial chegou por um telegrama de Gilles Jacob enviado à Embrafilme, em fevereiro de 1980. Ou seja, dois meses antes da divulgação da lista final dos selecionados. Na mesma comunicação, também vinha um aceno a Glauber Rocha, dizendo que se *A idade da terra* ficasse pronto até o final de março, também seria incluído na mesma mostra (ZÓZIMO, 1980a, p. 3).

Segundo o diretor Cacá Diegues (2014, p. 450), a escolha de *Bye bye Brasil* ocorreu até bem antes disso. Gilles Jacob teria afirmado a ele e à Gaumont – distribuidora francesa que lançaria o filme na Europa –, no final de 1979, que o longa-metragem estava selecionado para a competitiva, depois de receber uma cópia enviada diretamente pela empresa francesa. *Bye bye Brasil* tinha sido mixado em Paris e finalizado em um laboratório local, o que facilitou bastante esse trâmite, furando a fila do tradicional envio pela Embrafilme.

Aquele ano começava, portanto, com os ventos do sul da França soprando em direção ao cinema brasileiro como há muito tempo não se sentia. Em abril, chegou também o convite da Quinzena dos Realizadores para exibir *Gaijin, caminhos da liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki, cuja *première* internacional havia sido no Festival de Berlim, em fevereiro, com boa repercussão.

No começo de maio, a lista definitiva estava finalizada, mas sem a presença de Glauber Rocha. Apesar de várias insistências de Gilles Jacob, o cineasta desistiu de participar quando descobriu que o seu novo filme seria exibido fora de competição, prestando uma homenagem ao cinemanovista. *A idade da terra* acabou estreando na competitiva do Festival de Veneza 1980, também a convite da curadoria (ZÓZIMO, 1980b, p. 3).

Mesmo sem o prestígio de Glauber, o Brasil movimentou aquela edição do festival com dois filmes de peso, carnaval e futebol em Cannes. Na noite da sessão de gala de *Bye bye Brasil*, a equipe saiu do hotel Carlton, onde foi hospedada, em um cortejo festivo para o Palácio do Festival. Na imprensa, a descrição foi a seguinte:

Precedendo o grupo, abrindo caminho e chamando a atenção, evoluía um conjunto de sambistas empunhando cuícas, reco-recos, frigideiras, etc., saudados e aclamados pelos passantes que, como todo francês que se preza, adora um pouco de exotismo. Terminada a projeção, pela primeira vez no atual festival, a exibição de um filme foi aplaudida de pé pelo público, que virou-se para o camarote onde estavam os atores e diretores brasileiros e a eles dirigiu as palmas. Do grupo aplaudido, que incluía, entre muitos outros, Cacá Diegues, José Wilker e Fábio Junior, fazia parte até o Embaixador Gonzaga do Nascimento Silva, que deixou Paris e foi a Cannes especialmente prestigiar a participação do filme brasileiro (A PALMA..., 1980, p. 3).

A promoção e a divulgação organizadas pela Embrafilme começavam a repercutir no Brasil, portanto. A presença do embaixador igualmente demonstrava não apenas o prestígio ao filme brasileiro, mas sobretudo a Celso Amorim, visto que aquele era o primeiro Festival de Cannes sob a sua direção na empresa, e cuja organização das ações no evento contava com o apoio direto do Itamaraty.

Coube à Embrafilme também organizar uma partida de futebol na praia de Cannes – no mesmo sábado da sessão principal – para promover *Bye bye Brasil*. De um lado, brasileiros e argentinos no mesmo time; do outro, “uma seleção de artistas, diretores e técnicos do resto do mundo”. O placar final foi de 4 a 3 para os donos do jogo, e uma notinha favorável na principal coluna do *Jornal do Brasil* (ZÓZIMO, 1980c, p. 3).

No Palácio do Festival, também foi registrado que havia um grande cartaz afixado na porta do local, com vários dias de antecedência, anunciando a exibição de *Bye bye Brasil* na mostra competitiva, algo inédito até então. Na revista *Veja*, a informação era de que a Gaumont, “principal casa distribuidora francesa” já tinha acertado a distribuição do filme de Cacá Diegues na Europa antes de Cannes e, para promovê-lo, investiu uma quantia “de nível internacional”, cerca de 100 mil dólares, “gastos em painéis, impressos, discos, camisetas, estandes e toda a parafernália que cerca atualmente o mercado de filmes” (REZENDE, 1980, p. 108).

Para além da difusão da Embrafilme, havia, portanto, a novidade substancial desse implemento europeu da Gaumont na publicidade de *Bye bye Brasil*, demonstrando que, desta vez, houve um planejamento entre as duas empresas – ambas interessadas no

sucesso do filme, até porque era a Embrafilme quem estava lançando a obra no Brasil. Tratava-se também da promoção do novo filme de Cacá Diegues, conhecido na França há décadas, com um público cinéfilo curioso para assistir a sua nova produção, assim como os críticos que lá estavam cobrindo o festival.

Figura 13: Equipe do filme *Bye bye Brasil* em Cannes 1980



José Wilker, Zaira Zambelli, Cacá Diegues, Lucy Barreto, Betty Faria e Fábio Jr.
na escadaria do Palácio do Festival, na sessão de gala do filme.
Fonte: DIEGUES, 2014, caderno de fotos.

A repercussão francesa, entretanto, não foi unânime. E alguns jornais se posicionaram de maneira bem desfavorável ao filme. O mais intransigente foi o *France-Soir*, que começou lembrando a ascendência cinemanovista de Cacá Diegues para em seguida afirmar que ele “escolheu o conformismo folclórico para contar a ingênua aventura de uma trupe de artistas viajantes pelo Brasil”. Por fim, decretou: “É cinema para consumo no mercado interno, que não tem lugar em um festival internacional” (BYE..., 1980, tradução nossa⁹⁷).

⁹⁷ Do original:

Carlos Diegues, qui fut l'un des bons représentants du « cinéma novo » brésilien, est rentré dans le rang. Il a choisi le conformisme folklorique pour raconter l'aventure naïve d'une troupe d'artistes ambulants à

O crítico Jean Rochereau, do *La Croix*, também vociferou sua contrariedade:

Um filme do cineasta brasileiro Carlos Diegues deveria ser, em princípio, um evento. Sendo assim, aguardávamos com esperança *Bye Bye Brasil*, que está na Competição Oficial de Cannes. Uma verdadeira decepção. O filme foi exibido diante de um público apático, que só reagiu favoravelmente uma vez: quando um mágico do Sertão promete a neve como o prodígio número um... [...] Uma noite quase perdida (ROCHEREAU, 1980, tradução nossa⁹⁸).

O *Libération* foi mais sutil e até um pouco sarcástico na sua resenha. Para o jornal esquerdista, o “sobrevivente do Cinema Novo” fez uma “rápida reportagem sobre um assunto que qualquer pessoa com uma enciclopédia pode ler em poucos segundos” e “os 100 minutos restantes buscam proporcionar humor, prazer musical e crítica à visão romântica do Brasil” (BYE..., 1980, tradução nossa⁹⁹).

François Maurin, do *L'Humanité*, enalteceu a força da simplicidade do filme. Em seu texto, escreveu que Cacá Diegues “nos fala sobre o Brasil de hoje e suas contradições”, acompanhando “os infortúnios de seus personagens”, e “é infinitamente mais engraçado e original, mais instrutivo do que a encenação de maior sucesso, produzida com muita parafernália, dançarinos perfeitos, iluminação e maquinários próprios, ou seja, impecável” (MAURIN, 1980, tradução nossa¹⁰⁰).

Jean de Baroncelli, do *Le Monde*, manteve sua tradição de se posicionar a favor do cinema brasileiro, publicando uma das críticas mais oportunas ao filme ao longo daquele festival. A seguir, alguns trechos:

É um belo filme esse *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues. Um filme no qual, sob a gentileza e o frescor da história, transparecem os problemas de um país que parece ter saído do século XIX para saltar para o XXI. [...] Carlos Diegues encontra a poesia. Mas também sabe falar da miséria de seus

travers le Brésil. C'est du cinéma de consommation intérieure qui n'a pas sa place dans un festival international (BYE..., 1980).

⁹⁸ Do original:

Un film du cinéaste brésilien Carlos Diegues, ce devrait être, en principe, un événement. Aussi attendait-on avec espoir *Bye Bye Brasil*, sélection officielle à Cannes. Vive, très vive déception. Le film a été projeté devant une salle morne, qui n'a réagi favorablement qu'une fois : quand un magicien du Sertão promet la neige comme prodige numéro un... [...] Une soirée à peu près perdue (ROCHEREAU, 1980).

⁹⁹ Do original:

[...] Cette année, *Bye Bye Brasil* de Carlos Diegues rescapé du « cinéma novo ». [...] Rapide reportage sur un sujet que tout possesseur d'une encyclopédie peut parcourir en quelques secondes. Les 100 minutes restantes étant censées procurer humour, plaisir musical et critique de la vision romantique du Brésil (BYE..., 1980).

¹⁰⁰ Do original:

[...] Carlos Diegues pavient à nous parler du Brésil d'aujourd'hui et de ses contradictions. [...] L'itinéraire de Carlos Diegues au gré des tribulations de ses personnages, est infiniment plus drôle et plus original, plus instructif que la mise en scène la plus réussie, réalisée avec des masses de moyens, danseurs parfaits, éclairages et machinerie en rapport, c'est-à-dire impeccable (MAURIN, 1980).

compatriotas, do massacre dos indígenas e das loucuras (ou escândalos) que provocam a descoberta de um novo Eldorado, entre Altamira e Belém. [...] A principal crítica que pode ser feita a este filme é que é quase sedutor demais. Embalados pelo irresistível charme brasileiro, deixamo-nos levar por todas as seduções folclóricas ou melodramáticas. E quando somos tentados a reagir, e comparar essa história agradável com os primeiros filmes de Glauber Rocha e seus amigos, o prazer da viagem arrebatou nossa relutância (BARONCELLI, 1980, tradução nossa¹⁰¹).

A melhor crítica destinada a *Bye bye Brasil* foi a do direitista *Le Figaro*. Historicamente, o jornal desqualificou os filmes dos cinemanovistas no Festival de Cannes, mas a nova produção de Cacá Diegues caiu no gosto do diário de maneira surpreendente, e o tom do texto souou ainda mais otimista do que a própria expectativa dos distribuidores.

[...] Este último domingo foi assim tão ensolarado com a apresentação de um filme maravilhoso de Carlos Diegues, *Bye Bye Brasil*, e ainda assim este filme oferece uma visão singularmente pessimista da civilização brasileira. Mas é com uma alegria paradoxal, com uma humanidade cheia de fantasia e ternura que o cineasta nos convida a seguir os passos de uma pequena trupe de saltimbancos e a medir a quais desgraças e alienações esta civilização mágica e pagã foi exposta. De fato, em *Bye Bye Brasil*, o excelente Carlos Diegues é o cantor nostálgico e inconsolável de uma identidade nacional ameaçada, e talvez até já mortalmente afetada, pelas enganosas seduções do modelo ocidental. Mas ele o faz com tanta vitalidade cinematográfica, com tanta felicidade, de um jeito tão brasileiro, enfim, que nós nos questionamos se essa despedida colorida do Brasil não está preparando, na verdade, a sua ressurreição (BYE..., 1980, tradução nossa¹⁰²).

Na Quinzena dos Realizadores, *Gaijin, caminhos para a liberdade* não obteve o mesmo tratamento, mas conquistou a crítica. Recebeu uma Menção Especial do Júri do

¹⁰¹ Do original:

C'est un joli film que le *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues. Un film où, sous la gentillesse et la fraîcheur du récit, transparaissent les problèmes d'un pays qui semble n'être sorti du dix-neuvième siècle que pour bondir dans le vingt et unième. [...] Carlos Diegues rencontre la poésie. Mais Il sait aussi parler de la misère de ses compatriotes, du massacre des indiens, et des folies (ou des scandales) que provoque, entre Altamira et Belém, la découverte d'un nouvel Eldorado. [...] Le principal reproche que l'on peut adresser à ce film est d'être presque trop enjôleur. Bercés par l'irrésistible charme brésilien, nous nous laissons prendre, au piège de toutes les séductions folkloriques ou mélodramatiques. Et quand on est tenté de réagir, et de comparer cet aimable récit aux premiers films de Glauber Rocha, et de ses amis, l'agrément du voyage balaie nos réticences (BARONCELLI, 1980).

¹⁰² Do original:

[...] Ce dernier dimanche s'est trouvé ainsi comme ensoleillé par la présentation d'un merveilleux film de Carlos Diegues, *Bye Bye Brasil*, et pourtant ce film délivre une vision singulièrement pessimiste de la civilisation brésilienne. Mais c'est avec une allégresse paradoxale, avec une humanité pleine de fantaisie et de tendresse que le cinéaste nous invite à emboîter le pas d'une petite trupe de saltimbancos et à mesurer à quels malheurs et à quelles aliénations s'est exposée cette civilisation essentiellement magique et païenne. En effet, dans *Bye Bye Brasil*, l'excellent Carlos Diegues se fait le chantre nostalgique et inconsolé d'une identité nationale menacée, et peut-être même déjà mortellement atteinte, par les trompeuses séductions du modèle occidental. Mais il le fait avec une telle vitalité cinématographique, avec un tel bonheur d'expression, de manière tellement brésilienne, enfin, que l'on se demande si cet adieu bariolé au Brésil n'en prépare pas, en réalité, la résurrection (BYE..., 1980).

Festival de Cannes, única honraria concedida aos brasileiros, visto que *Bye bye Brasil* foi esquecido pelos jurados. A revista *Veja* reproduziu rapidamente uma parte da crítica que foi publicada pelo jornal *Le Monde* ao filme. Para Claire Devarrieux, o longa-metragem de Tizuka Yamasaki é “dominado pela presença de uma mulher”, e “é uma maravilha de delicadeza, um bibelô, para usar uma expressão empregada por um brasileiro”, referência que ela faz ao personagem de Antônio Fagundes no filme (REZENDE, 1980b).

A reportagem de Marco Antônio de Rezende (1980b) também informava que *Gaijin* já tinha sido comprado por distribuidores da Alemanha, Austrália, Canadá, França e Japão. *Bye bye Brasil*, por sua vez, tinha lucrado 500 mil dólares nas vendas internacionais, segundo o produtor Luis Carlos Barreto. Depois de Cannes, o filme de Cacá Diegues também foi exibido nos festivais de Locarno, San Sebastián, Nova York, San Francisco, Londres e Hong-Kong.

Na premiação da Competição Oficial, a Palma de Ouro foi dividida entre *Kagemusha, a sombra do samurai/Kagemusha* (1980), de Akira Kurosawa, e *All that jazz: O show deve continuar/All that jazz* (1979), de Bob Fosse. Entre os demais concorrentes, estavam *Constante/Constans* (1980), de Krystof Zanussi; *O terraço/La terrazza* (1980), de Ettore Scola; *Meu tio da América/Mon oncle d'Amérique* (1980), de Alain Resnais; *Salto nel vuoto* (1980), de Marco Bellocchio; *Salve-se quem puder/Sauve qui peut – La vie* (1980), de Jean-Luc Godard; *Um olhar para a vida/Une semaine de vacances* (1980), de Bertrand Tavernier, e outros.

O presidente do júri foi o ator norte-americano Kirk Douglas, que avaliou os filmes ao lado da produtora francesa Albina du Boisrouvray; da atriz francesa Leslie Caron; do diretor de arte britânico Ken Adam; do crítico francês Robert Benayoun; do cineasta iugoslavo Veljko Bulajic; do crítico norte-americano Charles Champlin; do cineasta belga André Delvaux; do crítico italiano Gian-Luigi Rondi; e do cineasta britânico Michael Spencer.

5.3.2 Cannes 1981-1982: Vendas internacionais e a crise de *Pra frente Brasil*

Seguindo a dinâmica do ano anterior, em 1981 foi Gilles Jacob quem solicitou à Embrafilme o envio de três filmes que ele gostaria de assistir para, eventualmente, selecionar para a competitiva ou encaminhar para as mostras paralelas do Festival de Cannes. E esse pedido chegou ainda mais cedo, em janeiro (ZÓZIMO, 1981a, p. 3). Na

sua pré-lista, constavam dois diretores renomados em Cannes: Arnaldo Jabor, com *Eu te amo* (1980); e Nelson Pereira dos Santos, com *Estrada da vida* (1980). O terceiro era Bruno Barreto, que já havia sido preterido em 1977 por *Dona Flor e seus dois maridos* e agora surgia com *Beijo no asfalto* (1980).

Dos três, apenas *Eu te amo* passou no crivo, mas para ser exibido na mostra *Um Certo Olhar*, a qual ganhava uma importância cada vez maior no festival, com *status* de oficial. Na Quinzena dos Realizadores, os filmes escolhidos foram *Ato de violência* (Eduardo Escorel, 1980) e *Memórias do medo* (Alberto Graça, 1981). O diretor Cacá Diegues também foi chamado para compor o júri oficial da competitiva.

Sem muita repercussão na imprensa, o que mais chamou a atenção daquela edição foram as vendas no *Marché du Film*. O filme de Arnaldo Jabor superou todas as expectativas e, nas memórias de Celso Amorim, foi o que mais rendeu para a Embrafilme no mercado de Cannes, durante a sua gestão.

Eu me lembro da venda do filme [*Eu te amo*]. Tinha um distribuidor português e aí surgiu um outro, totalmente apaixonado pelo filme e que ofereceu uma quantia muito maior. E como a Embrafilme ainda não tinha fechado o negócio com o primeiro, a gente fechou com o segundo. O primeiro era [um distribuidor] mais filme de arte e dizia que a gente não podia vender [para um concorrente]. E acabou sendo vendido por um preço muito bom. Era um filme importante, porque a Embrafilme tinha feito um investimento importante, não na produção, mas no adiantamento da distribuição (AMORIM, 2020).

Walter Clark, produtor de *Eu te amo*, relatou em seu livro como foi o acordo com a Embrafilme ainda na composição financeira inicial, na fase da produção. Segundo ele, “antes de terminar a rodagem, já havia uma grande badalação” em torno da obra. Celso Amorim estava à frente da negociação e “queria comprar simplesmente os direitos sobre o filme, fazendo a sua distribuição e faturando o que ele arrecadasse na bilheteria”. No entanto, Clark afirma que tinha “certeza de que o filme faria muito público e valeria no final muito mais do que o melhor preço fixo que eu pudesse pedir à Embrafilme”. Sendo assim, o contrato foi assinado de maneira distinta do que era praticado na empresa: ao contrário dos 30%-35% para a distribuidora da Embrafilme, Clark combinou que seria apenas 25%, e que os 75% restantes ele mesmo negociaria com os exibidores, aumentando a sua fatia de lucro do produtor (CLARK, 1991, p. 343).

Dessa forma, portanto, restava à Embrafilme batalhar muito mais pelas vendas se quisesse aumentar o lucro que lhe caberia. E Cannes detinha o mercado mais propício para isso, o que explica toda a estratégia traçada pela empresa naquele ano.

Jorge Peregrino, que estava capitaneando as negociações no *Marché du Film*, também destaca o filme de Arnaldo Jabor em seu depoimento:

Eu fui negociar com a Columbia Pictures a venda de *Pixote* para a Europa inteira, e o *Eu te amo*, do [Arnaldo] Jabor. O cara de Portugal enlouqueceu para comprar o filme. A gente apertou até o último minuto e foi pago um valor que ninguém acreditava. O *Eu te amo* também foi para os Estados Unidos. Foi tudo decorrente desse movimento de Cannes. É por isso que eu digo: O Oscar é um grande festival de promoção do cinema americano, que quer ser generozinho com o cinema internacional por causa das plataformas de *streaming*, só por causa disso. Não é por outra razão. O festival importante para o cinema brasileiro, para o cinema latino, é o de Cannes, e também o de Berlim. Esses são muito mais importantes do que qualquer coisa de Oscar. O brasileiro tem essa fixação, esse deslumbre com o Oscar (PEREGRINO, 2022).

As notícias divulgadas na imprensa contabilizam que *Eu te amo* tenha sido vendido para Portugal por 60 mil dólares, de fato uma quantia bastante relevante para os padrões da época. Além dele, *Pixote – A lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980) e *Cabaret mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1980) também teriam tido boas vendas (ZÓZIMO, 1981b, p. 3). No total, os negócios fechados atingiam a marca de 250 mil dólares e uma expectativa de superar 1 milhão de dólares se fosse considerada a participação da Embrafilme na renda da bilheteria.

A derrocada de Celso Amorim na Embrafilme ocorreu sobretudo por conta da sua aprovação na liberação de recursos que comporiam a participação de 35% da empresa na produção de *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias. O filme retrata a repressão e a tortura praticadas na ditadura militar no começo dos anos 1970, e mesmo tendo sido realizado no período final do regime – considerado de “abertura política”, até em função da Lei da Anistia, promulgada em 1979 pelo presidente João Figueiredo –, foi duramente censurado e proibido de ser exibido, no Brasil e no exterior.

A interdição também coincide com a edição de 1982 do Festival de Cannes. Em abril, quando Celso Amorim ainda estava no cargo, *Pra frente Brasil* recebeu o veto da censura, alegando que “a obra é capaz de provocar incitamento contra o regime, a

ordem pública, as autoridades e seus agentes”. No entanto, as autoridades já estavam cientes de que o longa-metragem seria exibido no próximo mês em Cannes e a superintendência de mercado externo da Embrafilme já tinha conseguido “um certificado especial junto à Divisão de Censura” para enviá-lo à França (CENSURA..., 1982, p. 1).

As autoridades militares, entretanto, mudaram de ideia ao longo das semanas seguintes e o filme também foi proibido de passar no Festival de Cannes. Ele estava programado para ser exibido no dia 21 de maio, na Quinzena dos Realizadores, em uma sessão surpresa do Dia da Liberdade de Expressão, ao lado de outros filmes. Essa programação especial foi criada pela Sociedade de Realizadores de Filmes (SRF) “para reafirmar que o direito à liberdade de criação é um dos direitos fundamentais do homem”, e “em todo o mundo a criação cinematográfica é mais do que nunca uma questão econômica e uma questão ideológica de primeira importância”, e que “com frequência os criadores são pressionados pela força do dinheiro, pelo peso da burocracia e, algumas vezes, até bem frequentes, pela repressão militar e policial” (AVELLAR, 1982a, p. 1).

A SRF foi informada pelos funcionários da Embrafilme que estavam presentes em Cannes, poucos dias antes da sessão, que o filme deveria voltar imediatamente para o Brasil. E mesmo acionando a sede da empresa no Rio de Janeiro, não foi possível liberá-lo. Ademais porque, naquele momento, Celso Amorim já não estava mais no comando. Ele foi demitido em abril de 1982, substituído por Roberto Parreira. Na repercussão do caso, Parreira chegou a dizer que “a Embrafilme, como distribuidora, não pode exibir um filme interdito”, e por isso o longa-metragem tinha retornado ao país. Em suas palavras, “não houve apreensão, apenas o cumprimento da lei, pois um filme interdito perde o certificado de exibição provisório”, e “portanto, não pode ser exibido no Brasil ou no exterior” (FARIA..., 1982, p. 2).

Analisando em retrospecto, a retirada de *Pra frente Brasil* do Festival de Cannes pode ser considerada uma represália direta a Celso Amorim e uma pá de cal na sua gestão, visto que a vitrine de sua atuação à frente da Embrafilme sempre foi a aproximação e a parceria com o Itamaraty na realização de mostras do cinema brasileiro pelo mundo, a difusão eficiente nos festivais – tendo Cannes como carro-chefe – e as vendas internacionais, especialmente em um momento de crise econômica interna, sempre tentando buscar recursos no exterior tanto para a coprodução quanto para a distribuição em outros países. Com isso, o governo sinalizava e abria um precedente de

que, embora o Brasil estivesse em um momento de suposta “abertura”, filmes que retratassem o histórico da ditadura não poderiam ser exibidos naquele momento¹⁰³, muito menos exportados. E nem sequer um renomado diplomata do Itamaraty poderia contornar tais regras, ainda ditadas pelo alto escalão do regime militar.

Aquela edição do Festival de Cannes, para além do caso de *Pra frente Brasil*, selecionou o filme *Das tripas coração* (1982), de Ana Carolina Teixeira Soares, para a mostra Um Certo Olhar; e *Índia, a filha do sol* (1982), de Fábio Barreto, na Quinzena dos Realizadores. Ambos foram projetados sem grande repercussão na imprensa brasileira ou francesa.

Também foi realizada uma homenagem a Humberto Mauro, com a exibição de três filmes do diretor: *Tesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929). A pequena mostra foi organizada pela própria Embrafilme, que também preparou e distribuiu um folheto com a reprodução do cartaz de *Tesouro perdido* e “informações críticas e biográficas extraídas do livro de Paulo Emilio Salles Gomes, no verso, e um texto do crítico Paulo Antonio Paranaguá” (AVELLAR, 1982b, p. 3).

5.4 Final da década de 1980 com boa representação em Cannes

Com a saída de Celso Amorim, a diretoria-geral da Embrafilme foi assumida por Roberto Parreira, que ficou no cargo de 1982 a 1985. De acordo com Tunico Amancio (2018, p. 312), ele vinha dos “quadros institucionais do governo militar, ligado ao grupo político do presidente Geisel”. Não era exatamente alguém ligado ao cinema, mas sim da política cultural. Foi “secretário da Comissão de Legislação e Normas do Conselho Federal de Cultura, já havia trabalhado no Ministério da Educação, tinha sido gerente do Programa de Ação Cultural em 1973 e depois diretor executivo da Funarte”.

Apesar de ter recebido a Embrafilme em uma crise econômica até mais acentuada do que na época de Celso Amorim, Parreira deu continuidade a várias políticas que estavam em curso. No âmbito internacional, buscava manter o que vinha sendo realizado até onde era possível, mas evitando atuar efetivamente na linha de frente, como fazia o seu antecessor. No Festival de Cannes, Jorge Peregrino conta que passou a ir sozinho para o Marché du Film.

¹⁰³ O filme *Pra frente Brasil* foi liberado pela censura no ano seguinte, em fevereiro de 1983, e exibido no Festival de Berlim, sob a gestão de Roberto Parreira na Embrafilme. Em seu livro, o pesquisador Inimá Simões (1999) narra o périplo das tentativas de liberar o filme ainda em 1982, inclusive trazendo as denúncias da época de que a chefe do departamento, Solange Hernandez, teria até mesmo subtraído os pareceres favoráveis ao filme.

Eu tenho cá comigo que o Roberto [Parreira] não era muito fluente em outras línguas além do português. Tenho essa impressão. E ele não queria. Se tinha um evento no Brasil, ele estava lá. Mas ele não era a pessoa que participasse como o Celso [Amorim], não. O Celso foi o que participou mais, foi o que deu mais força, permitiu a organização e que entendeu a estratégia [dos festivais para as vendas] que era a única viável que tinha, não existia outra, não tinha como fazer, não tinha dinheiro (PEREGRINO, 2022).

Essas mudanças no comando da Embrafilme e nas dinâmicas do que se realizava na promoção e difusão dos filmes nos festivais teve um reflexo imediato no ano seguinte. Se em 1982 a participação brasileira foi mínima nas mostras paralelas de Cannes, em 1983 a ausência foi completa, sem nenhum filme escolhido, algo só visto no fatídico ano de 1968. À vista disso, fica latente a relação que existe entre o esforço que a política cinematográfica de um país exerce para promover e difundir o seu filme em um festival e a seleção das obras, nem que seja para as mostras paralelas. E se não há uma ação formal da autoridade cinematográfica – tal como vinha sendo praticado nos últimos anos – e nem a articulação individual dos realizadores junto aos curadores, o resultado é nulo. Portanto, não se pode esperar que o festival, por si só, descubra os filmes que teriam potencial de serem exibidos em suas diferentes mostras. É basilar e crucial que exista uma política sistemática de promoção antes, durante e depois dos festivais, sobretudo em Cannes, onde a concorrência internacional é feroz, permanente e determinante para a difusão em outros festivais e para as vendas aos distribuidores estrangeiros.

Esse cenário de desolação só mudou novamente quando os antigos cinemanovistas Cacá Diegues e Arnaldo Jabor voltaram ao páreo, seguidos também por Hector Babenco e Ruy Guerra. Os quatro tiveram seus filmes selecionados para a Competição Oficial naquela década, demonstrando que as coproduções internacionais e/ou o nome do diretor foram determinantes para o alcance de Cannes, à revelia da inexistência de uma política cinematográfica de internacionalização.

Tabela 07 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1984-1989)

ANO EM CNANES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA
1984	Quilombo	Cacá Diegues	CDK Produções Cinematográficas; Embrafilme; Gaumont	Competição Oficial
1984	Memórias do cárcere	Nelson Pereira dos Santos	Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes	Quinzena dos Realizadores
1984	Nunca fomos tão felizes	Murilo Salles	Morena Filmes; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores
1985	O beijo da mulher aranha	Hector Babenco	HB Filmes	Competição Oficial
1985	A marvada carne	André Klotzel	Tatu Filmes; Embrafilme	Semana da Crítica
1986	Eu sei que vou te amar	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções Cinematográficas; Embrafilme	Competição Oficial
1986	Ópera do malandro	Ruy Guerra	Embrafilme; MK2 Production; TF1 Films Production	Quinzena dos Realizadores
1987	Um trem para as estrelas	Cacá Diegues	CDK Produções Cinematográficas; Chrysalide Filmes; Sky Light; Embrafilme	Competição Oficial
1988	Romance da empregada	Bruno Barreto	L.C. Barreto Cinematográfica Cultural; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores
1988	Natal da Portela	Paulo César Saraceni	Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes; Coup de Coeur; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores
1989	Kuarup	Ruy Guerra	Grapho Produções Artísticas; Guerra Filmes	Competição Oficial

Fontes: Festival de Cannes / CNC / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

5.4.1 Coproduções chegam à Competição Oficial (1984-1987)

Depois de quatro anos, o Brasil voltava à Competição Oficial do Festival de Cannes com um novo filme de Cacá Diegues: *Quilombo*, em 1984. As filmagens que

ocorreram no ano anterior já movimentavam a imprensa brasileira, em parte porque havia um adiantamento da distribuição compartilhado entre a Embrafilme e a francesa Gaumont, em outra porque a tecnologia que se aplicava era algo inédito no Brasil. De início, a Gaumont entraria como coprodutora oficial da obra¹⁰⁴, mas em função de diversas crises financeiras, acabou por assumir oficialmente apenas a distribuição na Europa.

Embora Cacá Diegues refutasse o rótulo de “superprodução”, *Quilombo* levou uma grande equipe à cidade de Xerém, a 45 quilômetros do Rio de Janeiro, e tinha o francês André Trielly à frente dos efeitos especiais. Para se aproximar da qualidade técnica exercida pelos franceses – e posteriormente apreciada pelo Festival de Cannes –, foi trazido ao país um computador para programar a produção e outro que seria usado na montagem. “Graças à participação da Gaumont, foram importados câmeras e equipamentos mais leves e modernos. O som será dolby estéreo e efeitos especiais explodirão maquetes, barateando os custos” (SCHILD, 1983, p. 1).

Em seu livro, Cacá Diegues relembrou a contribuição tecnológica da Gaumont da seguinte forma:

O equipamento que a Gaumont nos mandava era o que havia de mais atual, resultado de uma cuidadosa lista feita por Lauro Escorel. Além de grua, Dolly, trilhos e uma câmera Arriflex nova, dessa lista de equipamentos constava um número respeitável de HMIs, os recém-lançados refletores de luz de mercúrio que produziam temperatura de cor mais fria, capaz de criar noites belíssimas com o gelo azul da lua e dias de enorme melancolia. Esses refletores eram os primeiros do gênero a chegar ao Brasil. Os HMIs marcaram o cinema mundial dos anos 1980 (DIEGUES, 2014, p. 526).

A partir desses detalhes, fica clara a preocupação de Cacá Diegues em se colocar no mesmo patamar do que se fazia em termos técnicos no campo cinematográfico da época. Ele sabia também que isso poderia ser um diferencial entre ser selecionado ou não para a competitiva de Cannes, algo que a própria Gaumont articulava, confirmando a importância de se ter uma empresa francesa nesse processo.

Cacá Diegues não gosta de admitir que fazia seus filmes pensando em estreá-los no festival francês, ainda que todas as evidências demonstrem que Cannes sempre era a

¹⁰⁴ Muito se especulou na época sobre a participação da Gaumont como coprodutora oficial, mas o CNC não reconhece *Quilombo* como um filme francês. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, Cacá Diegues também esclareceu a composição patrimonial do longa-metragem: “*Quilombo* é um filme 100% brasileiro, do qual a Gaumont não é produtora ou coprodutora. Apenas comprou os direitos de distribuição antecipadamente, ou seja, antes de ver o filme. Apenas um estrangeiro, André Trielly, responsável pelos efeitos especiais, participou do filme, inteiramente feito no Brasil. Foi mixado no estúdio Álamo, em São Paulo, e revelado na Líder, no Rio” (QUILOMBO..., 1984, p. 1).

sua primeira opção. E, desta vez, não foi diferente. No livro, ele até mesmo escreveu: “Finalizamos *Quilombo* a toque de caixa, para não perder a data de inscrição para o Festival de Cannes” (DIEGUES, 2014, p. 539).

A confirmação de *Quilombo* para a Competição Oficial foi vazada em meados de abril e o filme teria sido aprovado pela comissão de Cannes por unanimidade (QUILOMBO..., 1984, p. 1). Além de Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos voltava ao festival com *Memórias do cárcere* (1984), na Quinzena dos Realizadores. Murilo Salles estreava no festival com *Nunca fomos tão felizes* (1984), igualmente exibido na Quinzena.

Para aquela competitiva oficial, também foram selecionados *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders; *Viagem a Citera/Taxidi sta kithira* (1984), de Theo Angelopoulos; *Enrico IV* (1984), de Marco Bellocchio; *Elemento de um crime/The element of crime* (1984), de Lars Von Trier; *Onde sonham as formigas verdes/Where the green ants dream* (1984), de Werner Herzog; *Um sonho de domingo/Un dimanche à la campagne* (1984), de Bertrand Tavernier; *Diário para minhas crianças/Naplo* (1984), de Márta Mészáros; entre outros longas-metragens.

O júri era composto por Dirk Bogarde, ator britânico (presidente); Vadim Yusov, diretor de fotografia russo; Isabelle Huppert, atriz francesa; Jorge Semprun, escritor e roteirista espanhol; Ennio Morricone, compositor italiano; Arne Hestenes, jornalista norueguês; Istvan Dosai, diretor de fotografia húngaro; Stanley Donen, cineasta norte-americano; Michel Deville, cineasta francês; e Franco Cristaldi, produtor italiano.

Quanto às reações a *Quilombo*, o crítico José Carlos Avellar narrou que o filme teve uma “recepção meio distante na primeira projeção (o público saiu do cinema assim como quem não entendeu muito bem o que acabara de ver)”, mas que foi “bastante aplaudido nas duas sessões seguintes, à tarde e à noite”. Estavam presentes na sessão de gala o diretor Cacá Diegues, o fotógrafo Lauro Escorel, e os atores Antônio Pompêo, Zezé Motta, Antônio Pitanga, Toni Tornado e Daniel Filho (AVELLAR, 1984b, p. 8).

Nesse tom de incompreensão, de fato foi possível encontrar a crítica publicada no jornal *L’Humanité*, mas, em sua maioria, os redatores franceses foram bastante generosos com *Quilombo*, algo oposto ao que ocorreu anteriormente com *Bye bye Brasil*. Intitulado “Um poema épico”, assim o jornal esquerdista retratou o filme:

[...] É quase impossível para um espectador francês entender o detalhe do que está acontecendo. Personagens aparecem, desaparecem, elípticos. Talvez um brasileiro nativo os identifique. [...] Permanecem, portanto, estranhos àqueles que não possuem os referenciais culturais essenciais. Essa impressão é reforçada pelo tratamento constantemente simbólico e metafórico do filme, que corresponde a uma tradição brasileira de ênfase e escárnio que nós encontramos em outras obras, incluindo vários filmes de Carlos Diegues, mas que aqui só aumenta a escuridão. Além disso, assistimos sem desgosto a esse colorido poema épico, que canta o Brasil que nós gostamos, ao som de Gilberto Gil (UN..., 1984, tradução nossa¹⁰⁵)

No *Libération*, Serge Daney questionou um tanto a utopia do filme, considerando a modulação de Cacá Diegues um pouco exagerada.

Diegues, que tem um verdadeiro gosto por musical (*Xica da Silva*, *Bye Bye Brasil*), nunca filma tão bem quanto à distância, onde tudo vira festa, vinheta e até *ginguette*. Está claro que ele não quer levar a um tom trágico essa história de escravos libertos que demoram mais do que o esperado para se tornarem cidadãos de segunda classe do Brasil moderno (sociedade multirracial, uma ova!). A música de Gilberto Gil, que é linda, vai nessa direção. Mas uma dúvida – uma dúvida horrível – toma conta do espectador: ele presencia uma espécie de “todo mundo é lindo, todo mundo é legal”. Ora, todos são lindos mesmo (da grande Zezé Motta ao saltitante Antônio Pompêo), mas a gentileza é um pouco demais. *Quilombo* é um filme sobre utopia ou será que *Quilombo* é a utopia de um filme sobre utopia? (Não esqueçamos, nos momentos vazios da vida política, a utopia é um assunto que agrada a todos). Porque a utopia de verdade nem sempre é tão cor de rosa (DANEY, 1984, tradução nossa¹⁰⁶).

Dominique Jamet, do *Le Quotidien de Paris*, foi no sentido totalmente oposto ao de Serge Daney, aplaudindo uma festividade multicultural harmoniosa que apenas ele, entre aqueles críticos franceses, vislumbrou em *Quilombo*:

¹⁰⁵ Do original:

Je ne détaille autant le sujet que parce qu’il est presque impossible pour un spectateur français de comprendre le détail de ce qui se passe. Des personnages apparaissent, disparaissent, éliptiques. Peut-être un Brésilien cultivé les identifie-t-il. Pas le scénario, pas la fiction, pas le film. Ils restent donc étrangers à qui ne possède pas les référents culturels indispensables. Cette impression est renforcée par le traitement constamment symbolique et métaphorique du film, qui correspond à une tradition brésilienne d’emphase et de dérision qui nous a plus dans d’autres oeuvres, y compris plusieurs films de Carlos Diegues, mais qui ne fait ici qu’ajouter à l’obscurité. Par ailleurs, on regarde sans déplaisir ce poème épique haut en couleur, qui chante le Brésil que nous aimons sur une musique de Gilberto Gil (UN..., 1984).

¹⁰⁶ Do original:

Diegues, qui a un vrai goût pour le music-hall (*Xica da Silva*, *Bye Bye Brasil*) ne filme jamais aussi bien qu’à distance, là où tout devient fête, vignette et même *ginguette*. Il est clair qu’il n’a pas envie de prendre au tragique cette histoire d’esclaves en liberté qui mettent plus longtemps que prévu à devenir les citoyens de seconde zone du Brésil moderne (société multi- raciale, my foot!). La musique de Gilberto Gil, qui est belle, va dans ce sens. Si bien qu’un doute – un doute horrible – étreint le spectateur : assiste-t-il à une sorte de « Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil ». Or, tout le monde il est beau, vraiment (de la grande Zezé Motta au bondissant Antonio Pompeu), mais la gentillesse est un peu trop. *Quilombo* est-il un film sur l’utopie ou est-ce *Quilombo* qui est l’utopie d’un film sur l’utopie ? (Or, dans les moments creux de la vie politique, l’utopie est un sujet qui arrange tout le monde) . Car l’utopie pour de vrai (de celle que décrivait Comolli dans *La Cecilia*, aux horreurs à la Jim Jones) n’est pas toujours aussi rose (DANEY, 1984).

[...] Carlos Diegues nos conta a história maravilhosa de um Eldorado negro pintado nos tons da utopia em uma orgia de cores e uma perversão musical, no ritmo alegre e voluntariamente anacrônico do samba, que faz a insubstituível transfusão de sangue negro nas veias do Brasil. [...] Emboscadas, batalhas, massacres, cadáveres de conquistadores, de escravos e de indígenas, brancos vencedores e negros vencidos também fecundaram o Brasil, além de tornar esta comunidade harmoniosa, gentil, lusófona, única no mundo, esse povo múltiplo e de tipos que unem Europa, África e América, e compõem a sinfonia de um novo mundo. É em relação ao Brasil contemporâneo que o filme de Carlos Diegues assume seu verdadeiro sentido, o de um hino grandioso, no qual dez mil figurantes são os coristas da mistura de raças e culturas, ou seja, do que está por vir (JAMET, 1984, tradução nossa¹⁰⁷).

O *La Croix* saudou a escolha do filme para a competitiva daquele ano, o que representava a volta do Brasil ao festival:

Como de costume, Carlos Diegues filma este épico com um lirismo amplo e generoso, sem omitir os aspectos místicos da revolta dos negros. As cenas de batalha são tratadas com o máximo de realismo e fidelidade às guerras da época. Tal filme é importante, em um evento como Cannes, porque atesta, por um lado, a boa saúde do cinema brasileiro, apesar de tantas vicissitudes políticas, e, por outro, ilustra com perfeição que a fé em um ideal traz superação (J.R.O., 1984, tradução nossa¹⁰⁸).

Por fim, a crítica mais derramada foi a de Louis Marcorelles, no *Le Monde*, como era de se esperar. Ele lembrou o primeiro filme de Cacá Diegues, *Ganga Zumba*, que foi exibido no Festival de Cannes em 1964, e fez um paralelo com *Quilombo*, destacando as raízes do cineasta e do Cinema Novo brasileiro. Abaixo, alguns desses trechos:

¹⁰⁷ Do original:

[...] Mais dépassant les limites de cette charge en forme d'autocritique, ce que Carlos Diegues nous compte, merveilleuse histoire d'un Eldorado noir peint aux teintes de l'utopie dans une orgie de couleurs et une débauche de musique, sur le rythme allègre et volontairement anachronique de la samba fait l'irremplaçable transfusion du sang noir dans les veines du Brésil. [...] Embuscades, batailles, massacres, cadavres de conquistadores, d'esclaves et d'indiens, vainqueurs blancs et noirs vaincus ont également fertilisé le Brésil, en out fait cette communauté harmonieuse, douce, lusophone, unique au monde, ce peuple multiple et uni dont les types physiques réunissent l'Europe, l'Afrique et l'Amérique, et composent la symphonie d'un nouveau monde. C'est en fonction du Brésil contemporain que le film de Carlos Diegues prend son véritable sens, celui d'un hymne grandiose, dont dix mille figurants sont les choristes au mélange des races et des cultures, c'est-à-dire à l'avenir (JAMET, 1984).

¹⁰⁸ Do original:

A son habitude, Carlos Diegues filma cette épopée avec un ample et généreux lyrisme, sans omettre les aspects mystiques de la révolte des Noirs. Les scènes de bataille sont traitées avec un maximum de réalisme et de fidélité aux guerres de ce temps-là. Un tel film est important, dans une manifestation comme Cannes, car il atteste, d'une part, de la bonne santé du cinéma brésilien, malgré tant de vicissitudes politiques, et, d'autre part, illustre à souhait que la foi dans un idéal est porteuse de dépassement (J.R.O., 1984).

Com um dos maiores orçamentos da história do cinema brasileiro, Diegues conseguiu uma das obras mais simples e ingênuas, no melhor sentido, que até hoje já chegou a nós, vinda do país de Glauber Rocha. Há exatos vinte anos, em 1964, Carlos Diegues rodou seu primeiro longa-metragem, *Ganga Zumba*, no qual todas as qualidades que florescem hoje em *Quilombo* já estavam em fase embrionária [...]. *Quilombo*, e isso é o mais admirável, lança luz sobre a filosofia de Carlos Diegues, seu lado tranquilo e louco, sua identificação total com a causa negra, longe do menor paternalismo. [...] Nem musical – apesar da soberba música de Gilberto Gil – nem filme histórico, *Quilombo* é, antes de tudo, o sonho de Carlos Diegues, um sonho sem esteticismo, bem-humorado, radiante, jamais declamatório. Gostar deste filme, tão pouco europeu, mas também pouco exótico, é descobrir a alma de um país, de uma cultura, de uma arte de viver. 1984 em Cannes: um ano próspero para o Brasil (MARCORELLES, 1984, tradução nossa¹⁰⁹).

Na Quinzena dos Realizadores, o grande destaque foi *Memórias do cárcere*. Para o mesmo *Le Monde*, Louis Marcorelles escreveu que “a não inclusão desta obra excepcional na competição revela uma destas aberrações sobre as quais a gente tem vontade de falar sem parar”. O trecho foi reproduzido pelo *Jornal do Brasil*, na reportagem de José Carlos Avellar, na qual o brasileiro também relatou que o filme foi muito aplaudido, e que Nelson Pereira dos Santos “foi pessoalmente cumprimentado” pelo ministro da Cultura francês, Jack Lang, “e abraçado” pela viúva de Georges Sadoul, crítico francês que faria 80 anos se estivesse vivo e era o homenageado daquela Quinzena (AVELLAR, 1984a, p. 1).

O filme recebeu o prêmio da crítica internacional, ao lado de outros dois: *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), que também ganhou a Palma de Ouro; e *Viagem a Citera/Taxidi sta kithira* (Theo Angelopoulos, 1984). Segundo os jurados, o troféu a *Memórias do cárcere* foi concedido a Nelson Pereira dos Santos “pela simplicidade e vigor deste tratamento visual de uma trágica experiência humana” (AVELLAR, 1984c, p. 1).

Quilombo não recebeu nenhum prêmio ou honraria, mas teve sua distribuição negociada para os Estados Unidos, Japão, Escandinávia e Austrália, além da própria França que já estava acertada com a Gaumont. Cacá Diegues não ficou muito satisfeito com a decisão do júri do festival. Em suas palavras, “premiaram a mesma mesmice

¹⁰⁹ Do original:

Avec l'un des plus-gros budgets de l'histoire du cinéma brésilien, quelque 2 milliards de nos centimes, Diegues a réussi une des oeuvres les plus simples, les plus naïves, au meilleur sens, qui nous soient jamais venues du pays de Glauber Rocha. Il y a juste vingt ans, en 1964, Carlos Diegues tournait son premier long métrage, *Ganga Zumba*, où toutes les qualités qui s'épanouissent aujourd'hui dans *Quilombo* étaient déjà en embryon [...]. *Quilombo*, et c'est là le plus admirable, éclaire la philosophie de Carlos Diegues, son côté tranquille et fou, son identification total à la cause noire, loin du moindre paternalisme. [...] Ni en comédie musicale, malgré la superbe musique de Gilberto Gil, ni film historique, *Quilombo* est d'abord le rêve de Carlos Diegues, un rêve sans esthétisme, bonhomme, radieux, jamais déclamatoire. Aimer ce film si peu européen, si peu exotique pourtant, c'est découvrir l'âme d'un pays, d'une culture, d'un art de vivre. 1984 à Cannes : année faste pour le Brésil (MARCORELLES, 1984).

pessimista e apocalíptica de sempre”. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, aproveitou para desdenhar Cannes, como lhe era habitual logo após sair de mãos abanando: “Não faço filmes para conquistar o mercado internacional, mas ele me ajuda a fazer filmes para o meu público principal, o brasileiro, e é ótimo que esse público se amplie” (SCHILD, 1984, p. 1).

Em 1985, o destaque brasileiro no Festival de Cannes foi *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco, selecionado para a Competição Oficial. Desde o começo da década de 1970, o Brasil não tinha dois filmes na competitiva em anos consecutivos. No entanto, aos olhos da crítica francesa, esta não foi considerada uma obra essencialmente brasileira, de um lado por ser falado em inglês e de outro por ter um protagonista norte-americano¹¹⁰.

Este foi o primeiro filme de Hector Babenco a participar da competitiva, algo que vai se repetir mais duas vezes, durante a chamada retomada do cinema brasileiro, como veremos mais adiante. Até ali, Babenco era conhecido no mercado internacional especialmente pelo sucesso de *Pixote – A lei do mais fraco* (1980), que foi exibido no Marché du Film 1980 e vendido para a Europa e os Estados Unidos, com bom público e dividendos representativos para a Embrafilme, na época de Celso Amorim.

O enviado especial do jornal *O Estado de S. Paulo*, Rubens Ewald Filho, registrou a repercussão dos franceses em 1985. Segundo ele, todos fizeram restrições, apesar de elogiarem enfaticamente o trabalho do estadunidense William Hurt, que acabou levando o prêmio de Melhor Ator naquele Festival de Cannes. No ano seguinte, Hurt também recebeu o Oscar de Melhor Ator pelo filme de Babenco.

Le Matin reclamou que o “filme é monocórdico, que nos seduz e depois nos cansa”. *Libération* reclama da falta de humor, dizendo que é um semi-fracasso. *Le Monde* elogia, mas diz que “começa brasileiro e termina americano”. *Quotidien* é mais farto em elogios e diz que “o que fica deste filme é a composição muito bonita de William Hurt, uma imaginação luxuriante, a análise da psicologia carcerária mais do que interessante, transpirando um amor sensual pela vida, que encontra meios de desabrochar até atrás das grades” (EWALD FILHO, 1985a, p. 17).

¹¹⁰ Pelos registros da Cinemateca Brasileira, *O beijo da mulher aranha* é um filme brasileiro, produzido pela HB Filmes – empresa de Hector Babenco, que detém os direitos patrimoniais –, com a colaboração de um produtor e um roteirista norte-americanos: David Weisman e Leonard Schrader, respectivamente.

Àquela altura, a diretoria-geral da Embrafilme estava sob o comando de Carlos Augusto Calil, que substituiu Roberto Parreira e ficou no cargo entre 1985 e 1987, período que englobou o início do governo de José Sarney, na chamada Nova República, logo após o fim do regime militar. Anos antes, ele já havia sido cotado para o posto, até porque tinha atuado como diretor de operações não comerciais e ocupou “funções importantes nas gestões de Celso Amorim e Parreira”. Dali por diante, caberia a ele repensar as dinâmicas da Embrafilme que contemplasse “uma empresa pública, de administração direta voltada ao financiamento e ao incentivo da produção; uma fundação com fins culturais; e uma empresa de economia mista destinada à distribuição de filmes” (AMANCIO, 2018, p. 314).

Em 1985, Calil participou do *Marché du Film* e, de acordo com as notícias da época, sua missão principal naquele ano era efetivar a coprodução de *Jubiabá* (1986), novo filme de Nelson Pereira dos Santos, com a televisão francesa, o que de fato foi concretizado. Sem muita pompa, o estande reunia poucos brasileiros presentes naquela edição e a imprensa brasileira já considerava que a Embrafilme estava “à beira da falência”. Além de Calil, somente funcionários da embaixada de Paris estavam presentes para receber os compradores e interessados (EWALD FILHO, 1985b, p. 17). Na Semana da Crítica, também foi exibido o filme *A marvada carne*, do estreante André Klotzel, sem muita repercussão na crítica presente em Cannes.

A forte campanha da imprensa contra a Embrafilme tomou uma proporção ainda maior no começo de 1986, iniciando um abalo na imagem da empresa frente à sociedade e ao próprio setor cinematográfico, que só cessará com a extinção da empresa, em 1990. Em um cenário político-econômico de dívida externa, hiperinflação e um aumento nos custos dos filmes – o que Randal Johnson (1993, p. 32) vai denominar de “dolarização do processo de produção cinematográfica” –, tratava-se do começo da derrocada final, apoiado por diversos segmentos brasileiros.

A *Folha de S. Paulo* foi a que inaugurou a peleja em diferentes páginas do jornal, saindo da reportagem e chegando ao principal editorial. Até mesmo cineastas e dirigentes da Embrafilme concediam entrevistas se dizendo contrários à política vigente.

Num editorial intitulado “Cine Catástrofe” (20 de março de 1986), o jornal se referiu às atividades da Embrafilme como um “desastre a um só tempo moral, econômico e artístico”. Muitos profissionais da indústria cinematográfica reconheciam a necessidade de uma reavaliação das relações entre cinema e Estado. O veterano do Cinema Novo, Carlos Diegues (*Bye Bye Brasil*), por exemplo, referiu-se à empresa como “um Inamps cultural que trata câncer com band-aid”, e o diretor da Embrafilme, Carlos Augusto Calil (1985-87), declarou que o Estado não podia mais substituir a iniciativa privada, e que o modelo existente simplesmente já não era viável (JOHNSON, 1993, p. 42).

Arthur Autran igualmente examinou o início dessa artilharia contra a Embrafilme. Ele relembra que, ao longo da década de 1980, “não apenas a fragilidade do sistema econômico do cinema brasileiro ficou evidente”, em parte “agravada pela própria crise que o país atravessou”, mas também porque “as suas justificativas ideológicas não conseguiram interagir com nenhum setor da sociedade brasileira para além da própria corporação cinematográfica” (AUTRAN, 2013, p. 100).

Representativo dessa falta de diálogo foi a má vontade a partir dos anos 1980 de parcela expressiva da grande imprensa brasileira com tudo o que fosse relativo à Embrafilme, ou, de forma mais geral, às relações entre cinema e Estado. A *Folha de S. Paulo*, certamente o veículo mais destacado neste sentido, chegou a organizar uma campanha de forte tom acusatório contra alguns dos principais cineastas brasileiros com o malicioso título de “Este milhão é meu”, que extrapolou as páginas do caderno cultural Ilustrada para o primeiro caderno, incluindo-se aí agressivos editoriais (AUTRAN, 2013, p. 101).

Ainda na ótica de Arthur Autran (2013, p. 106), esses editoriais traduziam “interesses ideológicos no sentido da defesa do neoliberalismo”, assim como “um dos seus principais corolários – a não interferência do Estado na economia”. A seu ver, tais textos publicados em um “órgão de comunicação relevante” como a *Folha de S. Paulo*, resultaram do “esgotamento ideológico” e “da falta de capacidade da corporação cinematográfica de restabelecer um diálogo com a sociedade em outros parâmetros”.

Uma trégua nessa crise ocorreu a partir do anúncio de um novo filme brasileiro selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes, em abril de 1986. Os holofotes, então, se voltaram para *Eu sei que vou te amar* (1986), de Arnaldo Jabor. Era o terceiro filme consecutivo brasileiro selecionado para a mostra mais importante do festival naquela década. No ano seguinte, haveria mais um. Para a Quinzena dos Realizadores, o selecionado foi *Ópera do malandro* (1985), de Ruy Guerra, coproduzido com a França.

Nos registros jornalísticos, quase nada se comentou sobre a atuação da Embrafilme antes ou durante aquele festival. Apenas a manutenção do estande para a

venda dos filmes. No relatório anual da empresa de 1986, também consta que ela teria participado de três eventos de natureza comercial, entre eles o Mercado Internacional do Filme de Cannes, em maio (EMBRASILME, 1986, p. 12).

Na repercussão de *Eu sei que vou te amar*, verifica-se que a crítica não foi das mais favoráveis, sobretudo a francesa. O *Jornal do Brasil* afirmou que o filme de Arnaldo Jabor “não foi nem um fiasco nem um estouro” (A POLÊMICA..., 1986, p. 1). A sessão para a crítica ocorreu em uma sexta-feira à noite, um terço do público abandonou o filme “e uma boa sorte dos dois terços que ficaram, declaradamente, não gostou”. Porém, nas duas sessões do dia seguinte, “para um público heterogêneo, de convidados, houve muitos e entusiásticos aplausos” (VENTURA; AVELLAR, 1986a, p. 1).

Do compilado de críticas que encontramos na Cinemateca Francesa, apenas o *Libération* foi explicitamente entusiástico ao filme. Já na linha descritiva, abaixo do título, Louis Skorecki derramava-se dizendo que “o novo filme brasileiro de Arnaldo Jabor nos dá o presente delirante do atrevimento tropical”. Em seguida, ele brincava com o trocadilho: “Jabor j’adore”. Ao longo do texto, ele classificou a atriz Fernanda Torres como uma “Lolita mal-humorada”, e escreveu que o filme tem um “vigor psicodélico agradável e um lado bastante tonificado de ‘acontecimento brega’” (SKORECKI, 1986, tradução nossa¹¹¹).

No *L’Humanité*, nada de indulgência. O crítico claramente se entediou ao ver mais um filme sobre relacionamentos amorosos e não poupou o diretor brasileiro:

Arnaldo Jabor (e ele não é o primeiro) decidiu explorar esse assunto [do amor entre um casal], sem dúvida com a secreta esperança de esgotá-lo. Resulta em um psicodrama bastante risível e relativamente banal, como muitas vezes já vimos no teatro. Não falta nem o inchaço da linguagem, a virada literária complacente, nem a decoração no estilo casa de arquiteto onde dois jovens atores (Fernanda Torres e Thales Pan Chacon) brincam de se machucar em nome da paixão, com um final supostamente transcendental (J.P.L., 1986, tradução nossa¹¹²).

¹¹¹ Do original:

« Parlez-moi d’amour », le nouveau film brésilien de Arnaldo Jabor, nous fait le cadeau délirant d’une cochonneté tropicale. Jabor j’adore. [...] Bien que *Parlez-moi d’amour* défende une thèse un peu faible (« Hollywood a inventé l’amour. Dans l’antiquité, c’était juste le cul et l’amitié »), il a une vigueur psychédélique qui fait plaisir, et un côté « happening ringard » plutôt tonique (SKORECKI, 1986).

¹¹² Do original:

Arnaldo Jabor (il n’est pas le premier) s’est attelé à faire le tour du sujet, avec sans doute le secret espoir de l’épuiser. Il n’aboutit qu’à un psychodrame passablement risible et relativement banal, comme on en vit souvent au théâtre. Il n’y manque même pas l’enflure de la langue, le tour littéraire complaisant, ni le décor du style maison d’architecte où deux jeunes acteurs (Fernanda Torres et Thales Pan Chacon) jouent à se faire mal au nom de la passion, à la fin prétendument transcendée (J.P.L., 1986).

O crítico Robert Chazal, do *France-Soir*, questionou se este seria um filme compreensível fora do Brasil, mas elogiou os esforços do casal de atores para tentar aproximar o público do assunto que tanto digladiavam.

Tudo em diálogos conflitantes, em longos monólogos insípidos, ridículos, desconcertantes ou patéticos. [...] As palavras de paixão e ódio misturam-se com alusões políticas cujo significado nem sempre é claro. Em alguns momentos, este filme é muito brasileiro para ser bem compreendido em outros lugares. Os dois intérpretes fazem esforços louváveis para nos tornar sensíveis à angústia de seus personagens. Às vezes eles conseguem (CHAZAL, 1986, tradução nossa¹¹³).

O diário *Le Matin* lembrou que Arnaldo Jabor é um cineasta celebrado em festivais, mas sublinhou que *Eu sei que vou te amar* não agradou como esperado.

Este é o oitavo filme de Arnaldo Jabor cujas obras são premiadas em diversos festivais. [...] Difícil, porém, de se deixar impressionar desta vez. [...] A partir daí, inicia-se um diálogo fluvial que nos ensina rapidamente que esses jovens se adoram apesar de suas divergências, mas que, infelizmente, não nos esclarece tão rapidamente sobre o estado de seus corações (PARLEZ..., 1986, tradução nossa¹¹⁴).

Mesmo com tanta rejeição, *Eu sei que vou te amar* surpreendeu não apenas o seu diretor e a equipe, mas também a crítica brasileira que lá estava. Fernanda Torres recebeu o troféu de Melhor Atriz, dividido com a alemã Barbara Sukowa, que atuou em *Rosa Luxemburgo/Rosa Luxemburg* (Margarethe Von Trotta, 1986). Este foi o primeiro prêmio a uma atriz brasileira no Festival de Cannes, coroando os novos tempos que chegavam ao país pós-ditadura, e que tentava melhorar a sua imagem por meio da reconstrução política, depois de um longo período de censura e repressão.

No jantar de comemoração em Cannes, a honraria gerou especulações sobre qual teria sido a contribuição da também atriz brasileira Sônia Braga nesse processo, visto que ela era uma das juradas. Entretanto, ela logo se apressou em desmentir qualquer

¹¹³ Do original:

Le tout en dialogues heurtés, en long monologues insipides, ridicules, déconcertants ou pathétiques. [...] Aux mots de passion et de haine se mêlent des allusions politiques dont le sens n'est pas toujours clair. Ce film est parfois trop brésilien pour être bien compris ailleurs. Les deux interprètes font des efforts louables pour nous rendre sensibles à la détresse de leurs personnages. Ils y réussissent parfois (CHAZAL, 1986).

¹¹⁴ Do original:

C'est le huitième film d'Arnaldo Jabor dont les oeuvres ont été primées dans de nombreux festivals. [...] Difficile, cependant, de se laisser impressionner cette fois-ci. [...] Là-dessus, s'installe un dialogue fluvial qui a tôt fait de nous apprendre que ces jeunes gens s'adorent en dépit de leur mésentente mais qui, hélas, ne les éclaire pas aussi vite que nous sur l'état de leurs coeurs (PARLEZ..., 1986).

boato que poderia surgir nesse sentido: “Precisaria ser uma feiticeira e eu não sou. Éramos dez no júri e as decisões foram tomadas democraticamente por maioria dos votos. O que posso dizer é que não houve problema para a indicação de Fernanda. E a ideia nem foi minha”. O renomado cantor francês Charles Aznavour também era um dos jurados e falou ao *Jornal do Brasil*, no mesmo tom: “Fizemos justiça e premiamos as duas melhores intérpretes do festival” (VENTURA; AVELLAR, 1986b, p. 1).

O quarto filme consecutivo selecionado para a competitiva de Cannes foi *Um trem para as estrelas* (1987), de Cacá Diegues. Também foi o único representante brasileiro no Festival de Cannes 1987, visto que nas demais mostras nenhum outro foi convidado. E como Cacá Diegues sempre teve trânsito livre com os curadores e o diretor-geral do evento, não surpreende encontrar entrevistas dele na época refutando as acusações de colegas realizadores sobre possíveis favorecimentos.

Nas três vezes que competi, fui selecionado por três comissões diferentes, de oito, dez pessoas cada uma. Quem dera eu tivesse essa força que me atribuem. [...] Atribuir a seleção ao meu “prestígio” é mais uma perversão do cinema brasileiro, confinado nos anos de ditadura entre um exíguo espaço político e a precariedade econômica. Em vez de denunciar o colonialismo cultural do festival, que sempre reserva um cantinho da roça para o terceiro mundo, preferem acusar um colega que tem os mesmos problemas. Esquecem-se de que cada filme exibido lá é uma vitória do cinema brasileiro. *O beijo da mulher aranha*, *Eu sei que vou te amar* fizeram sucesso em Cannes? Ótimo. Se *Um trem* repetir esse sucesso, melhor para todos nós (SCHILD, 1987, p. 10).

A estratégia de minimizar o *lobby* que ele fazia desde os anos 1960 é tão antiga quanto o seu costume de desdenhar Cannes quando não ganhava nenhum prêmio. É indiscutível que Cacá Diegues tem razão quando diz que o sucesso de um ou mais filmes brasileiros no festival é muito positivo para toda a cinematografia brasileira. Entretanto, ele prefere estimular a velha prática de protestar contra a curadoria do festival por ter preterido o cinema do Terceiro Mundo em maior escala do que propriamente reivindicar uma política sistemática da Embrafilme que estimulasse a promoção e a difusão eficientes dos filmes brasileiros em Cannes. Uma das hipóteses para este tipo de reação é que, se houvesse uma política institucional, talvez ela trouxesse uma diversidade maior, até mesmo interferindo, em alguma medida, na seleção regular dos seus filmes. Outra possibilidade é o fato de a Embrafilme ser sócia

das obras do diretor, e não seria de bom tom ele se indispor com uma parceira de longa data, muito menos buscar concorrência dentro do seu próprio país.

O fato é que, assim como Glauber Rocha teve três filmes selecionados para a competitiva do Festival de Cannes na década de 1960 – e com o apoio quase incondicional da crítica francesa –, Cacá Diegues repetiu o feito nos anos 1980, com obras que tiveram a participação de empresas francesas na produção e na distribuição, sobretudo a Gaumont (em *Bye bye Brasil* e *Quilombo*). Desta vez, a Chrysalide Films contribuiu na coprodução não oficial de *Um trem para as estrelas* e ajudou o realizador a levar o filme até a Competição. A mixagem ocorrera em Paris e o diretor utilizou o som Dolby (DIEGUES, 2014, p. 570). A distribuição na Europa ficou por conta da *major* francesa UGC.

A Embrafilme também aparece nos registros oficiais como uma das coprodutoras de *Um trem para as estrelas*. Porém, não encontramos muitas informações oficiais ou extraoficiais do apoio da estatal ao filme durante aquele Festival de Cannes.

Em maio de 1987, a Embrafilme estava sob o comando de Fernando Ghignone, que era “administrador de empresas com passagem pela Secretaria de Cultura do Paraná e ex-secretário das Atividades Socioculturais do MinC” (AMANCIO, 2018, p. 316). O novo diretor ficou no cargo por pouco tempo, até 1988, e quase nada fez pela internacionalização do cinema brasileiro em Cannes.

A repercussão do longa-metragem também foi minguada¹¹⁵, e a imprensa brasileira reproduziu apenas dois textos. O *Libération* liquidou as chances de salvar a obra do antigo cinemanovista e, confluindo para a percepção dos brasileiros, “atribuiu a seleção de *Um trem para as estrelas* apenas ao hábito de se exibir um filme brasileiro no festival, e quase sempre de Cacá Diegues”. Já o crítico Guillaume Malaurie, do semanário *L'Express*, amenizou o tom. Ele classificou *Um trem para as estrelas* como um “tórrido patchwork brasileiro”, ressaltando “as cores e o calor do filme de Cacá, um contraste expressivo com os filmes-tese, distanciados, costurados de intenções, em resumo, europeus”. A seu ver, o realizador “abdicou de filmar mitos fundadores tropicais, como Xica da Silva e Quilombo, para mergulhar na selva metropolitana”. Malaurie também ressaltou “o som contemporâneo de Gilberto Gil” (L'EXPRESS..., 1987, p. 2). E assim finalizou:

¹¹⁵ Cacá Diegues reconheceu “a frieza de Cannes” em seu livro, mas destacando que no lançamento comercial francês foi o oposto (DIEGUES, 2014, p. 577).

Neste cenário urbano, muito *Metal hurlant*, o postal brasileiro se curva. Resta a cor. Este país-continente, insensato, se debate nas latas de lixo do subdesenvolvimento e inventa um estilo barroco do século XXI com nossos restos. Sobretudo, uma sociedade prima da nossa. De sua ingenuidade, de sua demência feroz, temos necessidade. E não apenas no cinema (L'EXPRESS..., 1987, p. 2).

De modo quase inócuo, portanto, se resumia a participação brasileira naquela edição. No ano seguinte, o Festival de Cannes foi o pivô da demissão de Fernando Ghignone da direção-geral da Embrafilme, em um cenário de cataclismo irreversível da empresa.

5.4.2 Crise e fim da Embrafilme

Embora Fernando Ghignone já estivesse sendo acusado de corrupção e de politizar a Embrafilme com as artimanhas da política profissional e partidária desde o começo do ano de 1988, foi às vésperas do festival que surgiu a denúncia do chamado “voo da alegria” (MARIA, 1988, p. 10). Àquela altura, a curadoria de Cannes também já tinha confirmado que nenhum filme brasileiro estaria na Competição Oficial, apenas *Romance da empregada* (Bruno Barreto, 1988) e a coprodução franco-brasileira *Natal da Portela* (Paulo César Saraceni, 1988) seriam exibidos na Quinzena dos Realizadores 1988.

Assim como a campanha agressiva que a *Folha de S. Paulo* estabeleceu em 1986, desta vez foi o *Jornal do Brasil* que reiniciou os ataques violentos contra a Embrafilme, começando no dia 30 de abril, pelo *Informe JB*.

Embora não tenha qualquer filme disputando prêmios no Festival de Cannes, o Brasil vai gastar quase 70 mil dólares custeando a viagem de seis funcionários da Embrafilme àquela aprazível cidade da Côte D'Azur. Durante 15 dias, pretendem ficar na França, às expensas do contribuinte, os diretores Nelson Florentino, Ivan Isola e Antonio Urano, além dos assessores João Vargas, Monica Avellar e Verônica Balsa, segundo ofício enviado ao Ministério da Cultura, semana passada, pelo presidente da estatal Fernando Ghignone. Os produtores brasileiros que pretendem fazer negócios em Cannes viajam por conta própria (VOO..., 1988, p. 6).

Na semana seguinte, no dia 4 de maio, antes ainda do início do Festival de Cannes, o próprio diretor-geral da Embrafilme rebateu a denúncia, justificando a participação dos seus diretores e afirmando que os gastos eram bem inferiores ao que havia sido divulgado pelo jornal. A seguir, os principais trechos da nota oficial:

Só farão parte da delegação oficial da empresa ao MIF – 28º Mercado Internacional do Filme – evento do Festival de Cannes: Ivan Isola (diretor de operações), Antonio Urano (gerente de vendas internacionais), Monica Avellar (gerente de TV e vídeo) e Veronica Balsa (assessora para assuntos internacionais). [...] Não existe, portanto, nenhum “voo da alegria”. Os funcionários da Embrafilme só têm viajado por conta da empresa em caso de real necessidade. Além disso, o total das diárias liberadas para as referidas viagens monta a exatamente 28 mil 55 dólares, menos da metade do que diz o *Informe JB*, e parte das passagens aéreas foi obtida através dos dispositivos da Lei Sarney. Também, ao contrário do que afirma a nota, a Embrafilme financiará, sim, as viagens de Bruno Barreto e Betty Faria – respectivamente diretor e atriz de *Romance da empregada* – e de Paulo César Saraceni, diretor de *Natal da Portela*. Ambos os filmes são participantes do Festival de Cannes, na Quinzena dos Realizadores. A atriz Zezé Motta também está em Cannes, porém sem ônus para a Embrafilme. A Embrafilme é a empresa que detém os direitos de comercialização no exterior da maioria dos filmes brasileiros. Em Cannes, além dos filmes que estão sendo comercializados, a empresa tem por meta a captação de recursos para coproduzir com empresas internacionais projetos de grande porte (GHIGNONE, 1988, p. 10).

Mesmo tendo que explicar a óbvia e recorrente natureza da política de difusão e promoção dos filmes brasileiros no *Marché du Film*, o estrago já estava feito. Fernando Ghignone tinha uma lista de outras denúncias em suas costas, além de um setor inteiro contra a sua gestão. A participação da Embrafilme no Festival de Cannes, mesmo sem ter um filme na Competição Oficial, era algo mais do que corriqueiro. Como já vimos, era até mais contumaz ter longas-metragens selecionados nas mostras paralelas e em exibição no mercado do que propriamente na competitiva, e nem por isso a atuação da Embrafilme poderia ser menor, visto que era no estande oficial onde se faziam as negociações de coprodução, vendas para outros países e a apresentação das obras para os curadores de outros festivais. Ou seja, era notório que se tratava de uma acusação infundada, que apenas buscava um motivo populista para derrubar politicamente o responsável pela empresa. Os argumentos apresentados por Ghignone, no entanto, foram totalmente ignorados não apenas por quem desconhecia a dinâmica do festival, mas inclusive por quem participava dela. Poucos dias depois, ele foi demitido e substituído pelo último diretor-geral que a Embrafilme teria: Moacir de Oliveira.

No mesmo dia em que saía a notícia da demissão definitiva de Fernando Ghignone, o mesmo *Jornal do Brasil* anunciava os destaques do Festival de Cannes daquele ano, reservando um pequeno espaço para o pacote de filmes que a Embrafilme estava levando para o mercado: *A dama do cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988); *Eternamente Pagú* (Norma Bengell, 1988); *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1988); *Luzia Homem* (Fábio Barreto, 1988); *Natal da Portela* (Paulo Cesar Saraceni, 1988); *O mentiroso* (Werner Schünemann, 1988); *Quincas Borba* (Roberto Santos,

1987); *Romance* (Sérgio Bianchi, 1986); *Romance da empregada* (Bruno Barreto, 1988). No júri da Câmara de Ouro, também estaria o crítico do *JB*, José Carlos Avellar. Rubens Ewald Filho, de *O Estado de S. Paulo*, comporia o júri da revista *Screen International* (SCHILD, 1988a, p. 2).

A jornalista Susana Schild (1988b, p. 8) acompanhou aquele Festival de Cannes diretamente da Croisette e registrou as reações apenas da audiência local, sem reproduzir eventuais críticas da imprensa internacional. Segundo ela, *Romance da empregada* “prometia um filme mal comportado *et voilà*”. O público, de acordo com ela, “parece ter adorado acompanhar as desditas da história de Fausta, rindo muitas vezes e aplaudindo com entusiasmo ao final”. Betty Faria de fato esteve presente no festival e “saiu da sessão distribuindo autógrafo”.

Natal da Portela, de Paulo César Saraceni, também agradou o público de Cannes. Segundo o *Jornal do Brasil*, Milton Gonçalves no papel principal “foi seguramente a atuação que mais sensibilizou a plateia da Quinzena, que depois de aplaudir o filme, simplesmente ovacionou Milton, captado por um canhão de luz” (OVAÇÃO..., 1988, p. 1).

Um dia depois de encerrado o festival, o *Jornal do Brasil* também divulgava em uma pequena nota o balanço final de vendas da Embrafilme. A estimativa girava em torno de 200 mil dólares, dos quais compunham as negociações de *Romance da empregada* para Dinamarca, Suécia e Grécia. *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981) para o Japão; *Bye bye Brasil* (Cacá Diegues, 1980) e *Pixote – A lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980) para a televisão grega; além de um pacote de 11 filmes em vídeo para a Coreia do Sul (CANNES, 1988, p. 6).

Em última análise, embora tenha capitaneado uma nova campanha contra a Embrafilme, desta vez utilizando o Festival de Cannes como pivô, o *Jornal do Brasil* também noticiava os bons resultados no *Marché du Film* 1988. Entretanto, isso não foi suficiente para reiniciar no ano seguinte mais uma dura investida contra a empresa.

Em abril de 1989, o clima ainda era de festa quando o diretor-geral do Festival de Cannes soltou a lista dos filmes selecionados e lá estava *Kuarup* (1989), de Ruy Guerra, representando o Brasil na Competição Oficial. Também foi o único longa-

metragem brasileiro a participar, visto que nas mostras paralelas nenhum outro foi escolhido.

O tempo começou a fechar já para o final daquela edição, três dias antes do encerramento, quando *o Jornal do Brasil* fez uma nova denúncia. O título da reportagem era “Viagem da alegria” (1989, p. 1), cujo texto afirmava que 20 brasileiros estariam em Cannes, participando do festival, “às custas do governo federal”, e que nenhum deles era da equipe de *Kuarup*, até porque o diretor, os produtores e o elenco do filme viajaram a convite do próprio festival. De forma extremamente tendenciosa, o texto apócrifo dizia que a Embrafilme “deu um jeito de gastar verba do Estado para levar um grupo de cineastas e produtores de cinema brasileiros para tentar vender filmes e negociar futuros acordos de coprodução”. Para o jornal, isso não era uma postura adequada para aquele momento, uma vez que a Embrafilme era “conhecida por seu orçamento combalido” e que “conseguiu embarcar o grupo graças a um convênio de US\$ 50 mil firmado com a Embratur”, estatal da época que se incumbia de “trazer estrangeiros para o Brasil” e não “levar brasileiros para o estrangeiro”.

A delegação, segundo o texto, era formada por quatro diretores da Embrafilme: Moacir de Oliveira, diretor-geral; Marco Altberg, diretor de operações; Nei Sroulevich, diretor-comercial; Antonio Urano, gerente de vendas. Representando o Concine, apareciam na lista Roberto Farias, vice-presidente; e sua mulher Ruth Albuquerque, coordenadora de relações institucionais. Fechando a relação oficial, Antonio D’Ávila, fotógrafo e produtor de vídeos, irmão do prefeito em exercício do Rio de Janeiro, Roberto D’Ávila, contratado para ser intérprete de Moacir de Oliveira, que não falava francês. Além desses, mais 14 cineastas e produtores brasileiros, contabilizando um total exato de 22 pessoas.

No acordo entre as estatais, caberia à Embrafilme preparar um espaço para divulgar o turismo brasileiro no seu estande, tendo em vista a vitrine privilegiada do Festival de Cannes. Em troca, a Embratur arcaria com os custos de aluguel, decoração, publicidade e administração do estande no mercado; pagaria a publicação de quatro páginas de anúncios de filmes brasileiros na revista norte-americana *Variety*, de uma página na revista francesa *Le Film Français*, e outro de uma página na revista inglesa *Screen*; custearia também despesas com o transporte dos filmes em Cannes. A Embrafilme, por sua vez, exibiria seis filmes sobre o Brasil no Palácio do Festival (VIAGEM...,1989, p. 1).

À reportagem, Moacir de Oliveira afirmou que as passagens aéreas dos cineastas e produtores também foram pagas por meio da verba do convênio estabelecido entre a Embrafilme e a Embratur, mas que futuramente seriam debitadas das contas dos filmes dos realizadores. Pedro Grossi, diretor-presidente da Embratur, no entanto, disse que desconhecia esse pagamento e exigiria os comprovantes de todas as notas fiscais posteriormente (VIAGEM...,1989, p. 1). No dia seguinte, Grossi também afirmou ao mesmo jornal que os anúncios publicitários nas revistas estrangeiras não seriam sobre os filmes, mas sim “sobre pontos turísticos brasileiros”, e reforçou que o convênio não previa passagem ou hospedagem. A seu ver, era “oportuna a chance de montar um estande em Cannes, frequentado nesta época por um público muito especial, que inclui jornalistas, cineastas e personalidades em geral”. A exibição dos vídeos publicitários da Embratur sem que a estatal tivesse que deslocar funcionários até lá também lhe pareceu muito vantajosa (EMBRATUR..., 1989, p. 17).

A reação da Embrafilme à publicação da reportagem chegou no último dia do Festival de Cannes. A nota oficial foi enviada por Marco Altberg, então diretor de operações da empresa. O texto começava lembrando que há 20 anos a Embrafilme participa do festival com os filmes nas diversas mostras e “ocupando anualmente um *stand* a ela reservado”; que o convênio previa o aluguel do espaço e os anúncios nas revistas em troca da exibição constante, em todos os dias do evento, dos vídeos da Embratur no estande. A respeito da maior polêmica, dizia que “independente deste convênio”, a Embrafilme de fato adiantou, “para posterior desconto em conta-corrente dos filmes”, como já se fazia há 20 anos, “passagens aéreas para 11 cineastas e produtores que têm projetos de filmes com perspectivas concretas de coprodução internacional”. Altberg também lembrou que “a função da Embrafilme é de fomentar e promover o cinema brasileiro através de seus cineastas e produtores”, e que é por meio das coproduções internacionais que se “constituem uma das mais concretas alternativas na busca de fontes financiadoras para os filmes brasileiros hoje quase banidos dos cinemas e das televisões brasileiras”. Por fim, o texto lamentava “a deliberada incompreensão que o cinema brasileiro sofre, fato demonstrado por reportagens deste tipo, somando-se às já imensas dificuldades para se impor em seu país” (ALTBERG..., 1989, p. 6).

Na semana seguinte, foi a vez de Nei Sroulevich, diretor de comercialização da Embrafilme, trazer mais alguns argumentos em defesa da empresa, em carta publicada no *Jornal do Brasil*. Ele sublinhou a questão financeira, lembrando que como as verbas

“são reduzidas”, foram “buscar alianças” que viabilizassem a participação da Embrafilme no *Marché du Film*, “o que julgamos muito importante para a consolidação da nossa presença no mercado internacional”. Sroulevich também questionou a edição da reportagem: “É de se estranhar que o título não corresponda à matéria, que pretendeu transmitir uma ideia falsa de participação festiva, quando o objetivo da iniciativa foi principalmente o de fortalecimento da produção cinematográfica brasileira”. Outro ponto importante da carta é quando ele fala que “já é tempo de deixarmos este provincianismo de considerarmos qualquer viagem ao exterior como uma orgia. A Embrafilme é uma empresa exportadora e, como tal, deve participar dos festivais para exibir seus produtos e competir no mercado” (SROULEVICH, 1989, p. 2).

Sobre aquele Festival de Cannes, o *Jornal do Brasil* ainda publicaria mais uma bordoadada, no começo de junho, afirmando que “os negócios no festival não compensam os custos”, visto que a estimativa era de 2 milhões de dólares, sendo 384 mil dólares referentes a vendas de filmes efetuadas para cinema e TV, e 1,65 milhão de dólares relativos a investimentos em diversas coproduções com parceiros internacionais. Para o jornal, o valor era bem abaixo do esperado, porque “o total de negócios anunciado daria para pagar apenas a metade da produção de *Kuarup*, o concorrente brasileiro no festival”. A reportagem de mais de meia página analisava caso a caso as vendas realizadas no *Marché du Film*, e também concluía que “os títulos vendidos provam que não há necessidade de uma caravana de cineastas ir a Cannes para que suas produções cheguem ao mercado estrangeiro” (AS VENDAS..., 1989, p. 1).

O que se depreende, por fim, é que os dois últimos anos de atuação da Embrafilme no Festival de Cannes apenas serviram de combustível para incendiar uma crise que vinha se arrastando desde o começo da década de 1980, mas que nas gestões de Celso Amorim e Roberto Parreira conseguiram encontrar algum fôlego, buscando alternativas inclusive no mercado internacional. A partir do momento em que os problemas financeiros internos interferiram na produção dos filmes, nem mesmo aqueles que alcançavam os festivais por meio de coproduções internacionais eram poupados. E não tardaria para que a própria Embrafilme não tivesse mais recursos nem mesmo para pagar o aluguel do seu estande no *Marché du Film*, tendo que recorrer a parcerias e convênios para tentar sobreviver aos olhos do maior mercado de filmes do mundo.

As campanhas escancaradas contra o cinema brasileiro e à Embrafilme – realizadas em 1986 pela *Folha de S. Paulo* e restabelecidas em 1988 e 1989 pelo *Jornal*

do Brasil, como vimos – nos últimos dois anos encontraram na dinâmica e no *glamour* do Festival de Cannes o alibi para desarticular a escassa política cinematográfica que se fazia naquele momento, não admitindo que uma empresa mista (com capital público e privado) pudesse arcar com o básico necessário para fazer a promoção internacional dos filmes, a qual pressupõe, sim, a viagem de seus produtores, cineastas e gestores públicos, que precisam participar ativamente do jogo do mercado do cinema para serem vistos e convidados para encabeçarem novas coproduções, exhibições em outros festivais e negociar novas vendas. A partir do momento em que nada disso foi considerado necessário, nem mesmo quando o dinheiro vinha do exterior, era mais do que cristalino que o fim estava próximo.

Conforme avaliou Randal Johnson (1993, p. 40), internamente a política cinematográfica dava sinais incontornáveis de desgaste, e a relação entre cinema e Estado não teria mais nenhuma base de sustentação diante de tantas crises vigentes. Para o autor, “o papel exato do Estado com relação à indústria cinematográfica nunca foi verdadeiramente definido”, e a Embrafilme “tentou ser coisas demais para gente demais, muitas vezes sob as formas de pressão política inerentes a um quadro clientelista”. Se por um lado a Embrafilme “tornou viável muitos projetos de filmes importantes e contribuiu decisivamente para que o cinema brasileiro se tornasse, por um curto período de tempo, o cinema mais importante da América Latina”, por outro “a sua política obviamente não levou à consolidação do cinema brasileiro como uma indústria autossustentável”.

A análise de Randal Johnson está focada na política interna da Embrafilme para a produção cinematográfica, a qual ditou as ações do governo em boa parte da existência da empresa, tal como vimos anteriormente. Essa dinâmica que reforçou a busca pela criação de um cinema nacional forte também se refletiu nas poucas políticas voltadas para a área internacional, sobretudo na promoção e difusão no Festival de Cannes, com exceções em alguns períodos.

Por esse ângulo, em todos os anos nos quais o Estado brasileiro preteriu as práticas de internacionalização em Cannes – para além de ignorar a nova lógica do cinema de autor no início dos anos 1970 estabelecida pelo festival, que depois mesclou com a de mercado –, os resultados foram insignificantes ou completamente negativos em termos de filmes selecionados, promovidos ou vendidos. O único momento em que efetivamente se registrou uma preocupação relevante e estratégias com algum impacto foi durante a gestão do ex-ministro e diplomata Celso Amorim. Nas demais

administrações, houve apenas ações pontuais, de pouca continuidade. Na época de Ricardo Cravo Albin, o que existia era um *lobby* articulado quase clandestinamente, em um dos períodos mais sombrios da história brasileira, e que não pode ser comparado às políticas um pouco mais sistemáticas realizadas por Amorim, que buscava alternativas para ingressar em um festival cada vez mais inacessível.

A Embrafilme foi oficialmente extinta em março de 1990, por uma decisão unilateral do então novo presidente da República, Fernando Collor de Melo, que igualmente destituiu outras instituições culturais. No Festival de Cannes, o Brasil só voltaria a participar das mostras competitivas e paralelas em 1998, quase dez anos depois, a partir da chamada retomada do cinema brasileiro.

CAPÍTULO 6 – Ancine e a retomada da internacionalização

6.1 Antecedentes históricos

O fim da Embrafilme em abril de 1990¹¹⁶ teve reflexos imediatos na atividade cinematográfica, paralisando o setor de forma que a produção nacional se tornasse inviável, favorecendo a ocupação do circuito exibidor brasileiro pelos filmes estrangeiros, em especial os norte-americanos. No circuito dos festivais, sobretudo em Cannes, a invisibilidade do cinema brasileiro será marcante em toda aquela década, assim como a inexistência de políticas cinematográficas exclusivamente voltadas para a promoção dos filmes no exterior.

Como bem destaca o pesquisador Marcelo Ikeda (2015, p. 14), tal cenário foi suficiente para que os protestos e as reações da sociedade civil não demorassem para ocorrer. Uma das principais medidas tomadas pelo presidente Fernando Collor de Mello para conter a repercussão negativa que se ampliava em seu próprio governo – marcado pela política neoliberal e de desconstrução do Estado, reduzindo o Ministério da Cultura a uma secretaria – foi justamente substituir o secretário de Cultura, Ipojuca Pontes, “responsável pelo desmonte das estruturas federais de apoio à produção cinematográfica”, pelo diplomata Sérgio Paulo Rouanet.

Em dezembro de 1991, o novo secretário criaria o mecanismo de lei de incentivo fiscal que até hoje é um dos pilares da produção cultural no Brasil e que leva o seu nome. A Lei nº 8.313/91 – mais conhecida como Lei Rouanet – reformulava a antiga Lei Sarney¹¹⁷, e tinha como base a dedução do imposto de renda para a aplicação dos recursos em novos projetos, incentivando os mais variados setores culturais do país. Por esse formato, o Estado não mantinha qualquer vínculo com o processo de seleção e o fomento ocorreria de maneira indireta (MARSON, 2009).

¹¹⁶ A extinção da Embrafilme não ocorreu de forma isolada, atingindo apenas o cinema e o audiovisual. Como destaca Ana Paula Sousa, um mês depois da posse do presidente Fernando Collor de Mello, em 12 de abril de 1991, sob uma “orientação liberal, antiestatizante e antirregulatória, que varreu a América Latina no início dos anos 1990”, a estatal foi extinta por meio da Lei nº. 8.029. Além dela, outras oito entidades da administração federal, incluindo o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). “Ruía, assim, o tripé sobre o qual se apoiava todo o cinema brasileiro” (SOUSA, 2018, p. 52).

¹¹⁷ A Lei nº 7.505/86, que ficou mais conhecida por Lei Sarney – já que foi aprovada no governo do presidente José Sarney (1985-1990) – foi a primeira que tentou implementar o sistema de mecenato privado para o setor cultural a partir de recursos provenientes do Imposto de Renda devido pelas empresas brasileiras interessadas em investir em projetos específicos (IKEDA, 2015).

Dos traumáticos anos da era Collor, Arthur Autran (2008, p. 355) também sinaliza que “a sobrevivência pífia da produção brasileira” levou o campo cinematográfico “a se voltar decisivamente para o Estado, mas desta feita através da defesa das leis de incentivo para o setor e não mais através de um órgão estatal que concentrasse as decisões sobre o investimento do dinheiro público na produção”. Ou seja, embora o dinheiro público continuasse a financiar a produção, era consenso que a gestão deveria acontecer de forma privada.

6.1.1 SDAv e a ausência em Cannes

A reviravolta institucional não tardaria a ocorrer e, no governo do presidente Itamar Franco – após a saída de Collor pelo processo de *impeachment* – foi restabelecido o Ministério da Cultura e criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (SDAv), em 1992 (IKEDA, 2015).

A SDAv era responsável pela política cinematográfica e pela legislação do audiovisual, e, na ótica da pesquisadora Melina Marson (2009, p. 56), tornou-se “um local específico de negociação, uma instância a quem a classe cinematográfica deve se dirigir e da qual ela mesma participa”.

A partir daí, as pressões igualmente se dariam para que os recursos do cinema e do audiovisual ficassem apartados dos demais setores culturais, criando um mecanismo voltado especificamente para os interesses exclusivos do campo. Em 1993, surgia dessa nova demanda a aprovação da Lei 8.685/93 – rapidamente batizada de Lei do Audiovisual –, pela qual era possível captar recursos da dedução fiscal diretamente para os longas-metragens, sem concorrer com espetáculos de música, teatro, dança, artes visuais e etc.

Ao comparar com a dinâmica de fomento direto que ocorria na época da Embrafilme, Marcelo Ikeda (2015, p. 14-15) explica que, agora, “o apoio do Estado a projetos cinematográficos passava a ocorrer numa nova base”, visto que os mecanismos de incentivo fundamentados em renúncia fiscal permitem que pessoas físicas ou jurídicas realizem o aporte de capital em determinado projeto, por meio do abatimento parcial ou integral do imposto de renda devido.

Nessa nova conjuntura, foi por meio da Lei do Audiovisual, em maior grau, que o setor cinematográfico encontrou um caminho para retomar a produção dos filmes, oxigenando o fluxo de trabalho de cineastas, atores e equipes técnicas. À SDAv, cabia

estimular essa produção e desenvolver políticas de pudessem administrar a aplicação das leis de incentivo, sem ainda vislumbrar novas políticas que abarcassem os demais elos da cadeia, como a distribuição, a exibição, a promoção e a circulação, tanto nacionais quanto no exterior.

Os resultados da Lei do Audiovisual serão percebidos pelo público e pela crítica especializada somente dois anos depois, em 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso, quando os primeiros filmes começaram a ficar prontos e a chegar ao circuito exibidor. *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati, foi o abre-alas dessa nova safra, que logo seria carimbada como a “retomada do cinema brasileiro” pela imprensa nacional. O filme alcançou a marca extraordinária de 1,5 milhão de espectadores, encerrando o período de cinco anos de desaparecimento do cinema brasileiro das salas comerciais do seu próprio mercado. Naquele mesmo ano, também foi lançado *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, cuja coroação seria a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996. Outro destaque foi *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, uma coprodução entre Brasil e Portugal, que retratava os duros anos da era Collor e a busca dos brasileiros por novas oportunidades no país europeu.

Embora se registrasse uma crescente produção de filmes, a ausência dessas obras no Festival de Cannes se perpetuará por alguns anos, mais uma vez confirmando a relação já verificada em períodos históricos anteriores entre a necessária existência de políticas cinematográficas de estímulo à internacionalização e a presença mais constante de filmes brasileiros na mostra competitiva ou nas paralelas.

A diferença encontrada nesta pesquisa, nos anos 1990, refere-se a uma dinâmica que será iniciada no padrão do modelo neoliberal vigente. Como não havia uma política pública específica da SDAV para a promoção dos filmes no festival, coube a um grupo privado – capitaneado pelo produtor cinematográfico Tarcísio Vidigal, e seu sócio Antonio Urano, antigo funcionário da Embrafilme no departamento internacional – criar uma empresa que representasse alguns filmes brasileiros em Cannes e assumisse a promoção e a comercialização no *Marché du Film*. Dito de outro modo, surgia uma organização privada brasileira que começaria a atuar como um agente de vendas e de exportação, a exemplo de outras empresas internacionais que faziam esse tipo de atividade nos mercados dos festivais, especialmente as francesas, como vimos no capítulo 1. Nesse primeiro momento, o chamado Grupo Novo de Cinema e TV (GNCTV) trabalhou com recursos majoritariamente privados. Mais adiante, entretanto,

veremos que a iniciativa foi aprimorada e recebeu apoio da Ancine, estabelecendo uma parceria entre uma instituição pública e uma empresa privada, bem aos moldes do sistema capitalista dos anos 2000.

6.1.2 Grupo Novo de Cinema e TV no Marché du Film

A primeira aparição do Grupo Novo de Cinema e TV encontrada na imprensa brasileira foi em fevereiro de 1995, durante a realização do Festival de Berlim, anunciando que a organização teria um estande no Berliner Cine Center. Para esta matéria do *Jornal do Brasil*, Tarcísio Vidigal afirmava que, depois da Embrafilme, “várias empresas que vendiam filmes de toda a América Latina” acabaram representando os filmes brasileiros e que ele e o sócio estavam levando para a Berlinale “cópias de seis filmes para apresentar nos diversos eventos do festival”, além de “informações de outros 26 filmes” (CINEMA..., 1995, p. 2).

Tais práticas, em primeira análise, se assemelhavam àquelas da Embrafilme, só que, a partir de então, realizadas pelo próprio setor, somadas à expertise e à rede de contatos de quem conhecia o mercado por dentro e atuava exatamente nessa função dentro da estatal, como era o caso de Antonio Urano.

Na Berlinale de 1996, foi a vez de *O Estado de S. Paulo* dar um espaço considerável à atuação do grupo, que vale uma análise aqui, mesmo se tratando do festival alemão.

O texto do repórter e crítico Luis Carlos Merten (1996, p. 72) destacava que eles apostavam na exportação do cinema brasileiro e estavam fazendo “um trabalho de semeadura” ao restabelecer contatos com as distribuidoras e televisões estrangeiras. Depois de Berlim, o plano era ir a diversos festivais.

Como o cinema nacional deslanchou, [os dois sócios] esperam ter um maior número de ofertas para o mercado internacional. [...] “Com a extinção da Embrafilme, surgiu um buraco no setor da exportação de filmes brasileiros”, conta Tarcísio Vidigal. “Como Antonio Urano fazia justamente isso, durante 20 anos, para a Embrafilme, como diretor internacional, reuni-me com ele numa sociedade”. Os resultados já começaram a surgir, com exportações para o México, Austrália e Itália. “Temos certeza de que vai haver logo um retorno, mas por enquanto é um investimento muito caro, que poucos podem fazer”, explica Urano. Embora só esperassem resultados no terceiro ano, eles registraram vendas já no primeiro ano, depois de participações nos festivais de Berlim, Cannes, Havana e Gramado. “O Brasil poderá voltar a ocupar o lugar que possuía no mercado externo”, diz Urano (MERTEN, 1996, p. 72).

Por este trecho, fica bastante evidente não apenas a oportunidade de mercado que Tarcísio Vidigal e Antonio Urano vislumbraram ao investir na exportação do cinema brasileiro que começava a “deslanchar” a partir da retomada, em 1995, mas também a maneira como a imprensa brasileira retratava o retorno dos filmes ao mercado internacional, percebendo os reflexos do pós-Embrafilme na participação e nas vendas nos festivais, mas ainda sem reconhecer o vácuo institucional e a importância do Estado nessa promoção e difusão.

Na cobertura do Festival de Cannes 1996, o *Jornal do Brasil* registrou a atuação do Grupo Novo de Cinema e TV, indicando que eles teriam participado do Marché du Film primeiramente em 1995. Porém, naquele ano, não foram encontrados informes jornalísticos a respeito disso, somente durante a Berlinale. De 1996 a 2003, por outro lado, há notícias regulares sobre o trabalho do grupo em Cannes.

Anabela Paiva, do *Jornal do Brasil*, escreveu em maio de 1996 que “o Grupo Novo já havia entrado timidamente no mercado”, comercializando em 1995, no mercado de Cannes, *Carlota Joaquina* e *O menino maluquinho – O filme* (Helvécio Ratton, 1995), este último produzido pelo próprio Tarcísio Vidigal. A estratégia para o Marché 1996 tinha sido incrementada e incluía “1.500 catálogos, cartazes e a colocação de anúncios em dez revistas especializadas”. Vidigal afirmava que o grupo estava investindo “US\$ 80 mil nesta ofensiva” (PAIVA, 1996, p. 4).

Em Cannes, Luis Carlos Merten (1996, p. 75) ressaltou mais uma vez a atuação dos exportadores, anotando que era a “volta do Brasil ao mercado do filme por meio de um estande montado pelo Grupo Novo de Cinema”, e que “desde 1989 o país estava fora do grande balcão de anúncios que é o Festival de Cannes”. Na mesma matéria d’*O Estado de S. Paulo*, Tarcísio Vidigal dizia que a presença era “positiva, justamente por marcar uma retomada de posição”, que “o Brasil estava fora das negociações do cinema mundial”, e que o trabalho deles era “retomar os contatos”.

A *Folha de S. Paulo* igualmente destacou a novidade em uma nota em meio à cobertura do Festival de Cannes, na qual o crítico Amir Labaki trazia mais informações:

O estande do Grupo Novo de Cinema e TV no mercado confirmou-se a mais bem-sucedida iniciativa nacional recente em Cannes. Um bom catálogo e um serviço profissional posicionaram com destaque a produção brasileira em relação ao restante da América Latina. Foram acertadas mostras de filmes nacionais na Alemanha, França, México e Portugal (LABAKI, 1996, p. 4).

Pelo excerto, constata-se que o jornal enaltece o “serviço profissional” do grupo ao apresentar o catálogo dos filmes e os esforços na promoção das obras para festivais em outros países. Não há qualquer menção à atuação do ex-funcionário da Embrafilme, empresa que foi fortemente atacada pela *Folha* na segunda metade dos anos 1980, apoiando a sua dissolução completa, como vimos no capítulo anterior. Assim como n’*O Estado de S. Paulo*, não há qualquer questionamento ou cobrança quanto ao papel do governo nessas atividades.

Isso posto, a retomada que se via na produção cinematográfica por meio das leis de incentivo começava muito discretamente a alcançar o *Marché du Film* por meio da atuação exclusiva do Grupo Novo de Cinema e TV. Por outro lado, a seleção dos filmes para as mostras de Cannes ainda pareciam uma miragem distante, que só será corporificada em 1998 – com a volta de um cineasta nada desconhecido dos curadores franceses – e através do impulso que a própria Lei do Audiovisual dará a esse processo.

6.1.3 Retorno à Competição Oficial sob impacto do Art. 3º da Lei do Audiovisual

Antes de examinarmos mais detidamente os filmes que conseguiram alcançar a mostra principal do Festival de Cannes mesmo sem uma política de internacionalização direta e eficiente – em especial entre os anos de 1998 e 2000 –, serão apresentados os dados coletados ao longo desta pesquisa e que indicam de que forma as distribuidoras de filmes estrangeiros foram determinantes nessa nova dinâmica.

O Art. 3º da Lei do Audiovisual tem suas bases no que foi a “Lei da Remessa”, criada em 1962 e regulamentada pelo INC na segunda metade da década de 1960, conforme vimos no capítulo 4. A versão atualizada permite a participação de uma distribuidora de filmes estrangeiros – instalada no Brasil – na produção de uma obra cinematográfica de curta, média ou longa-metragem, além de telefilmes, minisséries, ou apenas no desenvolvimento de projetos de longas-metragens brasileiros. Ou seja, na prática, trata-se de uma coprodução entre essa distribuidora e a produtora brasileira, embora o filme continue sendo considerado 100% brasileiro pelas autoridades nacionais. É por conta desse mecanismo que as distribuidoras têm dedução de 70% do imposto de renda incidente sobre as remessas ao exterior por explorar obras audiovisuais estrangeiras em território brasileiro. Dito de outra forma, ao invés de pagar o imposto diretamente ao Tesouro Nacional, elas investem a maior parte desse dinheiro em um projeto audiovisual e depois distribuem o filme pronto no circuito exibidor

brasileiro. A parcela de 30% restante é paga normalmente, sem abatimento ou dedução. Para os longas-metragens com potencial de difusão nos festivais e exportação, essas empresas também podem optar por assumir a distribuição internacional – ou as vendas para outros distribuidores estrangeiros –, o que aumenta os seus lucros e deixa o mecanismo mais atraente.

No período da chamada retomada do cinema brasileiro, o Art. 3º foi um dos incentivos indiretos mais utilizados, contribuindo substancialmente para a produção de novos filmes. No mercado doméstico, a associação com as *majors* norte-americanas foi mais recorrente do que com outras distribuidoras, aparecendo como determinante no lançamento de vários filmes brasileiros que tiveram sucesso nas bilheterias nacionais, retomando inclusive a relação entre o público e o filme brasileiro, levando milhões de espectadores aos cinemas, algo inédito desde meados dos anos 1980 (FAILACHE, 2019).

O que se verifica agora nesta pesquisa é que a política de fomento que beneficiou as distribuidoras de filmes estrangeiros também teve reflexos na entrada dos longas-metragens brasileiros nas mostras oficiais e paralelas do Festival de Cannes, embora não sejam exatamente os mesmos que fizeram sucesso no Brasil e os que foram aceitos pelo evento francês. As exceções são *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), que alcançou 3,3 milhões de espectadores em território nacional e foi exibido fora da competitiva em Cannes; e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), com público de 4,6 milhões, selecionado para a Competição Oficial do festival.

Entre os anos 1998 e 2017, foram levantados 27 longas-metragens majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes. Destes, 14 tinham sido produzidos com recursos captados por meio do Art. 3º da Lei do Audiovisual. Ou seja, 51,85%, ou mais da metade, o que é bastante significativo. Entre eles, quatro foram exibidos na Competição Oficial, seis na mostra Um Certo Olhar, um na Semana da Crítica, dois em sessões especiais do evento, e um na mostra principal mas fora de competição.

Outro dado revelador é que as *majors* norte-americanas aparecem de forma expressiva entre as distribuidoras que utilizaram o Art. 3º e cujos filmes foram selecionados tanto para as mostras paralelas quanto para a Competição Oficial, fato que se percebe determinante para a chegada dos filmes brasileiros ao panteão principal do Festival de Cannes. Entre esses estúdios hollywoodianos, destacam-se a Columbia TriStar Film/Sony Pictures, Fox Films, Universal Pictures, Paramount, entre outras.

Nesse sentido, vale lembrar que essas *majors* detinham uma quantidade maior de recursos financeiros provenientes da exploração dominante de seus filmes no circuito exibidor brasileiro e podiam aplicá-lo em maior escala na coprodução. Portanto, ao mesmo tempo em que o mecanismo beneficiava os produtores brasileiros no mercado doméstico – e, como examinamos agora, também no Festival de Cannes –, é notável que essa política igualmente favorecia os estadunidenses, os quais estavam aptos a lucrar em todas as etapas de comercialização das obras, dentro e fora do Brasil.

O período de maior incidência na relação entre os filmes exibidos em Cannes e que utilizaram o Art. 3º também chama a atenção. Entre 1998 e 2007, foram dez filmes, com poucos intervalos em alguns anos. Antes da criação da Ancine, em 2001, isso ocorria de maneira ininterrupta. Entre 2002 e 2007, apenas três filmes não tinham aportes de distribuidoras estrangeiras. O cenário começa a mudar justamente em 2008, quando foram lançados os primeiros editais de fomento direto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que alterou substancialmente o sistema de produção dos filmes brasileiros, conforme veremos mais adiante.

Esses dados, em última análise, também confirmam que havia uma relação muito estreita entre os mecanismos de fomento à produção no Brasil e quais foram os filmes brasileiros selecionados pelo Festival de Cannes, que claramente já priorizava obras que tivessem coprodução internacional – em especial com a França, como vimos no capítulo 1 – ou alguma participação de *majors* norte-americanas em alguma etapa da cadeia produtiva. Dito de outro modo, ter um produtor, distribuidor ou agente de vendas francês, ou um estúdio de Hollywood nos créditos do filme, não era algo ignorado pelos curadores de Cannes, mesmo que não houvesse um *lobby* explícito.

Tabela 08 – Filmes majoritários brasileiros selecionados para Cannes (1998-2017)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	MOSTRA	DISTRIBUIDORA NO BRASIL	ART. 3º
1998	Coração iluminado	Hector Babenco	Competição Oficial	Columbia TriStar Film	SIM
2000	Estorvo	Ruy Guerra	Competição Oficial	RioFilme	SIM
2000	Eu tu eles	Andrucha Waddington	Um Certo Olhar	Columbia TriStar Film	SIM
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	Fora de Competição	Lumière Latin America	SIM
2002	Madame Satã	Karim Aïnouz	Um Certo Olhar	Lumière Latin America; Miramax	SIM
2003	Filme de amor	Júlio Bressane	Quinzena dos Realizadores	RioFilme	NÃO

2003	Carandiru	Hector Babenco	Competição Oficial	Columbia Tristar Film	SIM
2004	Glauber o filme, labirinto do Brasil	Silvio Tendler	Fora de Competição	RioFilme	NÃO
2005	Pelé eterno	Anibal Massaini	Cannes Classics	United International Pictures	SIM
2005	Cinema, aspirinas e urubus	Marcelo Gomes	Um Certo Olhar	Imovision	SIM
2005	Cidade Baixa	Sergio Machado	Um Certo Olhar	Videofilmes; Lumière Latin America	SIM
2007	Mutum	Sandra Kogut	Quinzena dos Realizadores	Videofilmes	NÃO
2007	A via láctea	Lina Chamie	Semana da Crítica	Europa/MAM	SIM
2008	O mistério do samba	Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda	Cannes Classics	Videofilmes	NÃO
2008	Linha de passe	Walter Salles e Daniela Thomas	Competição Oficial	Universal Pictures; Paramount Pictures	NÃO
2008	Ensaio sobre a cegueira	Fernando Meirelles	Competição Oficial	Fox Films do Brasil	SIM
2008	A festa da menina morta	Matheus Nachtergaele	Um Certo Olhar	Imovision	SIM
2009	No meu lugar	Eduardo Valente	Sessão Especial	Downtown Filmes	SIM
2009	À deriva	Heitor Dhalia	Um Certo Olhar	Universal Pictures	SIM
2010	A alegria	Felipe Bragança e Marina Meliande	Quinzena dos Realizadores	Espaço Filmes	NÃO
2010	5X Favela, agora por nós mesmos	Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais	Sessão Especial	RioFilme; Sony Pictures	NÃO
2011	O abismo prateado	Karim Ainouz	Quinzena dos Realizadores	Vitrine Filmes	NÃO
2011	Trabalhar cansa	Juliana Rojas e Marco Dutra	Um Certo Olhar	Polifilmes	NÃO
2012	A música segundo Tom Jobim	Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim	Sessão Especial	Sony Pictures	NÃO
2016	Cinema Novo	Eryk Rocha	Cannes Classics	Vitrine Filmes	NÃO
2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	Competição Oficial	Vitrine Filmes	NÃO
2017	Gabriel e a montanha	Felipe Barbosa	Semana da Crítica	Paga Pictures; Bretz Films	NÃO

Fontes: Festival de Cannes / Ancine / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

O fim do apagão do cinema brasileiro na Competição Oficial ocorreu somente em 1998, nove anos depois da última exibição, com a escolha de *Coração iluminado* (1998), de Hector Babenco. O filme é uma coprodução do Brasil com a França e a Argentina, além de contar com a participação da *major* norte-americana Sony Pictures Entertainment como coprodutora e distribuidora nos circuitos brasileiro (via Art. 3º da Lei do Audiovisual) e argentino através da sua subsidiária Columbia TriStar Films. Nas salas francesas, a distribuição foi da Les Films de L'Atalante. Essas informações são importantes para compreendermos as características do filme que podem ter influenciado na escolha dos curadores.

Em primeiro lugar, o nome de Hector Babenco não passa despercebido em Cannes desde as vendas de *Pixote – A lei do mais fraco* no Marché du Film 1981 e da seleção de *O beijo da mulher aranha* para a Competição Oficial de 1985, sendo considerado um autor para os parâmetros do festival, capaz de apresentar uma nova obra substancial. Em seguida, observa-se a coprodução da Flach Film, indicando que o filme também tinha nacionalidade francesa. Desde os anos 1980, observamos que vários longas-metragens brasileiros que entraram em Cannes tinham algum direito patrimonial da França na produção ou licenciamento para a distribuição francesa, e isso se tornará ainda mais recorrente até os anos 2010. Por fim, outro fator que salta aos olhos é o nome da hollywoodiana Sony/Columbia TriStar, demonstrando que os Estados Unidos também se envolveram nesse processo, nem que seja indiretamente.

Vale lembrar também que foi em 1998 que *Central do Brasil*, de Walter Salles, ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, em fevereiro, demonstrando que a “retomada” do cinema brasileiro já estava alcançando os festivais europeus com muita relevância. Para não ficar para trás em uma eventual nova onda cinematográfica, é provável que o Festival de Cannes também quisesse apostar em um filme brasileiro na sua competitiva, embora de modo bem conservador, sem arriscar em nomes novos, amparado pelas chancelas de uma coprodutora francesa e de uma *major* estadunidense, evitando um desgosto acidental. Nas sessões do filme durante o festival, porém, não se pode dizer que *Coração iluminado* tenha arrebatado a crítica ou o público.

No *Jornal do Brasil*, Pedro Butcher (1998, p. 2) informava que a primeira sessão de imprensa “levou um público considerável à Sala Debussy, uma das principais do Palácio do Festival”. No entanto, “a reação foi desastrosa”. A plateia composta por jornalistas “debandou durante o filme e vaiou assim que os créditos finais começaram a subir”. Na sua opinião, “pela primeira reação, as chances de *Coração iluminado* levar

algum prêmio estão descartadas”. Butcher também reportava que Babenco ofereceu um jantar antes da projeção oficial de gala, e que estavam presentes em Cannes o produtor Francisco Ramalho Júnior, as atrizes Maria Luiza Mendonça e Xuxa Lopes, e o ator argentino Walter Quiroz.

O filme foi exibido no último dia da competitiva e o crítico da *Folha de S. Paulo*, Amir Labaki, relatou “aplausos comedidos na sessão de gala, desistências e algumas vaias na projeção para a crítica”.

Um Palácio dos Festivais com 80% das poltronas ocupadas reverteu o impacto fortemente negativo da sessão inicial de imprensa. Ao final da projeção, durante os créditos, *Coração iluminado* foi aplaudido moderadamente por um minuto. O tradicional cumprimento à equipe do filme, catalisado por um foco de luz, deu início a cerca de quatro minutos de aplausos. Foi uma saudação além da protocolar, mas não muito (LABAKI, 1998, p. 8).

O jornal *O Estado de S. Paulo* apenas noticiou que o presidente do festival, Gilles Jacob, promoveu uma festa para o elenco do filme e que os produtores receberam compradores internacionais diretamente no Hotel Martinez, um dos mais renomados de Cannes e que hospeda as equipes da competitiva (GIOBBI, 1998, p. 69).

Em 1999, não foram selecionados filmes brasileiros para nenhuma das mostras de Cannes. Há apenas uma nota na imprensa sobre a atuação do Grupo Novo de Cinema e TV no Marché du Film, que teria montado um estande pelo quinto ano consecutivo e apresentado oito títulos aos compradores internacionais: *Outras estórias* (Pedro Bial, 1999), *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999), *A reunião dos demônios* (Cecílio Netto, 1997), *Por trás do pano* (Luiz Villaça, 1999), *Policarpo Quaresma* (Paulo Thiago, 1998), *La serva padrona* (Carla Camurati, 1998), *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles, 1997), e *O menino maluquinho 2* (Fabriza Pinto e Fernando Meirelles, 1998) (DANUZA, 1999, p. 3).

Muito diferente foi a participação brasileira em Cannes 2000. A começar pela Competição Oficial, que selecionou *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, antigo cineasta ligado ao Cinema Novo, cuja última aparição no festival tinha sido também na competitiva, com *Kuarup*, em 1989. Uma vez mais, portanto, os curadores apostavam

em um cineasta conhecido e amigo de Cannes, que remontava aos áureos tempos dos jovens diretores revolucionários brasileiros dos anos 1960.

A novidade foi a escolha de *Eu tu eles* (2000), de Andrucha Waddington, estreando no festival na mostra Um Certo Olhar. O último filme brasileiro exibido nessa seção tinha sido *Das tripas coração*, de Ana Carolina Teixeira Soares, em 1982. Isto é, encerrava-se um jejum de 18 anos, duplamente mais longo do que a ausência brasileira na própria Competição Oficial. Interessante observar também que, na listagem oficial da Ancine¹¹⁸, as informações sobre a captação de recursos para o longa-metragem de Waddington indicam a participação da Columbia TriStar Filmes como coprodutora e distribuidora no Brasil por meio do Art. 3°.

Nessa entrada no novo milênio, o Marché du Film também se expandia, inaugurando um espaço adicional à beira-mar, para além daquele tradicional reservado para as negociações comerciais, chamado Le Riviera, acomodando mais estandes de compradores e vendedores internacionais. Foi lá que o Grupo Novo de Cinema e TV trabalhou naquele ano. Segundo a colunista Danuza (2000, p. 3), do *Jornal do Brasil*, o grupo “conseguiu uma área nobre para instalar o seu estande” e, bem na entrada, era “impossível estar em Cannes e não ver as bandeiras brasileiras e os cartazes das obras”. O informe também destacava que *Estorvo* e *Eu tu eles* eram dois dos filmes que estavam sendo promovidos pelo grupo, realizando o marketing aliado às exibições oficiais no festival.

Quanto à repercussão, encontramos alguns textos nos arquivos da Cinemateca Francesa, que mais davam conta de anunciar a presença de *Estorvo* do que propriamente esmiuçar a obra. No *Le Monde*, Jean-François Rauger (2000) fez uma retrospectiva da carreira de Ruy Guerra, intitulando-o como “o pai do Cinema Novo”, sem destrinchar o seu filme mais recente.

Alain Riou, do *Le Nouvel Observateur*, também repassou a biografia e a carreira de Ruy Guerra, classificando *La plage du désir/Os cafajestes* (1962) como um “começo extravagante”. De lá para os anos 2000, apareceram “alguns filmes e praias, não de desejo, mas de mistérios”. Segundo ele, Guerra “é o homem de várias vidas e algumas tantas mortes”. A seguir, mais alguns trechos nostálgicos e sua opinião apressada sobre *Estorvo*:

¹¹⁸ No Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine, é possível consultar a Listagem dos Filmes Lançados em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo, entre os anos de 1995 e 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema->. Acesso em: 22 dez. 2022.

Nascido no antigo Moçambique sob domínio português, ele viaja, descobre o cinema, estuda no Idhec em Paris no início dos anos 1950. Filma para os outros, parte e chega ao Brasil, como um navegador, quando o país descobre uma tímida democracia. Construía-se Brasília. Tudo é novo: e o cinema também será. [...] Por fim, o regresso com *Estorvo*, um pesadelo acordado que narra uma fuga em uma cidade, à noite, marcada por encontros bizarros: policiais vendidos, traficantes, motoqueiros inquietos, uma ninfomaníaca e muita maconha: para Guerra, a vida real é um sonho (RIOU, 2000, tradução nossa¹¹⁹).

A crítica mais desfavorável e incisiva foi a do *Libération*. O texto curto e anônimo começava destacando “o retorno de um dos heróis do Cinema Novo brasileiro, Ruy Guerra, após dez anos de silêncio absoluto”, para em seguida sublinhar que *Estorvo* é uma adaptação do romance de Chico Buarque, cantor sabidamente conhecido na França. A decepção foi retratada nas linhas finais:

O filme é um enigma que a morte do protagonista se encarrega de levantar sem resolvê-lo. Do começo ao fim, vemos um desfile de imagens, de malucos e de tipos imundos de mau gosto, suficientes para querer interromper a experiência. Um Zulawski brasileiro misturado ao punk existencial de Jan Kounen, todos razoavelmente bêbados (EMBROUILLE, 2000, tradução nossa¹²⁰).

A fraca recepção francesa vai ao encontro do depoimento de Amir Labaki, da *Folha de S. Paulo*. De acordo com ele, *Estorvo* “recebeu tímidos aplausos e algumas vaias” no encerramento da sessão oficial, e “as primeiras reações da crítica foram francamente negativas”. Ele cita o jornal italiano *La Repubblica*, que teria escrito que era “melhor deixar no esquecimento”, rotulando o filme de “monótono” (LABAKI, 2000a, p. A14).

Do longa-metragem *Eu tu eles*, o registro encontrado diz respeito à Menção Especial que o diretor Andrucha Weddington ganhou na mostra Um Certo Olhar

¹¹⁹ Do original:

Né dans l’ancien Mozambique sous domination portugaise, il voyage, découvre le cinéma, étudie à l’Idhec de Paris au début des années 50. Il filme pour les autres, repart, et arrive au Brésil, comme un navigateur, quand le pays découvre une timide démocratie. On construit Brasília. Tout est novo : le cinéma le sera aussi. [...] Enfin le retour avec « Estorvo », un cauchemar éveillé qui raconte une fuite dans une ville, la nuit, marquée de rencontres bizarres : des policiers vendus, des trafiquants, des motards inquiétants, une nymphomane et beaucoup de marijuana : pour Guerra, la vie réelle est un rêve (RIOU, 2000).

¹²⁰ Do original:

« Embrouille » (sélection officielle) marque le retour d’un des héros du Cinema Novo brésilien, Ruy Guerra, après une dizaine d’années de silence radio. Adapté d’un roman du chanteur Chico Buarque, le film est une énigme que la mort du personnage principal se charge de lever sans la résoudre. Du début à la fin, on voit défiler des images, des freaks et suffisamment de mauvais goût craspec pour avoir envie de stopper net l’expérience. Du Zulawski brésilien mâtiné de Jan Kounen existencialo-punk, le tout raisonnablement saoulant (EMBROUILLE, 2000).

(LABAKI, 2000b, p. A24). Esta foi a única premiação para os brasileiros, visto que Ruy Guerra não foi lembrado pelos jurados de Cannes, como era de se esperar depois do desânimo geral da crítica.

A partir de 2001, verifica-se uma aproximação oficial do Grupo Novo de Cinema e TV com as instituições ligadas ao cinema e ao audiovisual do Brasil, buscando incrementar sobretudo as exportações dos longas-metragens.

No final de janeiro daquele ano, uma reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* anuncia que o Grupo Novo de Cinema e TV tinha conseguido captar R\$ 4,5 milhões na Petrobras – por meio da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet –, e também do Mais Cinema, que funcionava como uma linha de crédito do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) para empreendedores do setor audiovisual. De acordo com Tarcísio Vidigal, entrevistado pelo repórter Marcos Pierry, este era “o primeiro projeto com incentivos concedidos para exportação”. Até aquele momento, o grupo já tinha 28 anos de atuação no mercado, sendo cinco deles dedicados à exportação. Desde 1995, Vidigal contabilizava negociações para mais de 21 territórios. E, entre 1999 e 2000, de acordo com ele, o salto teria sido de 63 para 100 títulos brasileiros vendidos ao exterior, um aumento de 37%. Outro entrevistado foi José Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC). Na época, ele se comprometeu a “estimular a exportação das fitas brasileiras e incitou a classe a formar um ‘consórcio’ para atuação junto à Apex (Agência de Promoção e Exportação)”. Segundo Moisés, o governo sozinho “não pode inventar um programa de estímulos sem a participação das empresas”, e que desde junho de 2000 ele teria realizado três reuniões para fazer um projeto junto aos exportadores (PIERRY, 2001, p. T16).

Tais declarações prenunciavam o que seria oficializado logo depois. No dia 1º de fevereiro de 2001, passados dez dias da publicação daquela reportagem, a colunista Danuza, do *Jornal do Brasil*, noticiava que o Programa de Promoção Internacional do Cinema Brasileiro havia sido instituído, no âmbito da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan), com o objetivo de “garantir a presença de filmes brasileiros no mercado internacional”. O novo programa nascia de um convênio oficial entre a Apex e o Grupo Novo de Cinema e TV. Na ocasião, Dorothea Werneck, diretora

executiva da agência, também anunciava o apoio a outros segmentos da produção cultural brasileira. “Quando pensamos no mercado americano, no qual o segundo maior item de exportação é a indústria do entretenimento, nos questionamos por que não podemos ter esse quadro no Brasil, uma vez que somos reconhecidamente competentes”, disse ela. A primeira investida do grupo com aportes oficiais já seria realizada no Festival de Berlim, naquele mesmo mês, levando 13 longas-metragens para o evento alemão (DANUZA, 2001, p. 3).

Em maio, no Festival de Cannes, o programa já tinha sido renomeado para Brazilian Cinema Promotion (BCP). O tradicional estande do Grupo Novo de Cinema e TV foi instalado no Marché du Film com a nova grife, e a inovação era a distribuição de um CD-ROM, intitulado *Database 2000*, contendo estatísticas sobre o cinema brasileiro (LENTE..., 2001, p. 6).

O que ficou faltando no cenário geral foi a seleção dos filmes brasileiros para aquela edição de Cannes. Nenhum longa-metragem fora escolhido para qualquer uma das mostras de 2001, o que demonstra que ainda havia muito a ser feito nas mais diversas perspectivas desse novo quadro que se desenhava.

Para além da percepção de que o mercado internacional deveria voltar para o radar dos órgãos de governo – sobretudo daqueles que se dedicavam às exportações –, 2001 também seria o ano que marcaria a criação da Ancine. Essas movimentações praticamente simultâneas não eram obras do acaso. Havia uma conjuntura nacional que favorecia a necessidade da retomada de maior atuação por parte do Estado, especialmente nas questões audiovisuais. Essas rearticulações políticas entre o campo cinematográfico e os membros do governo já tinham sido iniciadas em meados do ano anterior, quando foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), no qual os debates acalorados direcionaram para a ampliação da participação do Estado na atividade, o que de fato ocorreu a partir da implementação da MP nº 2.228-1/01¹²¹.

6.2 Criação da Ancine sob o comando de Gustavo Dahl

Oficialmente, a Ancine foi criada em 6 de setembro de 2001, por meio da publicação da Medida Provisória nº 2.228-1/01, juntamente com “um novo sistema programático na relação entre Estado e Cinema nos anos 2000”, formando um “tripé

¹²¹ Sobre as articulações que levaram ao III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) e à criação da Ancine, ver os estudos de Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga (2010), Lia Bahia (2012), Marcelo Ikeda (2015) e Ana Paula Sousa (2018).

institucional”, composto pelo Conselho Superior de Cinema (CSC), que seria responsável pela formulação da política nacional do cinema; a SAV, à qual caberiam os “aspectos culturais”, como projetos de curtas e médias-metragens, difusão em mostras e festivais (incluindo os internacionais) e a preservação do acervo; e a Ancine, que abarcaria os “aspectos industriais”, como fomento, regulação e fiscalização da indústria (IKEDA, 2021, p. 25-26).

Nessa configuração, não demoraria muito para que os aspectos industriais da promoção e exportação dos filmes nos mercados internacionais também acabassem sendo incluídos na esfera da Ancine. Se no começo do Brazilian Cinema Promotion o apoio majoritário foi da Apex, nos anos seguintes, a Ancine também participou ativamente.

Em 2003, a imprensa já noticiava os números mais recentes e a atuação das duas agências no apoio direto e indireto. De acordo com Denise Lopes, do *Jornal do Brasil*, o Programa de Promoção Internacional do Cinema Brasileiro tinha a perspectiva de fechar o ano com um orçamento de US\$ 2 milhões, oriundos dos adiantamentos de receita das vendas para compradores internacionais. Tarcísio Vidigal já contabilizava 180 produtoras brasileiras cadastradas e 200 filmes representados por ele em 120 eventos de cinema no exterior. Para a reportagem, ele reforçou que “não há como cada um sair pelo mundo com seu filme debaixo do braço”, considerando também os custos de “cerca de US\$ 300 mil por ano em publicação para o cinema nacional em revistas como *Variety*, *Screen*, *Le Film [Français]*” (LOPES, 2003, p. B7).

A entrada da Ancine nessa parceria ocorreu quando Alberto Flaksman assumiu as atividades internacionais e percebeu que poderia haver uma junção de esforços com o Brazilian Cinema Promotion. Entrevistado por esta pesquisadora¹²², Flaksman detalhou que uma das dificuldades da Ancine, como agência reguladora, era não ter a “possibilidade de fazer coisas que outros órgãos públicos ou parcerias público-privadas” poderiam realizar. Naquele momento, a agência não podia comprar passagens aéreas para uma pessoa viajar para um festival internacional, por exemplo.

[A Ancine] não pode dar recursos para o filme ir para lá, não pode gastar dinheiro lá para ajudar na hospedagem. É uma coisa sempre muito complicada do ponto de vista legal. Esse sistema com o Tarcísio era interessante na época porque permitia [isso]. Aí eu inventei um programa na

¹²² A entrevista com Alberto Flaksman ocorreu por videochamada, em abril de 2016, durante a realização da minha pesquisa de mestrado (FIGUEIRÓ, 2017b). Algumas informações coletadas naquela ocasião estão sendo utilizadas apenas agora, ao longo da escrita desta tese de doutorado.

época, junto com o Gustavo [Dahl], mas que eu desenhei a ideia, que é um programa de apoio à presença de filmes brasileiros nos festivais internacionais, que existe até hoje. E era interessante. A operação desse programa a Ancine não podia fazer, não tinha como operacionalizar. Então, eu fiz um convênio com ele. A Ancine pegava um dinheiro, transferia para o Tarcísio por convênio. Ele operava e eu supervisionava. Ele era um cara correto, nunca fez nada de errado (FLAKSMAN, 2016).

Esse programa de apoio à presença de filmes brasileiros nos festivais de fato foi institucionalizado mais adiante, assim como outros que foram criados para estimular a ida dos produtores aos eventos. Entretanto, nestes primeiros momentos em que a Ancine ainda começava a dar os seus primeiros passos em direção ao fomento da produção e à regulação do setor como um todo, a parceria com o Brazilian Cinema Promotion se apresentou como uma oportunidade de avançar, ainda que em pequena escala, na difusão das obras nos festivais.

No Festival de Cannes, em 2002, o que chamou a atenção do público e da crítica foi a projeção de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e codireção de Kátia Lund, exibido fora de competição, mas em sessão de gala. No *Jornal do Brasil*, Pedro Butcher escreveu que se tratava de “um dos filmes brasileiros mais esperados do ano”, que “começou a sua trajetória nas telas com a responsabilidade de representar o Brasil na maior vitrine cinematográfica do mundo, o Festival de Cannes”. No entanto, o crítico rascunhava algumas hipóteses para o longa-metragem não ter sido escolhido para a Competição Oficial.

Feito a partir do livro homônimo de Paulo Lins, *Cidade de Deus* ousa falar da realidade do tráfico de drogas nas favelas do Rio sem amenizar a violência, em um tempo em que a violência no cinema anda em baixa. Mas mais importante que isso, talvez seja o fato de Meirelles ter optado por um tratamento ágil, de efeitos algumas vezes espetaculares e não realistas, fazendo uso de uma estética contemporânea que não condiz com a imagem do cinema brasileiro consolidada no imaginário europeu (a do Cinema Novo) (BUTCHER, 2002, p. 8).

De fato, as críticas que ele próprio reproduziu foram aquelas das revistas norte-americanas, e não as europeias. Na *Variety*, *Cidade de Deus* mereceu um destaque de primeira página, “com direito a foto”. E, na *The Hollywood Reporter*, o texto “se rasgou

em elogios, apostando no grande potencial internacional do filme, apesar de sua violência extrema” (BUTCHER, 2002, p. 8).

Mauricio Andrade Ramos – que na época trabalhava na Videofilmes, de Walter Salles, coprodutora de *Cidade de Deus* –, relata¹²³ alguns bastidores que explicam os motivos pelos quais o longa-metragem não entrou na competitiva. Tanto o filme de Fernando Meirelles quanto *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, tinham sido negociados previamente, no mesmo contrato, com uma coprodutora francesa, a StudioCanal. Porém, no desenrolar da produção, a estadunidense Miramax “descobre o filme” e começa a querer se associar à produção. Nesse meio tempo, os sócios da StudioCanal acabam se desmembrando e uma parte deles funda a Wild Bunch, que continuou como coprodutora de *Cidade de Deus* até o fim, mas sem fechar um acordo oficial de coprodução entre o Brasil e a França. *Madame Satã*, ao contrário, seguiu as negociações até a sua conclusão e tem nacionalidade minoritária francesa (RAMOS, 2016).

Oportuno anotar que tanto *Cidade de Deus* quanto *Madame Satã* também aparecem na lista da Ancine como beneficiárias do Art. 3º da Lei do Audiovisual. A distribuição no Brasil ocorreu pela Lumière que, segundo Marcelo Ikeda (2015, p. 88), embora fosse uma empresa independente brasileira, tinha “um acordo de exclusividade para lançamento no país dos títulos da Miramax”.

Em 2002, na fase de apresentação dos filmes aos curadores de Cannes, *Madame Satã* foi escolhido para a mostra Um Certo Olhar, e certamente a coprodução oficial com a França – por meio de uma das maiores produtoras francesas como a StudioCanal/Wild Bunch –, pesaram na decisão dos programadores. O filme de Karim Aïnouz inclusive tem recursos do Fonds Sud¹²⁴ na sua produção, o que é mais uma chancela importante quando se trata de um festival francês.

Cidade de Deus, no entanto, gerou uma saia justa na cúpula principal. De acordo com Mauricio Andrade Ramos, Thierry Frémaux, diretor artístico do Festival de Cannes, “era alucinado pelo filme, queria na competição de qualquer maneira”. Mas,

¹²³ Mauricio Andrade Ramos foi entrevistado por esta pesquisadora em São Paulo, em 2016, no âmbito da dissertação de mestrado (FIGUEIRÓ, 2017b). Para esta tese, são utilizadas informações inéditas daquela entrevista.

¹²⁴ O Fonds Sud foi criado em 1984 – com aportes do Ministério de Assuntos Exteriores e Europeus e do Ministério da Cultura e da Comunicação, por meio do Centre National du Cinéma et de l’Image Animée (CNC) – com a intenção de apoiar a diversidade cinematográfica no mundo, financiando a coprodução minoritária francesa em filmes de ficção, animação e documentário, realizados por cineastas de países da África, América Latina, Ásia ou do Oriente Médio, então considerados do “Sul” ou do “Terceiro Mundo” (FIGUEIRÓ, 2018a, p. 47).

Gilles Jacob, que ainda era o presidente do festival e detinha a palavra final, “não gostava do filme” (RAMOS, 2016).

A solução diplomática, como se pode concluir, foi justamente manter o longa-metragem em uma sessão de destaque, embora sem o prestígio e as chances de premiação da Competição Oficial. E nem mesmo o diretor Walter Salles – que àquela altura já tinha ganhado um Urso de Ouro no Festival de Berlim e mantinha relações muito próximas com os produtores, distribuidores e curadores franceses, como já analisamos anteriormente (FIGUEIRÓ, 2018a) –, foi capaz de convencer Gilles Jacob a confirmar o filme de Fernando Meirelles na mostra principal. Walter Salles, a propósito, foi chamado para compor o júri oficial. Era o xeque-mate de Jacob para evitar maiores estremecimentos.

No jornal *O Estado de S. Paulo*, Luiz Carlos Merten destacou a “euforia brasileira” naquele Festival de Cannes, incluindo até mesmo as críticas francesas positivas a *Cidade de Deus*.

O filme que Fernando Meirelles adaptou do livro de Paulo Lins sobre a favela carioca recebeu uma crítica muito boa na revista *Variety*, a bíblia do *showbiz* americano. *L'Express* e *Télérama* gostaram apaixonadamente do filme e lhe deram três estrelas num total de quatro. *L'Humanité* ficou com duas estrelas, também num total de quatro. *Le Monde*, esse sim, não refreou o entusiasmo e deu à *Cidade de Deus* a cotação máxima: a efigie de uma palma dourada. Isso quer dizer que se o filme de Meirelles estivesse em competição seria um dos favoritos do jornal para o prêmio maior do festival (MERTEN, 2002, p. A13).

Luiz Carlos Merten (2002, p. A13) também destacou o trabalho de promoção internacional do Grupo Novo de Cinema e TV, afirmando que era “indiscutível” que o cinema brasileiro estava tendo “uma exposição extraordinária”. De acordo com ele, “as publicações destinam páginas editoriais e de publicidade à produção nacional, e imagens de alguns dos principais filmes produzidos no país nos últimos tempos são exibidas a cada duas horas num telão na Croisette”.

Dessa feita, constata-se que as ações do Brazilian Cinema Promotion ocorriam a pleno vapor, porém sem ainda haver uma vinculação com a Ancine ou a Apex, aos olhos da imprensa nacional. Até aquele momento, a divulgação do cinema brasileiro em Cannes era tratado pelos jornais como uma atividade privada, realizada pelo Grupo Novo de Cinema e TV, e não com o apoio dos órgãos públicos, mesmo que indiretamente. A imagem que se passava durante o festival, portanto, ainda era a de que

os agentes privados eram capazes de realizar essas práticas com muita eficiência e resultado.

Em 2003, essa percepção se manterá e as informações relacionadas à promoção e difusão, publicadas ao longo do Festival de Cannes, era sobre as vendas realizadas pelo Grupo Novo de Cinema e TV no Marché du Film (BOECHAT, 2003, p. A13).

Entretanto, diferente do ano anterior, um filme brasileiro foi selecionado para a Competição Oficial: *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, marcando a volta do diretor à mostra principal, cinco anos depois.

Outra boa notícia foi a escolha de *Filme de amor* (2003), de Júlio Bressane, na Quinzena dos Realizadores, sessão na qual o cineasta foi muito bem acolhido no início de sua carreira, em especial pelo fundador Pierre-Henri Deleau, mas andava esquecido nas últimas décadas. Antes desse filme, os curadores tinham selecionado *Cara a cara* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1970) e *O anjo nasceu* (1971). Naquela edição, Bressane encerrava um hiato de 32 anos sem participar de Cannes.

As resenhas e críticas publicadas em jornais brasileiros e franceses, como ocorre em todos os anos, se concentraram na Competição Oficial e na exibição internacional de *Carandiru*. Hector Babenco voltava ao Palácio do Festival pela terceira vez, com grandes expectativas, trazendo a Cannes o sucesso de bilheteria mais recente do cinema brasileiro em seu próprio mercado. Entretanto, a acolhida não foi à altura do que a equipe do filme certamente desejava.

No *Jornal do Brasil*, Carlos Helí de Almeida, relatava que *Carandiru* “ganhou recepção fria da imprensa”. Exibido “para uma plateia aparentemente interessada”, o filme “recebeu aplausos pouco calorosos e até alguns ensaios de vaia ao final da projeção”. A comitiva que viajou até o sul da França e participou da coletiva de imprensa foi bastante expressiva. Estavam presentes o diretor, Hector Babenco, os atores Caio Blat, Maria Luisa Mendonça, Aida Leiner; o médico e autor do livro que inspirou a obra, Dráuzio Varella; assim como Walter Carvalho, diretor de fotografia; Rodrigo Saturnino Braga, da Columbia TriStar do Brasil, coprodutora do filme; e Daniel Filho, diretor da Globo Filmes (ALMEIDA, 2003, p. B6).

Interessante notar a presença de Rodrigo Saturnino Braga¹²⁵ e Daniel Filho – sócios do longa-metragem –, que provavelmente participaram do festival não apenas para acompanhar a repercussão da crítica, mas principalmente para trabalhar as vendas internacionais para outros territórios no Marché du Film. Sendo assim, por mais que houvesse a operação do Grupo Novo de Cinema e TV, percebemos que alguns agentes do mercado brasileiro também atuavam presencialmente nesse processo, sobretudo aqueles que representavam os grandes conglomerados, como a *major* Columbia TriStar e a Globo Filmes, e tinham recursos financeiros para se deslocar até a França e fazer esse corpo a corpo junto aos compradores internacionais.

Também vale ressaltar que – para além da trajetória de Hector Babenco na competitiva de Cannes e do seu relacionamento direto com os curadores – a participação patrimonial do estúdio norte-americano em *Carandiru* também pode ter contribuído, em alguma medida, para a seleção oficial, assim como vimos que *Cidade de Deus* tinha a participação da Miramax e teve um tratamento diferenciado, quase entrando na competitiva, em 2002. Embora *Carandiru* seja 100% brasileiro, sem coprodução internacional, foram utilizados na produção aportes de R\$ 1,5 milhão captados por meio do Art. 3º da Lei do Audiovisual para a entrada da Columbia TriStar, também garantindo a distribuição em território brasileiro.

A *Folha de S. Paulo* não chegou a mencionar a delegação no evento, mas repercutiu as críticas internacionais. Segundo Silvana Arantes, “o filme brasileiro teve a menor média na cotação de dez críticos internacionais da revista norte-americana *Screen*”. O mesmo ocorreu na imprensa francesa, recebendo “avaliação ruim das revistas *Cahiers du Cinéma*, *Première*, *L’Express*, *Positif*, *Synopsis*, *Télérama*”. O jornal *Libération* chegou a escrever que “*Carandiru* enfileira clichês e gags de novela”. Já o *Le Figaro* ressaltou pontos positivos do filme, afirmando que “Babenco tem um olhar objetivo e humanista”, e que “nós nos convencemos de que existe vida após o inferno e, inclusive, no meio dele” (ARANTES, 2003, p. E3).

Luiz Zanin Oricchio também foi a Cannes e reportou ao jornal *O Estado de S. Paulo* que *Carandiru* “dividiu a crítica no Festival de Cannes”. A seu ver, o *Le Figaro*

¹²⁵ Antes de assumir a direção geral da Columbia TriStar/Sony Pictures, Rodrigo Saturnino Braga também foi funcionário da Embrafilme no setor de distribuição, nos anos 1970 e 1980. De acordo com o pesquisador Mauricio Failache, a Columbia foi a primeira *major* a utilizar o Art. 3º da Lei do Audiovisual para produzir filmes no Brasil, sendo seguida pelas demais ainda na década de 1990. Entre os primeiros títulos da Columbia realizados por meio deste mecanismo, estavam: *Tieta do agreste* (Cacá Diegues, 1996), *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997) e *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) (FAILACHE, 2019, p. 130).

trouxe um “texto respeitoso, mais descritivo que opinativo” ao especificar que a obra narra “com detalhes como eram a prisão e os dramas mostrados ao longo de 2h32”. O diário francês classificou o filme como “duro e exigente”. O *Libération*, por sua vez, “não é tão condescendente”, pois comparou *Carandiru* com *Cidade de Deus*, rotulando o filme de Babenco de “antiquado” (ORICCHIO, 2003, p. D5).

Em 2004, o único longa-metragem majoritário brasileiro exibido em Cannes foi *Glauber o filme, labirinto do Brasil* (2002), de Silvio Tendler, em uma sessão especial, fora de competição. O documentário compunha uma homenagem especial aos filmes brasileiros, em comemoração aos 40 anos da participação de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, em 1964, quando foram apresentados *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Vidas secas* (1963) e *Ganga Zumba* (1963), dos respectivos cineastas.

A imprensa brasileira também noticiou a realização de uma festa para 1.500 convidados, organizada por Ilda Santiago, diretora do Festival do Rio. Além de comemorar os 40 anos da histórica trinca brasileira, havia a celebração dos 20 anos do Fonds Sud, e o evento tinha temática africana para além da brasileira. Entre os convidados oficiais, aparecem na lista o então ministro da Cultura, Gilberto Gil, o secretário do Audiovisual, Orlando Senna, o ator José Wilker, a produtora Renata Magalhães, e os cineastas Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Silvio Tendler, Beto Brant e Eryk Rocha (TOLIPAN, 2004, p. B8).

Aquele também foi o ano da exibição de *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles. O longa-metragem é considerado pela Ancine um filme internacional, sem patrimonialidade mínima de uma produtora brasileira, portanto, não entra no escopo desta pesquisa. De todo modo, algumas informações encontradas serão examinadas, tendo em vista que outras obras de Salles acabaram sendo escolhidas pela comissão de Cannes posteriormente, e há indicativos de que a passagem dele pelo festival naquela ocasião tenha deixado rastros importantes.

O principal deles é a entrevista de Thierry Frémaux ao *Jornal do Brasil*. Ao repórter Carlos Helí de Almeida, o diretor artístico do Festival de Cannes fez confissões muito reveladoras, inicialmente ao dizer que Walter Salles é um cineasta cujo trabalho ele admira “há muito tempo, desde *Terra estrangeira*”, e que ele pôde “apreciar ainda

mais” as qualidades do cineasta “quando ele veio integrar o nosso júri, três festivais atrás” (ALMEIDA, 2004, p. B1).

Thierry Frémaux também confidenciou que havia assistido a *Diários de motocicleta* em janeiro, antes da realização do Festival de Berlim, e que tinha ficado muito “entusiasmado com a mensagem do longa”. Perguntado se teria havido uma “disputa entre os dois festivais pelo filme”, ele desmentiu, deixando a responsabilidade no colo de Walter Salles.

Não houve qualquer disputa entre Berlim e Cannes. Mas como o filme foi mostrado às comissões de seleção dos dois festivais, Walter [Salles] teve que escolher. Sei que Dieter Kosslick (diretor do festival alemão) desejou boa sorte a ele. Creio que, depois de ter participado das competições [dos festivais] de Veneza (com *Abril despedaçado*) e Berlim (com *Central do Brasil*), seria importante para Walter participar em Cannes (ALMEIDA, 2004, p. B1).

Por este trecho, fica bem evidenciada a existência de uma competição velada entre os dois maiores festivais de cinema do mundo, assim como a envergadura que Walter Salles já dispunha em 2004, cujo novo filme era objeto de desejo dos diretores artísticos dos festivais mais cobiçados do meio cinematográfico internacional. Em segundo lugar, observa-se a guinada que o cineasta brasileiro deu naquele momento em direção a Cannes, mas somente após ter sido consagrado em Berlim e passado por Veneza. Faltava ainda em seu currículo o festival mais importante. Depois daquela edição, Salles não teria mais dúvidas e destinaria os seus filmes seguintes a Cannes, da mesma forma que os longas-metragens argentinos coproduzidos por sua produtora Videofilmes. Na entrevista à imprensa brasileira, também fica claro que Thierry Frémaux tentou minimizar qualquer resquício de pressão que poderia transparecer por parte de Cannes, se esquivando das polêmicas ou mal-estar com os demais festivais, ao frisar que havia sido uma escolha exclusiva do diretor brasileiro.

Por fim, Thierry Frémaux aproveitou a oportunidade para dizer também que adora o cinema brasileiro, cinematografia que o ajudou a se “transformar em um cinéfilo”. “Tenho tentado acompanhar a produção. Admiro *Bye bye Brasil* e lembro que gostei muito do filme experimental de Caetano Veloso [*O cinema falado*]” (ALMEIDA, 2004, p. B1).

Ao citar *Bye bye Brasil* – exibido na Competição Oficial de Cannes em 1980 – ,Thierry Frémaux confirma que Cacá Diegues continuava no imaginário francês até o começo do século 21, especialmente no do diretor artístico e um dos principais

curadores do evento. Entretanto, os filmes de Diegues não voltariam a participar da competitiva, apenas de sessões especiais, mais como uma veneração por seu legado cinemanovista do que propriamente um reconhecimento das qualidades de seus trabalhos recentes.

6.3 Conflitos entre a Ancine e a SAV na área internacional

Da criação da Ancine em 2001 até a posse de Manoel Rangel como diretor-presidente em 2007, substituindo Gustavo Dahl, o que se viu foi uma passagem de bastão marcada por uma disputa de grupos políticos ligados ao cinema e ao audiovisual, indicando a chegada da ala mais ligada ao novo governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (SOUSA, 2018; IKEDA, 2021). Essa transição também abarcou a tentativa da criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), cuja proposta era substituir a Ancine, mas que naufragou antes mesmo do anteprojeto ser enviado para a aprovação do Congresso Nacional (FERNANDES, 2014).

Deste período inicial um tanto tumultuado, nos interessa especialmente as atividades que acabaram se duplicando entre a Ancine e a SAV, e muitas dessas mudanças eram originárias da publicação do Decreto nº 5.711/06, de 24 de fevereiro de 2006. As novas regras determinavam uma outra estrutura regimental tanto na secretaria quanto na agência, e que “acabou por trazer à tona as divergências entre os órgãos” (IKEDA, 2015, p. 115).

No âmbito internacional, a sobreposição de responsabilidades também respingava nas políticas que se tentava praticar. O planejamento e a coordenação dos projetos de coprodução internacional ficariam na competência da SAV, enquanto a aprovação e o controle desses mesmos projetos seriam realizados pela Ancine. A participação internacional em festivais também estava prevista nos dois regulamentos: para a SAV, cabia a representação oficial em festivais e eventos de caráter cultural; enquanto a Ancine também deveria representar o país, mas nos eventos de caráter comercial e industrial, incluindo as feiras comerciais e os mercados cinematográficos (IKEDA, 2015, p.115, 119).

Dessa forma, não ficava muito claro tanto para o setor cinematográfico brasileiro quanto para os agentes internacionais à qual instituição, de fato, deveriam se reportar e quem representaria o Brasil no exterior.

Segundo Alberto Flaksman, as mudanças que ocorriam eram sobretudo políticas, porque a equipe que atuava no MinC, a partir do governo Lula, queria “tomar para a SAV tudo o que fosse relacionado ao internacional” e, por conta disso, o que antes era exclusivo da agência passou a se duplicar na secretaria. “Uma coisa completamente estapafúrdia”, até porque a equipe da Ancine não estava autorizada a viajar para os festivais.

A gente ficava de pés e mãos amarrados. E isso prejudicou [a internacionalização]. Os caras da SAV começaram a viajar, a ir aos festivais. Só que eram todos incompetentes na área internacional. Falo com a maior tranquilidade, todos incompetentes. Não tinham a menor ideia de como começar, não sabiam o que queriam fazer, não tinham uma política. Nada. Não entendiam do assunto. Então, nada acontecia. Aconteciam encontros e tais. Lero-leros, festinhas (FLAKSMAN, 2016).

O ex-assessor internacional da Ancine também conta que essa letargia nas políticas internacionais acabou sendo percebida pelo Itamaraty, e que o ministério intercedeu pela volta das práticas de difusão, promoção e elaboração de acordos de coprodução para a agência. Nesse processo, ele menciona a equipe que estava à frente do Departamento Cultural do Itamaraty na época.

O Itamaraty também é do governo e eles não fizeram isso contra a SAV. Muito profissionalmente, e aí tiro mais uma vez o chapéu para o Celso Amorim [ministro das Relações Exteriores], para o Samuel Pinheiro Guimarães [secretário-geral], para a Eliana Zugaib [chefe do Departamento Cultural] e para a Paula Alves de Souza [chefe da Divisão de Promoção do Audiovisual]. Eles puseram pessoas de alto nível para cuidar. Essas pessoas [do Itamaraty] são muito preparadas. Dentro dos funcionários públicos brasileiros, sem dúvida, é uma elite. Não no sentido de ter mais dinheiro ou ser mais chique. É uma elite intelectual. Eles têm um preparo intelectual que, em geral, os servidores de outros ministérios não têm. Fazem um concurso duríssimo para entrar, curso de formação e tem uma disciplina quase militar. Cumprem as ordens rigorosamente. É um negócio seríssimo (FLAKSMAN, 2016).

Deste trecho do depoimento de Alberto Flaksman, é incontornável examinar a influência de Celso Amorim na internacionalização do cinema, agora como ministro das Relações Exteriores. Assim como ocorrera no final dos anos 1970 – quando ele assumiu a diretoria da Embrafilme e implementou a Superintendência de Comercialização Externa, estimulando as políticas cinematográficas internacionais –, mais uma vez foi sob o seu comando que houve alguma reordenação nesse campo, ainda que indiretamente e seguindo uma diretriz do próprio governo federal de estímulo aos acordos com outros países, promoção e difusão do Brasil no exterior, inclusive pela

Cultura. Também é primordial sublinhar que, embora existissem indefinições e sobreposições das políticas nos diferentes órgãos, o papel do Itamaraty durante o governo Lula foi de apoio permanente ao cinema brasileiro, inclusive nesta tentativa de alinhar as forças para melhorar a imagem do Brasil nos eventos estrangeiros. Amorim tem uma proximidade histórica com o cinema desde os anos 1960, sobretudo com o Cinema Novo, como vimos no capítulo anterior. Nesse sentido, tanto ele quanto Samuel Pinheiro Guimarães eram próximos de Gustavo Dahl, e tinham total interesse em intermediar um equilíbrio entre os órgãos em prol da difusão dos filmes nos festivais.

Outro ponto importante da fala de Alberto Flaksman é o destaque às pessoas que estavam à frente do Departamento Cultural do Itamaraty, sobretudo a chefe da Divisão de Promoção do Audiovisual (DAV), Paula Alves de Souza, que escreveu uma tese no Instituto Rio Branco sobre o papel do Itamaraty nas perspectivas de internacionalização do cinema brasileiro. O trabalho foi realizado em 2012 e é uma das fontes que são utilizadas aqui para compreender como se deu esse processo, incluindo a criação da DAV, em 2006, período em que também ocorriam as reestruturações na Ancine e na SAV, com a chegada de Manoel Rangel.

6.4 Divisão de Promoção do Audiovisual do Itamaraty

De acordo com Paula Alves de Souza, a Divisão de Promoção do Audiovisual permitiu “novas oportunidades para o desempenho da diplomacia cultural” que, no caso do cinema, poderiam ir além das “pequenas mostras nas cinematecas locais ou o apoio à participação de cineastas brasileiros nos festivais internacionais”, cujas ações são “de caráter eminentemente cultural e constituem a essência do trabalho desenvolvido no exterior”. A seu ver, a DAV “imprimiu maior institucionalidade ao histórico apoio do Itamaraty à difusão do filme nacional no exterior”, concebendo “uma estratégia de longo prazo de internacionalização do cinema” (SOUZA, 2012, p. 3, 8).

A diplomata também analisou o espectro de atuação possível do Itamaraty nesse processo, reconhecendo a Ancine como o órgão principal do setor do cinema e do audiovisual.

A constituição da DAV possibilitou ao Itamaraty examinar, mais detidamente e em coordenação com representantes do setor público e da indústria, como melhor cumprir a função de difundir o audiovisual brasileiro. Embora tenha limitações de natureza orçamentária e institucional – a autoridade audiovisual brasileira é a Agência Nacional do Cinema – a DAV tem a oportunidade

única, por conta da rede de postos no exterior, de identificar universos audiovisuais estrangeiros, e com eles interagir, a fim de difundir o conteúdo nacional. Para que se possa usufruir da criação da DAV e da capilaridade das representações no exterior, deve-se recorrer à análise da economia da cultura, para desenvolver ações de difusão que possam ser efetivas para o país. [...] No caso do cinema, como se pode observar, a circulação dos filmes está sujeita a leis de mercado em que o papel do Estado é limitado, mas é onde se fazem mais necessárias. Ao ampliar o mercado de exibição, o Itamaraty estará difundindo a cultura de forma abrangente, uma vez que levará a maior número de espectadores o cinema nacional, que tem a particularidade de reunir diversas manifestações artísticas, como a música, a dança e a moda, entre tantas outras (SOUZA, 2012, p. 28-29).

Além de sinalizar que o Estado não pode se esquivar de sua atuação no que se refere ao cinema frente às leis de mercado, Paula Alves de Souza também revisita o histórico descaso das autoridades cinematográficas brasileiras com relação à internacionalização ao priorizar o mercado doméstico.

Cumprir notar que a internacionalização do cinema foi objeto de debate interno e, ainda hoje, tem forte eco na discussão de políticas públicas em prol do setor. Em decorrência do vasto potencial do mercado doméstico, a internacionalização do cinema, com frequência, tendeu a ser considerada como processo dissociado e secundário à conquista desse mercado. Nesse sentido, entende-se que seria necessário, antes, fortalecer a atividade cinematográfica brasileira, para, então, definir uma política de internacionalização do cinema. A visão oposta é a de que a internacionalização poderia ser útil ao desenvolvimento nacional, sobretudo no que tange à coprodução com terceiros países, ao potencializar o mercado para o filme brasileiro e ao somar experiência e recursos à produção nacional. [...] O governo brasileiro, historicamente, adotou posição defensiva em relação à presença maciça do cinema estrangeiro no Brasil. Ao mesmo tempo, não chegou a conceber uma estratégia agressiva de promoção do filme brasileiro no exterior por acreditar que havia vasto mercado comercial a ser explorado no país. (SOUZA, 2012, p. 33).

Assim como Alberto Flaksman, a diplomata concorda que “há uma pluralidade de atores que desenvolvem iniciativas no exterior”, porém, muitas vezes, “para cumprir atribuições próprias de sua alçada”, além de “atender a pedidos do setor, que não identifica, no Estado brasileiro, autoridade audiovisual única, na qual se concentre a política de apoio à internacionalização do cinema nacional”. Nesse sentido, ela enumera que além da Ancine, existiam a SAV, a Apex e o próprio Itamaraty. Portanto, na sua ótica, “a coordenação do Itamaraty com a Ancine faz-se particularmente necessária, para não tornar redundantes iniciativas no exterior em áreas de comum interesse para a política audiovisual e a política externa brasileira”. No começo dos anos 2010, essa articulação funcionava, “mas deveria ser aprofundada, incluindo, nesse processo, os

demais interlocutores nacionais a fim de que possa constituir uma política internacional para o audiovisual” (SOUZA, 2012, p. 56).

Em 2006, no âmbito da Ancine, foi extinta a Superintendência de Promoção e Comércio Exterior (SUPCEX), que havia sido criada no momento da implementação da própria agência. A partir dali, as atribuições da antiga repartição foram divididas entre a recém inaugurada Assessoria Internacional da Ancine, responsável pelos aspectos institucionais; a Superintendência de Fomento, que cuidaria da participação em festivais internacionais; e a Superintendência de Desenvolvimento Econômico, a cargo dos aspectos econômicos internacionais. A fragmentação, para Paula Alves de Souza (2012, p. 65), “demonstrava que o governo brasileiro percebia a dimensão do internacional do cinema de forma secundária, em razão do potencial do mercado interno brasileiro e da necessidade de fortalecer, domesticamente, a indústria”.

A rearticulação das políticas internacionais e o fortalecimento da Assessoria Internacional só vão ocorrer alguns anos depois, quando foram inaugurados programas específicos para a difusão nos festivais e a retomada da assinatura de novos acordos de coprodução internacional.

6.5 Apex e o Programa Cinema do Brasil

A internacionalização do cinema e do audiovisual por meio da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) teve início com o apoio direto ao Grupo Novo de Cinema e TV, gerando o Brazilian Cinema Promotion, como já vimos. A Ancine também se associou ao programa, estabelecendo um convênio para a difusão dos filmes e dos seus realizadores nos festivais internacionais. Entretanto, foi por conta de questionamentos legais na gestão dessa parceria que o projeto acabou sendo reconfigurado e transferido para São Paulo, sob o comando de um novo grupo, realinhando as dinâmicas oficiais de promoção.

Antes de adentrarmos nessa passagem de bastão, serão analisados os motivos que, aos poucos, levaram o Grupo Novo de Cinema e TV a ser afastado da promoção do cinema brasileiro nos festivais.

Pelo acórdão 2505/2006, da Segunda Câmara do Tribunal de Contas da União (TCU), é possível acompanhar o imbróglio que envolveu o Grupo Novo de Cinema e TV e a Ancine. O tribunal analisou a prestação de contas da agência relativa ao ano de 2002 e encontrou indícios de irregularidade no convênio firmado com o Brazilian

Cinema Promotion. Um dos problemas apontados era a coincidência entre o endereço do dirigente do GNCTV e o do BCP, indicando que seria a mesma pessoa, e que ele era “o representante comercial de diversas obras cinematográficas contempladas pelo instrumento”, possuindo “fins lucrativos com a comercialização realizada” (TCU, 2006).

Representando a Ancine, encontramos as justificativas de Gustavo Dahl, então diretor-presidente da agência, e de Alberto Flaksman, na época superintendente da SUPCEX, na defesa do convênio realizado. Segundo Dahl, devido às “dificuldades de natureza operacional e orçamentária” da Ancine com relação à carência de pessoal, equipamentos e recursos financeiros no momento da sua implementação, foi necessário estabelecer uma parceria com um ente privado. No texto, Dahl reforçava a extinção da Embrafilme em 1990 e afirmava que o GNCTV havia “se transformado na empresa de maior experiência na representação e comercialização de filmes brasileiros em outros países, ocupando o vazio deixado pela ausência estatal nessas atividades por alguns anos”. Nesse sentido, Dahl afirmou ao TCU que “no Brasil não se conseguiu criar estrutura sólida de apoio à indústria cinematográfica, alicerçada em entidades estatais, incluindo as atividades afetas à divulgação dos filmes nacionais no exterior, a exemplo do que ocorria em outros países”. E que “o GNCTV teria se interessado em atuar nessas atividades, acumulando experiência por mais de três décadas”. E como cabia à Ancine a divulgação da indústria cinematográfica brasileira, inclusive no exterior, havia um “interesse recíproco” entre o GNCTV e a Ancine em assinar o convênio (TCU, 2006).

Alberto Flaksman afirmou ao tribunal que, ao assumir a SUPCEX, “detectou que não havia pessoal técnico disponível na Ancine, tampouco estrutura administrativa para executar as tarefas objeto do convênio que viria a ser firmado com o BCP”. A seu ver, a empresa “seria a única instituição brasileira com experiência concreta em atividades de promoção do cinema brasileiro no exterior”, além de ser “uma instituição sem fins lucrativos, possuindo uma sólida estrutura profissional e administrativa, com atuação nos festivais internacionais que já data de alguns anos”. Quanto aos questionamentos sobre quais festivais seriam trabalhados pelo BCP, Flaksman explicou que caberia à própria Ancine determinar os “critérios de escolha dos filmes que seriam legendados para exibição em festivais internacionais, além daqueles referentes à concessão de passagens aéreas para produtores, diretores e atores de filmes selecionados”, e que a seleção dos filmes era “de iniciativa de seus próprios organizadores [dos festivais]”. Dessa forma, “nem a Ancine e muito menos o BCP teriam qualquer ingerência na

escolha dos títulos a serem exibidos em festivais internacionais de cinema, cabendo à Agência apenas a indicação de quais festivais entendia possíveis de contar com a colaboração estatal” (TCU, 2006). Com isso, Flaksman refutava as acusações de privilégios ao BCP ou ao GNCTV no recebimento de recursos da Ancine.

Por fim, o colegiado aceitou as justificativas da Ancine, concluindo que “a dita terceirização da atividade fim não pode ser considerada irregular, dado que não há vedação legal para a celebração de convênio que tenha por objeto atividades finalísticas”. No entanto, apesar de reconsiderar o convênio como legítimo, o TCU recomendava “a possibilidade de fazê-lo com diferentes convenientes”, com o intuito de fortalecer “distintas entidades atuantes no segmento do cinema” (TCU, 2006).

Outro agravante que pode ter influenciado nos questionamentos do TCU contra o GNCTV é que a produtora de Tarcísio Vidigal também estava respondendo a um outro processo, o qual apontava graves irregularidades quanto à aplicação de recursos públicos na produção do filme *Gavião, o cangaceiro que perdeu a cabeça*. A produtora GNCTV captou R\$ 814 mil por meio da Lei do Audiovisual, tendo os depósitos efetuados pela Ancine no ano de 2004. O longa-metragem, porém, nunca saiu do papel. As prestações de contas detalhando o andamento da obra não foram entregues, caindo diretamente na malha fina do TCU. Entre idas e vindas, o processo se encerrou somente em 2016, condenando a produtora a pagar os valores estipulados pelo tribunal (TCU, 2016).

Na entrevista concedida a esta pesquisadora, Alberto Flaksman apresentou a sua versão sobre o processo de 2006, a respeito do convênio da Ancine com o Brazilian Cinema Promotion, cujas motivações seriam políticas, a seu ver.

De acordo com ele, o questionamento inicial foi realizado ainda em 2005, pela SAV e pelo MinC e, posteriormente, pela Controladoria-Geral da União (CGU), alegando que o Brazilian Cinema Promotion “era ilegal” porque o seu diretor, Tarcísio Vidigal, era produtor e distribuidor, e a Ancine estaria fazendo um convênio que beneficiava uma empresa privada “sem nenhum tipo de licitação”. Flaksman, por sua vez, rebateu afirmando que não havia nenhuma ilegalidade, pois a lista de festivais em que o grupo atuaria era realizada pela Ancine com o apoio de vários críticos especializados – entre eles José Carlos Avellar –, distribuidores e outros agentes ligados ao mercado internacional, e com o aval da diretoria da agência. Outro pré-requisito era a seleção dos filmes que os próprios festivais faziam por meio de sua curadoria. Ou seja, caso um filme brasileiro fosse selecionado para Cannes, Berlim, Veneza ou outro, era a

condição ideal – e não de privilégio ou preferência – para que o Brazilian Cinema Promotion realizasse as ações de difusão e promoção (FLAKSMAN, 2016).

Nesse sentido, Alberto Flaksman também reforça que a Ancine não tinha poder de fogo para influenciar este ou aquele festival. A sua fala, inclusive, é bastante parecida com a de Jorge Peregrino, que atuou na Embrafilme e refutou as eventuais pressões que a estatal poderia fazer junto aos curadores, como vimos no capítulo anterior.

Você acha que eu posso ligar para o cara [do festival] de Locarno e dizer: “Ô, Locarno, coloca [na seleção] o filme da fulaninha que é minha amiga, minha namorada”. Imagina! Ele vai dizer: “Vai passear!” Não tem isso, ninguém consegue influenciar. Tem gente que diz que a gente influencia. Não influencia coisa nenhuma! É mentira. Você pode, evidentemente, conversar. A gente faz a diplomacia. A Paula [Alves de Souza] me ajudou muito nisso. Todo ano no Festival de Berlim tem uma recepção oficial. Berlim é uma grande cidade, uma grande capital, e tem embaixada do Brasil. Em Cannes, não dá para fazer, porque não tem embaixada do Brasil, mas em Berlim, tem. Então, eles [organizadores do Festival de Berlim] combinaram com o Itamaraty e o Itamaraty topou esse negócio. Não é um toma lá dá cá, não existe isso nas relações internacionais. As pessoas são sérias. O que tem é que todo ano a gente fazia [a recepção] e nós dissemos que queríamos que isso fizesse parte do calendário anual do Festival de Berlim. E eles toparam. Isso demonstra o interesse do governo brasileiro pela presença de filmes brasileiros, e a importância do festival. É essa a conversa. Isso ajudou? Claro que ajudou. É uma questão de simpatia. O Waltinho [Walter Salles] ganhou [o Urso de Ouro] antes disso com *Central do Brasil*. Não precisa ter isso para ganhar. Ganhou por mérito do filme dele. Em última análise, é o que vale. Pode dar a festa que der, se só tiver filme porcaria, não vai ganhar nada (FLAKSMAN, 2016).

Por este depoimento, constata-se de que forma a Ancine e o Itamaraty tentavam praticar a diplomacia cultural, alinhando esforços entre os dois órgãos de governo e com o apoio de uma entidade privada em parte da sua execução. Dito de outra forma, se a autoridade cinematográfica brasileira não tinha poder suficiente para persuadir os curadores na seleção dos festivais como as *majors* norte-americanas faziam, era por meio de estratégias de *soft power*¹²⁶ que se tentaria influenciar de forma indireta. E isso só era possível porque havia uma percepção cristalina do Itamaraty a respeito da importância da internacionalização do cinema através dos festivais, apoio este que se verifica mais constante no final do século 20 e nas décadas iniciais do século 21, mas que não foi permanente no passado, a exemplo dos boicotes que haviam contra o Cinema Novo na segunda metade da década de 1960, como já examinamos. Ou seja, a

¹²⁶ O conceito de *soft power* foi cunhado por Joseph Nye como “a capacidade de obter o que se deseja através da atração, em vez de coerção ou pagamento” e “surge a partir da atratividade da cultura, dos ideais políticos e das políticas de um país” (NYE, 2004, p.X).

atuação do Estado por meio do Itamaraty não pode ser a de um personagem figurante, mas sim a de um coadjuvante decisivo, sobretudo em um país periférico, com pouco capital econômico, que depende do seu capital simbólico para atingir alguma igualdade na competição com os filmes produzidos na Europa e nos Estados Unidos, especialmente nos maiores festivais do mundo.

Nesse processo, também é fundamental a atuação do Estado por meio da Apex no que se refere ao estímulo às exportações e promoção comercial no exterior, o que confirma a necessidade permanente de uma confluência de esforços de várias instâncias de governo, e não apenas da Ancine como autoridade cinematográfica. Essa articulação é basilar, da mesma forma, para evitar que o livre mercado impeça não apenas que os filmes brasileiros sejam produzidos e exibidos em seu próprio mercado, mas também que alcancem os festivais internacionais, evitando o apagão que ocorreu em boa parte da década de 1990.

Ainda em 2005, o convênio entre a Ancine e o Brazilian Cinema Promotion acabou sendo desfeito, interrompendo momentaneamente a promoção nos festivais. De acordo com Alberto Flaksman (2016), a saída encontrada pela SAV foi criar um projeto alternativo, mas agora em São Paulo – distante do grupo de realizadores ligados a Tarcísio Vidigal para evitar novas divergências –, liderado pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP), sediado na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp).

Dessa forma, nascia em 2006, o Programa Cinema do Brasil com apoio da SAV/MinC, da Ancine, do Itamaraty, e com aportes financeiros da Apex-Brasil. O Cinema do Brasil passou a se tornar o Projeto Setorial da Apex voltado exclusivamente para o cinema, ao lado de outros já existentes e ligados à economia criativa: Film Brazil, da Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais (APRO), destinado às empresas de publicidade; e o Brazilian TV Producers (atual Brazilian Content), gerido pela Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão (ABPI-TV), que em 2016 mudou de nome para Brasil Audiovisual Independente (BRAVI) (FIGUEIRÓ, 2018a).

Tal como analisamos em pesquisa anterior, é importante ressaltar que o SIAESP tinha a incumbência de fazer a gestão do programa que trabalhava na promoção dos filmes nos festivais e mercados internacionais com suporte estatal. Entretanto, o Cinema do Brasil pressupunha uma associação dos empresários do setor cinematográfico, com o pagamento de uma anuidade e taxas extras referentes à inscrição em cada uma das ações

realizadas pelo programa. Dessa forma, as atividades acabavam sendo exclusivas para os associados – assim como também funcionavam os projetos Film Brazil e Brazilian Content – e essa dinâmica não raro provocava descontentamentos por parte dos produtores que não eram associados e esperavam o mesmo atendimento. Essa prerrogativa foi estabelecida pela própria Apex-Brasil para todos os seus projetos setoriais, cujo foco é exportar produtos com potencial internacional (FIGUEIRÓ, 2018a).

Nos festivais, era função do Cinema do Brasil montar e organizar o estande brasileiro onde seriam promovidos os filmes que estivessem sendo exibidos nas mostras competitivas e paralelas, além daqueles que seriam apresentados nas sessões de mercado privadas (*market screenings*), agendadas também pelo programa. No Marché du Film do Festival de Cannes, o espaço reunia os realizadores, produtores, distribuidores, agentes de vendas, programadores de outros festivais, e gestores públicos do cinema e do audiovisual, nacionais e estrangeiros, disponibilizando espaços para reuniões e convivência durante o evento, potencializando a realização de novas coproduções e a circulação de filmes em outros territórios. Também cabia ao Cinema do Brasil realizar eventos de *networking*, buscando promover o encontro dos brasileiros com os agentes estrangeiros; elaborar todo o material promocional sobre os filmes que lá estavam sendo exibidos; preparar os anúncios publicitários que seriam publicados nas revistas internacionais que circulam no festival; e divulgar as informações sobre o mercado de cinema brasileiro, bem como a dinâmica de fomento e os editais disponíveis para a produção que pudessem atrair parceiros internacionais para o desenvolvimento de novos projetos. Nos seus primeiros anos de atuação, o Cinema do Brasil também viabilizava a viagem dos associados aos festivais, como fazia o Brazilian Cinema Promotion. Posteriormente, essa logística ficou a cargo da Ancine, por meio de novos programas que abarcassem o setor de forma mais isonômica, e não apenas aos associados do Cinema do Brasil (FIGUEIRÓ, 2018a). A DAV, do Itamaraty, também concedeu passagens aéreas para que realizadores e produtores participassem de festivais e laboratórios de desenvolvimento de projetos.

Várias dessas ações claramente foram inspiradas naquelas realizadas pelos órgãos anteriores que se incumbiram da promoção internacional, como o INC e a Embrafilme. Porém, a diferença encontrada está no apoio mais coordenado e constante com outras instâncias de governo e nos aportes específicos para este fim. Se por um lado havia uma pluralidade de atores falando em nome do cinema brasileiro e isso

poderia causar ruídos para os estrangeiros, como disseram Alberto Flaksman e Paula Alves de Souza, por outro é notável que existia uma sinergia mais favorável à internacionalização do cinema nos festivais durante os governos dos presidentes Lula e Dilma Rousseff – sobretudo entre os anos de 2006 e 2016 –, aliando o Cinema do Brasil/Apex-Brasil à Ancine (na gestão de Manoel Rangel), SAV/MinC e Itamaraty.

6.6 FSA e ações internacionais da Ancine para os festivais

A transição um tanto turbulenta que marcou o período inicial da Ancine impactou nas políticas que se refletiriam na internacionalização e tardou o processo que levaria a promoção do cinema brasileiro de volta aos festivais internacionais. Entretanto, algumas ações pontuais podem ser consideradas como um prenúncio do que viria mais adiante. Nesse sentido, em 2003, houve o lançamento dos primeiros editais de fomento direto que beneficiaram a realização de coproduções internacionais. Em seguida, foram reimplantados mecanismos automáticos que tinham origem ainda na Embrafilme, como o Prêmio Adicional de Renda (PAR) e o Prêmio Adicional de Qualidade (PAQ).

Nesta pesquisa, nos interessa examinar o PAQ, que está ligado, em parte, ao desempenho dos filmes nos festivais internacionais. O prêmio foi implantado pela Instrução Normativa nº 56, de 25 de setembro de 2006, justamente no ano que marcou a criação da DAV no Itamaraty e do Programa Cinema do Brasil via Apex.

Marcelo Ikeda (2021, p. 72) explica que, ao contrário do PAR, “que media o desempenho comercial da obra lançada no mercado de salas de exibição”, o PAQ era aquele que “premiava os destaques da produção brasileira segundo sua performance artística”. Para isso, havia um sistema de pontuação conforme a participação e a premiação da obra exibida em festivais nacionais e internacionais. Essa contagem ocorria de acordo com a categoria do festival, indicando a sua importância e variando entre “Especial”, “A”, “B” ou “C”¹²⁷. Os recursos provenientes do PAQ deveriam ser reinvestidos em novos projetos das produtoras premiadas.

¹²⁷ As categorias iniciais do PAQ foram determinadas pela Instrução Normativa nº 56/06, da Ancine, na qual três festivais eram classificados como Especiais: Cannes, Berlim e Veneza. Indicação ao Oscar também pontuava nessa faixa. Na categoria A, estavam festivais internacionais como San Sebastián (Espanha), Sundance (EUA), Roterdã (Holanda), Toronto (Canadá), Locarno (Suíça), Mar del Plata (Argentina), IDFA (Holanda), Havana (Cuba), Guadalajara (México), Annecy (França), entre outros. Na categoria B, apareciam festivais como Melbourne (Austrália), Toulouse (França), Busan (Coreia do Sul),

Por essa dinâmica do PAQ, as fontes de fomento começavam a ser associadas à performance dos filmes de cineastas que tinham um perfil mais próximo do que era exibido nos festivais, sobretudo aqueles de maior envergadura internacional, como é o de Cannes, classificado como “Especial” pela Ancine. Desse modo, fomentava-se um nicho de mercado para filmes com determinadas características privilegiadas pelos festivais – visto que havia um retorno financeiro para a realização de novas obras –, além de uma busca por esse circuito como primeira janela de exibição e circulação além-mar. Tal dinâmica exigia outros apoios que viabilizassem o envio das cópias, a viagem dos realizadores para apresentarem os seus filmes, e a promoção no evento. Ou seja, era um novo ecossistema que demandava a ação coordenada que vimos acontecer entre Ancine, Cinema do Brasil/Apex, Itamaraty e SAV/MinC.

Nos anos seguintes, a partir da criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)¹²⁸, o PAQ foi incorporado ao sistema de fomento à produção, assim como o PAR e os editais de coprodução internacional. O PAQ acabou sendo rebatizado de PRODAV 7 – Desempenho Artístico¹²⁹, com algumas diferenças quando comparado ao modelo anterior. Ao invés de quatro, agora seriam cinco categorias para os festivais: “Especial”, “AA”, “A”, “B” e “C”. A pontuação seria mais específica, premiando o melhor filme, o melhor diretor, a participação em mostra competitiva, ou a participação em mostra não competitiva. Outra novidade foi o valor do prêmio, que “passou a ser proporcional à pontuação obtida pelas 10 obras de maior pontuação”. Não houve alterações quanto aos beneficiários, que só podem ser as empresas produtoras de longas-metragens cinematográficos (IKEDA, 2021, p. 124).

Ao premiar a participação nos festivais, e não somente os filmes que recebem troféus dos júris oficiais, a Ancine e o FSA encorajavam ainda mais a circulação das obras nos variados eventos, incluindo os não competitivos. Sendo assim, a quantidade de festivais que o filme fosse exibido aumentava a pontuação da produtora no fundo, diversificando o acesso a recursos financeiros para a realização de novos filmes. E para

Durban (África do Sul), etc. Por fim, na categoria C, estavam eventos como Valladolid (Espanha), Tribeca (EUA), Troia (Portugal) e outros (IKEDA, 2015, p. 223).

¹²⁸ O FSA foi criado pela Lei nº 11.437/06, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado um ano depois, pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Os editais de fomento, no entanto, demorariam um pouco mais, sendo lançados somente em dezembro de 2008.

¹²⁹ No seu início, o FSA foi dividido em três programas principais, abarcando linhas de fomento destinadas às mais diversas áreas da cadeia produtiva: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro – PRODECINE, que já estava previsto desde a Medida Provisória nº 2.228/01, que criou a Ancine; o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV; e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual – PRÓ-INFRA (SOUSA, 2018, p. 169).

ampliar essa gama de festivais aos produtores, as ações de promoção das obras nos maiores eventos se tornam essenciais. A vitrine do Festival de Cannes é a que proporciona maior prestígio, visto que ser selecionado para a competitiva ou mostras paralelas abre uma nova escala para ser escolhido por outros festivais menores ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, o Marché du Film também pode contribuir para a circulação em outros eventos, caso o longa-metragem seja exibido nas sessões de *market screenings*, que são abertas aos curadores de outros festivais, e não apenas aos compradores. É nessa nova dinâmica complexa que também passou a funcionar a confluência de esforços entre Ancine, Cinema do Brasil/Apex e Itamaraty.

A teoria de Marijke de Valck (2006, p. 42) nos ajuda nesse contexto. De acordo com ela, “ao viajar pelo circuito, os filmes podem acumular valor por meio de um efeito bola de neve. Quanto mais elogios, prêmios e burburinho um filme atrair, mais atenção ele receberá em outros festivais”. E é exatamente esse o objetivo que as políticas estavam buscando.

Inicialmente, era o Brazilian Cinema Promotion que viabilizava a viagem dos produtores e realizadores aos festivais. Em seguida, coube ao Programa Cinema do Brasil assumir essa função, até que a própria Ancine criou o seu Programa de Apoio à Participação de Produtores Brasileiros de Audiovisual em Eventos de Mercado e Rodadas de Negócio Internacionais. Nesse formato, a produtora devidamente cadastrada na agência pode solicitar os recursos para as despesas com passagens aéreas, credenciamento, hospedagem e alimentação durante o evento para o qual o produtor foi convidado e/ou selecionado. Também foi instalada uma linha específica para os festivais, denominada Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e de Projetos de Obras Audiovisuais Brasileiras em Laboratórios e *Workshops* Internacionais, que contempla diferentes modalidades: o primeiro, que concede a cópia legendada, o envio de cópia e o apoio financeiro para a promoção do filme; o segundo, com o envio de cópia e o apoio financeiro; e o último, somente com o envio de cópia ao evento (FIGUEIRÓ, 2018a).

Esses novos mecanismos permitiram não só uma autonomia maior à Ancine, que deixou de depender de convênios com iniciativas privadas para apoiar as viagens dos realizadores e o envio das cópias dos filmes, mas principalmente tornou esse tipo de iniciativa uma política pública de Estado, acessível a todos os produtores e realizadores brasileiros, e não somente aqueles associados a um programa específico ou ligados a um grupo de diretores de determinada região, como acontecia anteriormente.

Tais modificações começaram a se tornar possíveis na virada para os anos 2010, quando a Assessoria Internacional ficou mais fortalecida, seguindo uma tendência da própria agência. De acordo com Eduardo Valente, que sucedeu Alberto Flaksman e foi entrevistado por esta pesquisadora¹³⁰, naquele momento era possível constatar uma maturidade da Ancine em termos de formação dos servidores, capacidade orçamentária, percepção da sua importância estratégica, aceitação maior do trabalho da agência no setor cinematográfico e audiovisual, além de uma integração com o Itamaraty e os projetos setoriais da Apex-Brasil para a exportação, como o Cinema do Brasil e o Brazilian TV Producers (VALENTE, 2016).

A conjuntura do país também já era mais favorável, o que acabou favorecendo também a própria instauração do FSA, que é “estruturante para o setor como um todo e tem os efeitos para internacionalizar algo que existe com mais força e tranquilidade”. Nessa conjuntura, foram pensadas “maneiras de melhorar as ferramentas que existiam” buscando “algumas ferramentas novas”, as quais resultaram nas ações de promoção internacional (VALENTE, 2016).

Em 2013, foi criado pela primeira vez na história das instituições brasileiras ligadas ao cinema o programa mais específico no que tange à tentativa de sedução dos curadores dos festivais internacionais: o Encontros com o Cinema Brasileiro. O objetivo principal era trazer ao Brasil os curadores dos maiores eventos para o visionamento dos filmes. Por meio do projeto, esses programadores teriam acesso à nova safra de longas-metragens brasileiros, potencializando as chances de serem escolhidos para as mostras competitivas ou paralelas dos festivais convidados. Além da Ancine, o Encontros recebeu apoio do Itamaraty e do Programa Cinema do Brasil na sua execução (FIGUEIRÓ, 2018a).

Como detalha Eduardo Valente, a ação foi inspirada em experiências semelhantes realizadas por instituições cinematográficas de outros países, e tinha o intuito de ampliar o contato dos festivais com a cinematografia brasileira, aumentando o banco de dados deles sobre realizadores e produtores brasileiros de todas as procedências, idades, tipos de filmes, etc., uma vez que as inscrições eram gratuitas e irrestritas (FIGUEIRÓ, 2018a).

Como vimos no capítulo anterior, a Embrafilme chegou a fazer algo um pouco parecido, atraindo alguns curadores de festivais, inclusive de Cannes, para assistir às

¹³⁰ A entrevista com Eduardo Valente aconteceu em março de 2016, por telefone e videochamada. Ele ficou no cargo de assessor internacional da Ancine entre maio de 2011 e junho de 2016.

obras em território brasileiro. A diferença, no entanto, é que a Ancine conseguiu institucionalizar uma política mais sistemática, colocando o programa no orçamento oficial e no calendário anual da agência¹³¹, algo inédito até então. Ao mesmo tempo, os próprios curadores também começaram a se organizar periodicamente para virem ao Brasil e acompanharem as sessões, mudando a dinâmica que se fazia em épocas passadas, nas quais somente alguns realizadores tinham o privilégio de apresentarem os seus trabalhos a eles, muitos já influenciados por *lobbies* prévios. Dito de outra forma, agora era o Estado que abria uma chamada pública para que todos os cineastas brasileiros – de qualquer região do país – interessados em participar de festivais como Cannes (França), Berlim (Alemanha), Veneza (Itália), Toronto (Canadá), Locarno (Suíça), San Sebastián (Espanha), Sundance (EUA), Roterdã (Holanda) ou outros, tivessem a oportunidade de enviar uma cópia de seu longa-metragem e serem ao menos conhecidos pelo panteão dos programadores internacionais.

Representando o Festival de Cannes, os convidados das primeiras edições foram François-Michel Allegrini, François Lardenois e Paul Grandsard, membros do comitê da Seleção Oficial, e Anne Delseth, da Quinzena dos Realizadores. As sessões ocorriam no mês de março, no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Em média, o encontro exibia 12 filmes pré-selecionados pelos próprios curadores franceses com base nas informações e pequenos *teasers* preparados pelos produtores de cada obra, compilados e encaminhados em bloco pela Ancine, no mês de fevereiro. Entre 2013 e 2017 – ano de inauguração do Encontros com o Cinema Brasileiro e o fim da análise desta pesquisa, entretanto, dos projetos apresentados, nenhum passou no crivo dos avaliadores franceses.

No ano de 2017, quando Manoel Rangel encerrou a sua década à frente da presidência da Ancine, foi publicado um balanço dos últimos 15 anos da agência, o qual trazia algumas informações sobre o Encontros com o Cinema Brasileiro, sobretudo dos filmes que efetivamente foram selecionados para festivais internacionais a partir do programa. Pelos dados publicados, é possível fazer uma análise dos resultados dessa política a partir dos festivais que aparecem na listagem oficial, entre 2014 e 2017. Em primeiro lugar, está o Festival de Havana (Cuba), que exibiu 12 filmes brasileiros, sendo oito deles apenas no ano de 2014; em seguida aparece o Festival de Roterdã (Holanda),

¹³¹ O levantamento realizado por esta pesquisa no site da Ancine e nas notícias publicadas pela imprensa indicam que o Encontros com o Cinema Brasileiro foi realizado regularmente pelo menos até o ano de 2019. Entre 2020 e 2022, englobando a pandemia da Covid 19 e boa parte do governo do presidente Jair Bolsonaro, não foram localizadas informações sobre novas edições.

com sete; depois a mostra paralela Fórum do Festival de Berlim (Alemanha), com três; na sequência, a mostra paralela Horizontes do Festival de Veneza (Itália), com dois; o Festival de Roma (Itália), com dois; o Festival Internacional de Documentários de Amsterdam (IDFA/Holanda), com dois; o Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI/Argentina), com dois; o Festival de Locarno (Suíça), com um; o Festival de Toronto (Canadá), com um; e o CPH:DOX (Dinamarca), com um¹³².

A ausência de filmes brasileiros selecionados pelos curadores do Festival de Cannes nessa compilação demonstra algumas evidências importantes sobre a abrangência possível do programa e quanto ao seu impacto inicial. Em primeiro lugar, verifica-se que apenas enviar um lote de *teasers* e convidar os curadores do maior festival de cinema do mundo para virem ao Brasil não funciona tão bem quando comparado ao resultado que se obteve em festivais como Havana, Roterdã, Berlim, Veneza, Locarno e Toronto. Se por um lado os curadores desses eventos podem apresentar uma abertura maior para o cinema brasileiro, por outro é necessário repensar uma estratégia um pouco mais personalizada quando se trata de Cannes, no qual a concorrência é muito mais acirrada, e por isso mesmo também concede uma chancela ainda mais relevante aos filmes que lá são exibidos, abrindo portas para que sejam escolhidos por outros festivais posteriormente.

Nesse sentido, a criação do Encontros com o Cinema Brasileiro foi um passo fundamental para avançar nessa aproximação dos filmes e dos cineastas com os curadores. Ao considerarmos os primeiros cinco anos de execução dessa política, o que se percebe é um caminho promissor para a difusão dos longas-metragens em festivais de diferentes latitudes. Apesar disso, também é evidente que o impacto não será o mesmo em todos eles se a prática for exatamente a mesma, desconsiderando as dinâmicas, as características, as expectativas e as tendências mais recentes de cada festival. Para isso, é essencial que seja feita uma chamada pública dos filmes apresentando critérios um pouco mais específicos, baseados em um estudo prévio que ao menos verifique quais são os parâmetros inerentes a cada festival. Em Cannes, particularmente, o que esta pesquisa constata é que existem dinâmicas e tendências que se repetem em determinados períodos, e que alguns cineastas estão atentos a elas, vislumbrando essa vitrine para difundir os seus filmes e, historicamente, fazendo *lobbies* ou coproduções para conseguir ingressar na competitiva ou nas mostras paralelas. Ou seja, os poucos

¹³² A lista completa dos filmes e os dos festivais encontra-se nos anexos finais desta tese.

filmes que foram selecionados por Cannes nesse mesmo período não foram aqueles que participaram do programa, como veremos a seguir.

6.7 Filmes brasileiros perdem força na competitiva

Pelo levantamento realizado dos filmes selecionados para o Festival de Cannes, verifica-se que, passada a euforia inicial da chamada retomada do cinema brasileiro, a Competição Oficial ficou cada vez mais difícil de ser alcançada, enquanto as mostras paralelas tiveram uma constância um pouco maior de longas-metragens brasileiros em suas exibições anuais. Nesse sentido, quando olhamos para a lista de Cannes, vemos que foram os curadores da Quinzena dos Realizadores e da Semana da Crítica que proporcionaram algum espaço às obras dos cineastas brasileiros ao longo dos anos de 2002 a 2017.

Entre 2002 e 2006 – antes de Manoel Rangel assumir como diretor-presidente da Ancine e durante o período de divergências entre a agência e a SAV nas ações internacionais –, foram registrados: um filme na Competição Oficial, três na mostra Um Certo Olhar, um na Quinzena dos Realizadores, e três em sessões especiais. Uma somatória de oito filmes em quatro anos (média de dois por ano) e participação em quase todas as edições, menos em 2006.

De 2007 a 2017, abarcando as duas gestões de Manoel Rangel na presidência, os números são: três na Competição Oficial, três na Um Certo Olhar, três na Quinzena dos Realizadores, dois na Semana da Crítica, e cinco em sessões especiais, total de 16 longas-metragens majoritários brasileiros exibidos, com participações constantes entre 2007 e 2012, ausência entre 2013 e 2015, e retorno em 2016 e 2017. Considerando que esse período é de dez anos, mais que o dobro do anterior, o que se percebe é que a média de filmes caiu para 1,6 por ano, e vale uma análise mais atenta.

Embora haja um aumento no número de filmes na Competição Oficial, se olharmos para a média anual, a alta é bem pouco significativa: de 0,25 para 0,3. Nas paralelas, verifica-se uma queda na média anual da mostra Um Certo Olhar (0,75 para 0,3), e um leve aumento na Quinzena dos Realizadores (0,25 para 0,3) e na Semana da Crítica (0 para 0,2). Nas sessões especiais, a queda foi de 0,75 para 0,5. Portanto, ainda que exista alguma constância na presença de filmes brasileiros nas diferentes mostras do Festival de Cannes, não houve um crescimento expressivo na gestão de Manoel Rangel.

Examinando mais detidamente esse período final, olhando agora para os filmes, começamos com o ano de 2005, que inclusive foi o Ano do Brasil na França, com homenagens, longas-metragens escolhidos para uma mostra paralela, mas sem um representante na Competição Oficial, o que minimizou o impacto que aquela edição poderia ter tido para os cineastas e produtores brasileiros.

Em entrevista a Alcino Leite Neto, enviado especial da *Folha de S. Paulo* a Cannes, Thierry Frémaux comentou a ausência brasileira. Segundo ele, foram vistos mais de 1.500 filmes e dois brasileiros entraram na mostra Um Certo Olhar, o que é “muito bom”. No entanto, ele também destacou que “a competição é algo muito particular, onde fazemos hipóteses. E talvez os filmes brasileiros que vimos não caibam nas hipóteses que fizemos. O que não quer dizer que não sejam belos filmes. Eles são” (LEITE NETO, 2005a, p. E1).

Um dos filmes exibidos na mostra Um Certo Olhar foi *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), dirigido por Marcelo Gomes, com Karim Aïnouz nas funções de roteirista e produtor associado. O longa-metragem captou recursos via Art. 3º pela Imovision (distribuidora com sede no Brasil, fundada pelo francês Jean-Thomas Bernardini). O segundo foi *Cidade baixa* (2005), de Sérgio Machado. O filme também é roteirizado por Aïnouz, e tem Walter Salles e Mauricio Andrade Ramos na produção executiva. Na distribuição, aparece a Videofilmes e a Lumière, com aportes provenientes do Art. 3º.

A escolha por esses filmes em especial sinalizam como as relações pessoais começaram a ser construídas e traziam bons resultados naquele período anterior às ações internacionais da Ancine e da atuação do Itamaraty e do Programa Cinema do Brasil. Tanto Marcelo Gomes quanto Sérgio Machado eram bastante próximos de Karim Aïnouz, que por sua vez já tinha sido selecionado em 2002 para a mesma mostra com *Madame Satã*, filme produzido pela Videofilmes e coproduzido por parceiros franceses. Walter Salles, em 2004, como vimos, se aproximou consideravelmente de Thierry Frémaux, e pode ter influenciado direta ou indiretamente na seleção de ambos longas-metragens. Outro indicativo é o fato de que, embora os filmes tenham verbas da Lei do Audiovisual, não existe a participação de uma *major* estadunidense em nenhum deles. Ou seja, a articulação internacional provavelmente ficou mais centralizada nas relações costuradas entre os produtores, cineastas e curadores do Brasil e da França, sem envolver os estúdios dos Estados Unidos.

Vale observar também que, nos dois filmes, há uma aproximação da temática ou das locações com duas obras dos anos 1960 que repercutiram substancialmente no festival. Em *Cinema, aspirinas e urubus*, o sertão novamente aparece na tela, filmado com uma luz estourada, assim como em *Vidas secas*, filme de Nelson Pereira dos Santos que encantou a plateia *cannoise* em 1964. *Cidade baixa*, por sua vez, foi rodado em Salvador, cidade que ambientou e foi bastante explorada em *O pagador de promessas*, ganhador da Palma de Ouro em Cannes 1962. Tais semelhanças igualmente podem ter influenciado a seleção para Cannes 2005, somadas às relações que analisamos acima.

Acerca da recepção da crítica, não foram encontradas críticas ou reportagens nos arquivos da Cinemateca Francesa que analisassem *Cinema, aspirinas e urubus* e *Cidade baixa* durante aquele Festival de Cannes. E nem mesmo os jornais brasileiros repercutiram o que a imprensa francesa pode ter publicado sobre os então novatos Marcelo Gomes e Sérgio Machado. A *Folha de S. Paulo* apenas informou que os filmes foram bem aplaudidos nas sessões e, na distribuição dos troféus, *Cinema, aspirinas e urubus* recebeu o Prêmio da Educação Nacional (concedido pelo Ministério da Educação da França), enquanto *Cidade baixa* ficou com o Prêmio da Juventude, escolhido por um júri jovem e concedido pelo Ministério da Juventude e dos Esportes da França (LEITE NETO, 2005b, p. A24).

O documentário *Pelé eterno* (2004), de Aníbal Massaini Neto, foi exibido em uma sessão especial do Cannes Classics. O longa-metragem utilizou o Art. 3º da Lei do Audiovisual na sua arquitetura financeira, e tem como coprodutoras as *majors* norte-americanas United International Pictures (UIP), Universal Pictures, e MGM Networks Latin America.

Na delegação brasileira que participou da promoção do filme, estavam não apenas o ministro da Cultura, Gilberto Gil, mas estrategicamente o próprio jogador Pelé, estrela que atraiu todos os olhares para o evento. A colunista Hildegard Angel (2005, p. A16), do *Jornal do Brasil*, relatou que Gil estava “radiante e emocionado” ao pisar no tapete vermelho do Palácio do Festival ao lado de Pelé. Logo na subida da escadaria, se ouvia uma “ovação da multidão de populares, fotógrafos e repórteres”, e que “as pessoas se espremiavam para vê-los”. Alguns admiradores de Gil também o aplaudiram quando a orquestra tocou sua música *Aquele abraço*.

Sem filmes brasileiros exibidos no Festival de Cannes 2006, o retorno vai se dar somente em 2007, já reunindo os esforços das diferentes instituições ligadas ao audiovisual e com o estande do Programa Cinema do Brasil funcionando no Marché du Film. Naquela edição, foram escolhidos *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, para a Quinzena dos Realizadores, e *A via láctea* (2006), de Lina Chamie, na Semana da Crítica.

Mutum é uma coprodução entre Brasil e França, com participação da produtora Gloria Films Production e aportes do Fonds Sud na arquitetura financeira. Não há recursos do Art. 3º da Lei do Audiovisual, o que sinaliza que o envolvimento de uma empresa francesa, mesmo que de pequeno porte, pode ter pesado em alguma medida, assim como a chancela do fundo francês. Outro dado relevante é que a distribuição no circuito brasileiro ocorreu a cargo da Videofilmes, de Walter Salles, confirmando, mais uma vez, a ligação dele a um filme brasileiro selecionado pelo Festival de Cannes.

Outro aspecto relevante a ser apontado – e que pode ter contribuído tanto para a coprodução com a França quanto para a escolha de Cannes, posteriormente – é que *Mutum* foi inspirado no livro *Manuelzão e Miguilim* (1964), de Guimarães Rosa, autor brasileiro cujas obras foram bem lidas pelos franceses. Durante aquele festival, a enviada especial Silvana Arantes, da *Folha de S. Paulo*, relatou um encontro da diretora Sandra Kogut com o público e no qual o curador da Quinzena dos Realizadores, Olivier Père, comentou sobre a escolha do longa-metragem. Segundo ele, o comitê de seleção achou “esse filme original em relação ao cinema brasileiro. É poético. Tem uma escritura de luz, de som, de fotografia. É atípico na sua proposta de cinema impressionista” (ARANTES, 2007, p. E7).

A via láctea, por sua vez, aparece como um filme mais independente, sem relações diretas do Brasil ou do exterior com o festival. É um filme sem coprodução internacional e sem a participação de estúdios estadunidenses, embora tenha recursos do Art. 3º da Lei do Audiovisual na sua produção e distribuição brasileira pela Europa Filmes.

Em 2008, a participação do Brasil foi histórica e um ponto fora da curva. Dois longas-metragens majoritários brasileiros apareceram como selecionados para a Competição Oficial, feito que não se registrava desde 1970 e que não se repetiu mais até

o momento de conclusão desta tese. Além deles, um terceiro filme foi exibido na mostra Um Certo Olhar, e outras duas coproduções minoritárias entraram para a competitiva e para a Quinzena dos Realizadores.

Começando pela Competição Oficial, temos *Ensaio sobre a cegueira* (2008), de Fernando Meirelles, que é uma adaptação do livro homônimo do escritor português José Saramago e que foi realizado por meio de uma coprodução do Brasil com o Canadá e o Japão. O filme tem aportes do Art. 3º da Lei do Audiovisual e foi distribuído pela *major* Fox Films do Brasil. Para o elenco, foram escaladas estrelas do cinema hollywoodiano, como Julianne Moore, Mark Ruffalo e Danny Glover – além da brasileira Alice Braga e do mexicano Gael García Bernal. Entretanto, apesar de todos esses qualificativos, pelos relatos da época, podemos acompanhar que a escolha dos curadores não foi tão fácil e orgânica.

De acordo com Carlos Helí de Almeida, do *Jornal do Brasil*, a primeira lista divulgada pelo Festival de Cannes não trazia o novo filme de Fernando Meirelles, sendo considerado um “grande ausente da seleção oficial”, pois “era um dos filmes mais cotados”. A obra tinha sido convidada para abrir o festival daquele ano, mas fora de competição. Foi preciso que a distribuidora francesa do filme, a Pathé, intercedesse junto aos programadores, porque “desejava vê-lo na disputa e rejeitou a oferta” da exibição *hors concours*. “Desde então, as duas partes negociavam uma alternativa, como a exceção aberta a *Um beijo roubado*, de Wong Kar Wai, que abriu o páreo em 2007, competindo pelo prêmio” (ALMEIDA, 2008, p. B1).

Nesse caso, fica mais do que evidente a influência da francesa Pathé no festival, e não de um estúdio norte-americano, ao menos diretamente, na pressão sobre os curadores de Cannes. Embora não apareça oficialmente entre as empresas envolvidas na produção, era de interesse da distribuidora que o filme não apenas abrisse o evento, mas também competisse pela Palma de Ouro, ampliando as chances de premiação e de divulgação espontânea na imprensa francesa e internacional, o que poderia se refletir mais adiante em mais espectadores comprando ingressos para assisti-lo no circuito exibidor no seu lançamento. Para Fernando Meirelles, era o seu retorno triunfal a Cannes, depois de ter exibido *Cidade de Deus* fora de competição em 2002, *status* bem abaixo do que ele estava disposto a vivenciar desta vez. De lá para cá, Meirelles foi convidado para dirigir em Hollywood *O jardineiro fiel/The constant gardener* (2005), que ganhou o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante pela interpretação de Rachel Weisz. Naquela edição de 2008, portanto, Meirelles voltava a Cannes como um cineasta

internacional de renome, com a logomarca de estúdios norte-americanos nos créditos de seus filmes, e não mais como um estreante brasileiro amparado por suas relações pessoais com Walter Salles.

O próprio Walter Salles também voltou a Cannes naquele ano, com *Linha de passe* (2008) na Competição Oficial, concorrendo com *Ensaio sobre a cegueira*. O novo filme era codirigido por Daniela Thomas e não teve coprodução internacional oficial. Na listagem da Ancine, também não aparece como beneficiário do Art. 3º da Lei do Audiovisual, embora a distribuição no Brasil tenha ocorrido pelas *majors* Universal Pictures/Paramount Pictures. Na França, o filme foi distribuído pela Pathé – assim como o de Fernando Meirelles –, o que também não deve ter sido mera coincidência com a escolha dos curadores de Cannes.

Da Argentina, um dos filmes selecionados para a Competição Oficial foi *Leonera* (2008), de Pablo Trapero, cujos créditos incluem Walter Salles como coprodutor e a Videofilmes como uma das coprodutoras¹³³. Mais uma evidência de que a influência de Salles não era menosprezada pelo Festival de Cannes e nem por seus parceiros internacionais, que àquela altura certamente buscavam no prestígio do diretor e produtor brasileiro alguma ponte com o maior festival do mundo, para além dos recursos brasileiros na composição financeira da produção.

Naquele ano, também constavam na competitiva outros longas-metragens que, logo depois, circularam muito bem por outros festivais e pelo circuito exibidor brasileiro, com ótimas críticas por onde passaram, o que demonstra a alta concorrência daquela edição: *Entre os muros da escola/Entre les murs* (2008), de Laurent Cantet, que ganhou a Palma de Ouro; *Che* (2008), de Steven Soderbergh; *24 City/Er shi si cheng ji* (2008), Jia Zhang-Ke; *Gomorra* (2008), de Matteo Garrone; *O divo/Il divo* (2008), de Paolo Sorrentino; *A fronteira da alvorada/La frontière de l'aube* (2008), de Philippe Garrel; *A mulher sem cabeça/La mujer sin cabeza* (2008), Lucrecia Martel; *O silêncio de Lorna/Le silence de Lorna* (2008), Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne; *Valsa com Bashir/Waltz with Bashir* (2008), de Ari Folman; *Três macacos/Üç maymun* (2008), Nuri Bilge Ceylan; entre outros.

O júri foi formado por Sean Penn, ator norte-americano (presidente); Alexandra Maria Lara, atriz alemã; Rachid Bouchareb, cineasta argelino; Marjane Satrapi, autora iraniana; Alfonso Cuarón, cineasta mexicano; Apichatpong Weerasethakul, cineasta

¹³³ Embora a Videofilmes apareça nos créditos, *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) não é considerado pela Ancine um filme realizado por meio de uma coprodução oficial e não possui o Certificado de Produto Brasileiro (CPB).

tailandês; Natalie Portman, atriz norte-americana; Sergio Castellitto, ator italiano; e Jeanne Balibar, atriz francesa.

Na mostra Um Certo Olhar, o selecionado brasileiro foi *A festa da menina morta* (2008), o primeiro – e ainda o único – longa-metragem dirigido por Matheus Nachtergaele. O filme tem coprodução com Portugal e Argentina. No Brasil, foi produzido pela Bananeira Filmes, de Vania Catani, produtora que voltará ao Festival de Cannes frequentemente depois de investir na internacionalização, tornando-se uma parceira minoritária de cineastas argentinos e colombianos nos anos seguintes. Embora tenha recursos do Art. 3º da Lei do Audiovisual, a distribuição no Brasil ocorreu por conta da Imovision, e não de estúdios norte-americanos. E não há envolvimento da Videofilmes nesse longa-metragem.

Com relação à recepção de *Ensaio sobre a cegueira*, filme da abertura, em boa parte do dossiê encontrado na Cinemateca Francesa, há referências diretas e comparações ao livro de José Saramago. Porém, vários críticos salientaram os excessos de efeitos utilizados no longa-metragem, evidenciando que a tecnologia empregada na produção jogou contra a narrativa, extrapolando os padrões aceitos até ali. Dito de outra forma, se em *Cidade de Deus* a tecnologia foi louvada, nesse novo trabalho, Fernando Meirelles foi considerado, de certa forma, um hiperbólico.

No *Le Monde*, o crítico Jean-Luc Douin (2008) começou dizendo que o filme é a “pintura de um caos social com estupro, lições de dignidade e revolta”, uma “reflexão sobre racismo, senso moral e solidariedade”, que “desafia as reações individuais e políticas diante de catástrofes naturais, imagina um mundo futuro sob o perigo do apocalipse, medita sobre nossos instintos selvagens, acusa o presente”. Mais para o final, faz uma comparação direta com o filme anterior de Fernando Meirelles e com o livro, destacando o que ele considerou além da medida.

De Saramago, conhecemos o gosto pela observação das suas personagens em um microscópio, e a condenação do voyeurismo. Conhecemos também, por *Cidade de Deus*, a determinação do brasileiro Fernando Meirelles em captar o modo como a civilização está desmoronando no abismo da miséria. [...] Talvez seja por conta desse excesso de signos que o filme perca sua graça. E também pela obstinação do diretor em carregar suas imagens com efeitos. Para retratar a sensação de cegueira na tela, para ilustrar o “mal branco” desses homens que, de repente, têm a impressão de “nadar no leite”, ele usa e abusa de uma superexposição cromática que, além de acentuar o aspecto demonstrativo da tese, torna-o um cineasta excessivamente vaidoso (DOUIN, 2008, tradução nossa¹³⁴).

¹³⁴ Do original:

Olivier Séguret (2008), do *Libération*, foi ainda mais implacável. Na sua ótica, o filme “oferece um frutífero campo de signos coniventes à população do festival, cuja expertise só passa por este órgão, o olho, o qual o longa-metragem vai matando desde o início”. E continua:

Se adivinharmos bem o tanto de pistas emocionantes sobre as quais *Ensaio sobre a cegueira* evolui, teremos a sensação de que o diretor, somente ele, não as vê, ou as considera apenas de passagem, insensível aos tesouros que elas escondem. Além disso, o que fez o encanto teórico da ambição exibida nos primeiros minutos rapidamente se volta contra o filme, como se Meirelles colocasse o sarrafo alto o suficiente para ter certeza de que poderia passar embaixo. [...] Só resta a Meirelles seus olhos para chorar (SÉGURET, 2008, tradução nossa¹³⁵).

No *L'Humanité*, o crítico Michaël Mélinard (2008) fez uma análise da *mise en scène*. Na sua opinião, “certos vieses” da encenação podem incomodar, como o “fundo branco representando uma câmera subjetiva que mostra o que o cego ‘vê’”. A voz off do protagonista interpretado por Danny Glover “parece estranha porque é difícil entender os motivos dessa escolha de narração”. Mélinard também considerou os aspectos técnicos demasiado forçados.

Se acrescentarmos as sobreposições que beiram o maneirismo, podemos pensar, com razão, que Meirelles está abusando dos efeitos. Entretanto, essas ressalvas não impedem que o filme seja interessante de certa maneira. [...] As questões colocadas pelo longa-metragem são interessantes, porque da guerra do Iraque à luta contra o terrorismo, do princípio da precaução à organização das trocas internacionais, elas circundam o nosso mundo. Ainda assim, é na incapacidade de dar respostas que *Ensaio sobre a cegueira* encontra os seus limites (MÉLINARD, 2008, tradução nossa¹³⁶).

De Saramago, on connaît le goût pour l'observation de ses personnages au microscope, et la condamnation du voyeurisme. On sait, depuis *La Cité de Dieu*, la détermination du Brésilien Fernando Meirelles à capter la façon dont la civilisation s'effondre dans les gouffres de la misère. [...] C'est peut-être à cause de cet excès de signes que le film échappe à la grâce. Et à cause aussi de l'acharnement du réalisateur à charger ses images d'effets. Pour figurer sur l'écran le sentiment de cécité, pour illustrer le « mal blanc » de ces hommes qui, brutalement, ont l'impression de « nager dans le lait », il use et abuse d'une surexposition chromatique qui, en sus d'accentuer l'aspect démonstratif de la thèse, le désigne comme un cinéaste m'as-tu-vu (DOUIN, 2008).

¹³⁵ Do original:

Si l'on devine bien le gisement de pistes excitantes sur lequel *Blindness* évolue, on a le sentiment que le metteur en scène, lui, ne les voit pas, ou ne les considère qu'en passant, balayant des coups de torche mal assurés, retournant les pierres mais insensible aux trésors qu'elles cachent. Aussi, ce qui faisait le charme théorique de l'ambition affichée dans ses premières minutes par *Blindness* se retourne rapidement contre le film, comme si Meirelles n'avait placé la barre si haut que pour être sûr de passer en dessous. [...] Ne reste plus à Meirelles que ses yeux pour pleurer (SÉGURET, 2008).

¹³⁶ Do original:

Si l'on ajoute des surimpressions qui confinent au maniérisme, on peut penser avec raison que Meirelles abuse d'effets. Pourtant, ces bémols n'empêchent pas le film d'être intéressant à plus d'un titre. [...] Les questions posées par le film sont intéressantes, parce que de la guerre d'Irak à la lutte contre le terrorisme,

Para Dominique Borde, do *Le Figaro*, Fernando Meirelles se perdeu um tanto, sem saber exatamente qual era, afinal, o seu objetivo com o filme.

Entre o conto filosófico e as ilusões de um filme de ficção científica, Meirelles parece hesitar, seduzido pela primeira via e fascinado pelos efeitos da segunda. E, como ele, seguimos cativados o destino desses inválidos sociais, um tanto desapontados pela cegueira que não os conduz a uma outra luz. Mesmo que o epílogo rasgue um véu otimista, continuamos na expectativa. É o trabalho de um autor ou uma série disfarçada? (BORDE, 2008, tradução nossa¹³⁷).

Para Emmanuel Hecht, do *Les Echos*, Fernando Meirelles parte mais uma vez da sua “inclinação a adaptar obras literárias”, mencionando os anteriores *Cidade de Deus* e *O jardineiro fiel*.

Meirelles tem o olhar sombrio de um moralista. “O cinema não muda nada, só serve para mostrar”, gosta de dizer. *Ensaio sobre a cegueira* arranca com velocidade, mantém o ritmo durante uma hora, depois desvenda e acaba por apenas “mostrar”. Sem ser um grande filme, poderá, graças ao seu lado apocalíptico, alcançar grande sucesso comercial (HECHT, 2008, tradução nossa¹³⁸).

O último ataque frontal veio de Noël Tinazzi, do *La Tribune*. O crítico lembrou que Thierry Frémaux anunciou *Ensaio sobre a cegueira* em um segundo momento, e não junto com os primeiros selecionados. Em tom provocativo, escreveu que, depois de assistir ao filme, “a gente se pergunta quais seriam os motivos para qualificá-lo para tal seleção porque, se por um lado ele não é leve (às vezes é até desajeitado), por outro não tem a nitidez das obras que costumam disputar a arena de Cannes”. Tinazzi também recapitulou que José Saramago apenas liberou os direitos de adaptação de seu livro após ter a confirmação de que o filme se passaria “em uma cidade e um país impossível de identificar, sem dúvida com o objetivo de dar mais força ao símbolo”. Para Tinazzi, no entanto, a fragilidade da obra parte exatamente desse ponto.

du principe de précaution à l'organisation des échanges internationaux, elles sondent notre monde. Reste que c'est dans son incapacité à y répondre que *Blindness* trouve ses limites (MÉLINARD, 2008).

¹³⁷ Do original:

Entre le conte philosophique et les errements du film d'anticipation, Meirelles semble hésiter, séduit par la première manière et fasciné par les effets de la seconde. Et comme lui on suit captivé le destin de ces infirmes sociaux, un peu déçu que leur aveuglement ne les mène pas vers une autre lumière. Même si l'épilogue déchire un voile optimiste, on reste dans l'expectative. Est-ce un oeuvre d'auteur ou un film de série déguisé? (BORDE, 2008).

¹³⁸ Do original:

Meirelles a le regard noir du moraliste. « Le cinéma ne change rien, il ne sert qu'à montrer », aime-t-il à dire. « *Blindness* » part sur les chapeaux de roue, tient le rythme une bonne heure, puis s'effiloche et finit par moins bien « montrer ». A défaut d'être un grand film, il pourrait, grâce à sa patte apocalyptique, remporter un beau succès commercial (HECHT, 2008).

O problema é que, em um filme, a imagem, por definição, deve falar por si. O filme padece desse simbolismo abstrato e se torna uma digressão branda sobre a perda do senso moral de uma população atingida por uma catástrofe. Nada é muito contundente e existe um excesso de bons sentimentos, típico produto do *World Cinema*, esteticamente agradável, que não faz mal a ninguém. [...] O espectador é colocado na embaraçosa posição de *voyeur* diante de cenas que contêm algo sugestivo o suficiente para atrair o seu olhar sem ser atingido pela censura. Isso não o ajuda a ver mais claramente o significado dessa fábula moral (TINAZZI, 2008, tradução nossa¹³⁹).

Sobre essa alusão às características do *World Cinema*, é possível que Noël Tinazzi também estivesse criticando a nacionalidade tripla do filme, visto que nenhuma delas fica clara ao espectador, com a justificativa de alcançar um suposto cinema universal que dialogaria com públicos de diferentes continentes. Ou seja, se essa era a intenção do festival ao selecionar esta e outras obras – como preconiza o discurso oficial de seus curadores – não é com um filme que descaracteriza as suas origens e que subtrai as suas mazelas que se atingirá esse ideal perfeito de “universal”. Ao longo deste trabalho, o que vimos com relação aos filmes brasileiros foi justamente a celebração por parte da crítica daqueles filmes que tratavam explicitamente de dilemas humanos, sociais e políticos bem característicos do Brasil, mesmo aqueles realizados por meio de aportes financeiros provenientes das coproduções internacionais.

Arnaud Schwartz, do *La Croix*, foi o mais condescendente com *Ensaio sobre a cegueira*, destoando de todos os seus colegas franceses. Começou elogiando *Cidade de Deus*, ao dizer que é um “impressionante afresco da vida nas favelas inspirado no romance de Paulo Lins, sucesso internacional, indicado quatro vezes ao Oscar, coroado com vários prêmios ao redor do mundo”, para igualmente saudar a escolha do filme de abertura daquele Festival de Cannes.

Filme de “questões impossíveis”, *Ensaio sobre a cegueira* abre um amplo campo de diálogo filosófico, moral e espiritual. Se parece perturbador, às vezes muito cansativo, o filme de Fernando Meirelles não me parece menos justo, infelizmente. Ele abre um abismo, porém nunca se fecha na desesperança. A sutil direção do cineasta, apoiada por seu habitual diretor de fotografia, César Charlone, joga delicadamente com este branco obsessivo, a

¹³⁹ Do original:

Le problème, c'est que dans un film, l'image, par définition doit parler d'elle-même. Le film se ressent de ce symbolisme abstrait et devient une fade digression sur la perte de sens moral dans une population frappée par une catastrophe. Le tout manque de percutant et baigne dans les bons sentiments, produit typique de world cinema passe-partout esthétisant, qui ne fait de mal à personne. [...] Le spectateur, lui, est mis dans la position – gênante – de voyeur devant des scènes qui comportent juste ce qu'il faut de suggestif pour attirer l'oeil sans être frappé de censure. Cela ne l'aide pas à y voir plus clair sur le sens de cette fable morale (TINAZZI, 2008).

noite profunda do seu oposto, mas também o borrão e a sobreposição de imagens que falam da confusão dos seres. Julianne Moore, Mark Ruffalo, Gael García Bernal e Danny Glover dão a este filme sua intensidade. Veja e perceba o essencial escondido no indizível. Uma boa maneira de inaugurar este festival (SCHWARTZ, 2008, tradução nossa¹⁴⁰).

Por essas avaliações, constatamos algumas pistas do que era considerado aceitável pela crítica francesa naquele Festival de Cannes de 2008. Em primeiro lugar, por se tratar de uma adaptação cinematográfica de uma obra e de um escritor muito conhecidos do público europeu, não seria tarefa fácil, de antemão, satisfazer todas as inevitáveis expectativas que são criadas nessas transposições. Em segundo lugar, a utilização de recursos tecnológicos – considerados excessivos pelos críticos – para contar a história de uma cegueira apátrida talvez tenha extrapolado os limites da superexposição, desgastando a narrativa. Dito de outra forma, além de ter sido acrescentado de última hora na lista oficial da competitiva, na perspectiva dos críticos, não havia justificativa artística, inovação tecnológica adequada, e nem uma visão de mundo do cineasta que pudesse convencê-los de que se tratava de uma obra com o perfil de Cannes.

Um pouco menos desfavorável foi a recepção do filme de Walter Salles, diretor que não apenas costura estrategicamente suas relações com os curadores, produtores e distribuidores franceses, mas também que dialoga com as expectativas temáticas, estéticas e narrativas existentes em Cannes. Em alguma medida, Salles conhece o gosto do seu público *festivalier* e sabe que a chancela de um grande festival pode mudar a carreira de um filme e de um cineasta. Para isso, arrisca pouco nas caras inovações tecnológicas e investe todos os seus recursos e esforços na construção de um roteiro acessível às plateias internacionais de filmes ditos de arte, retratando uma determinada cultura muito bem identificada histórica e geograficamente, situada no tempo e no espaço. Isto é, algo mais próximo do que se consegue atingir como “universal” em se tratando de filmes periféricos.

¹⁴⁰ Do original:

Film de « questions impossibles », Blindness ouvre large le champ du dialogue philosophique, moral et spirituel. S’il paraît dérangeant, parfois très éprouvant, le film de Fernando Meirelles n’en paraît – hélas – pas moins juste. Il ouvre un abîme mais n’enferme jamais dans la désespérance. La mise en scène subtile du cinéaste, secondé par son habituel directeur de la photographie César Charlone, joue délicatement avec ce blanc obsédant, la nuit profonde de son contraire, mais aussi le flou et la superposition des images qui disent la confusion des êtres. Julianne Moore, Mark Ruffalo, Gael García Bernal et Danny Glover donnent à ce film son intensité. Voir, être vu, percevoir l’essentiel caché dans l’indicible. Une bonne manière d’entrer dans ce festival (SCHWARTZ, 2008).

Depois de *Diários de motocicleta*, que encantou os críticos franceses em Cannes 2004, a volta de Walter Salles era muito aguardada. Entretanto, o que se encontra nos textos é um tom de certa expectativa frustrada. No *L'Humanité*, Michaël Melinard destacou as tentativas de fugir dos clichês brasileiros evidenciados nas telas, mas considerou *Linha de passe* um pouco dogmático.

Ao contrário dos retratos glamourosos do Brasil – cujo carnaval carioca, astros do futebol, corpos esculpidos pela cirurgia plástica e a caipirinha figuram como os melhores embaixadores –, Walter Salles e Daniela Thomas evocam as proles que, além das dificuldades econômicas, precisam aguentar a violência, a corrupção e o desprezo. O projeto é certamente louvável. Especialmente porque a descrição do caráter sufocante da cidade, as tensões raciais e sociais, bem como a atração do dinheiro fácil soa justo. Mas à força de elevar seus personagens em símbolos, os cineastas acabam lhes enfraquecendo. Somos levados a acreditar que as mulheres das classes populares brasileiras são muitas vezes obrigadas a desempenhar o papel de pai e mãe, que o futebol, único meio de partilha e troca entre ricos e pobres, é uma verdadeira religião e que os evangélicos souberam, graças ao proselitismo e ao marketing frenético, seduzir muitos fiéis. Ainda assim, esse acúmulo de evidências acaba incomodando (MELINARD, 2008, tradução nossa¹⁴¹).

Para o *Libération*, o filme tinha todos os requisitos para chegar a um final edificante, mas ficou no meio do caminho, esmorecendo nas promessas apresentadas e não concluídas.

Um magnífico coro de atores habita *Linha de passe*, de Walter Salles (em competição): quatro jovens irmãos dos bairros pobres de São Paulo, sob a tutela de uma chefe de família que é faxineira, mãe solo e está grávida de mais um filho. Durante a maior parte do filme, uma espécie de charme promissor continua pairando... mas nunca se materializa. [...] *Linha de passe* dá a sensação de mostrar algo que nunca acontece: o balé dos destinos cruzados é virtuoso, a ação acelera, os personagens se tocam, a tensão aumenta... mas nada vem para explicar ou concluir. Como um belo cofre em que falta a chave (D'AUTRES..., 2008, tradução nossa¹⁴²).

¹⁴¹ Do original:

À rebours des portraits glamours du Brésil, dont le carnaval de Rio, les stars du foot, les corps sculptés par la chirurgie plastique et la caipirinha figurent les meilleurs ambassadeurs, Walter Salles et Daniela Thomas évoquent des prolos qui, outre les difficultés économiques, doivent supporter la violence, la corruption et le mépris. Le projet est certes louable. D'autant que la description du caractère étouffant de la ville, des tensions raciales et sociales ainsi que de l'attrait de l'argent facile sonne juste. Mais à force d'ériger ses personnages en symboles, les cinéastes finissent par les affadir. On veut bien croire que les femmes des classes populaires brésiliennes sont souvent contraintes de jouer le rôle du père et de la mère, que le football, seul vecteur de partage et d'échanges entre riches et pauvres, est une véritable religion et que les évangélistes ont su, grâce à un prosélytisme et à un marketing forcenés, séduire de nombreux fidèles. Reste que cette accumulation d'évidences finit par agacer (MELINARD, 2008).

¹⁴² Do original:

Un magnifique chœur d'acteurs habite *Linha de passe*, de Walter Salles (en compétition) : quatre jeunes frères des quartiers pauvres de São Paulo, couronnés par leur chef de famille, femme de ménage et enceinte, mère Brésil à elle toute seule. Pendant pratiquement tout le film, une sorte de charme prometteur

No *Le Figaro*, Dominique Borde foi o mais rigoroso, classificando *Linha de passe* como mais próximo a um documentário ou reportagem jornalística do que propriamente a um filme de ficção.

[...] Walter Salles fala sobre o Brasil de hoje, sua desordem e sua esperança. Um aparente beco sem saída onde ele procura rastros de luz, como para o jovem evangélico fanatizado pela religião ou o garotinho que aprende a dirigir um ônibus grande demais para ele. Filmado com atores não-profissionais e uma câmera na mão que capta os movimentos da rua, seu filme é uma espécie de reportagem mal transposta para a ficção. Um inventário que se detém em rostos e acontecimentos, e uma rápida observação sobre um país em transformação que luta para se reinventar entre a religião da bola e o sermão dos evangélicos (BORDE, 2008, tradução nossa¹⁴³).

Thomas Sotinel, do *Le Monde*, foi o crítico que demonstrou mais apreço pelo filme de Walter Salles, debruçando-se na análise do roteiro e da fotografia.

Com paciência, ele mostra esses meninos que ganham impulso, mas que quebram a cara no muro da miséria. Ele consegue de seus atores tanto a precisão do fundo do coração quanto a dúvida se insinuando no crente quando o jogador de futebol é solicitado a pagar pelo direito de jogar em um clube profissional. Cada dia é uma chance para uma nova catástrofe, que nem sempre acontece, e esse é o milagre. A fotografia de Mauro Pinheiro está como que prestes a abolir as cores. Sob um céu cinzento, os quatro irmãos e Cleuza, sua mãe, descobrem que o bem e o mal, a coragem e a covardia fazem pouca diferença quando se é pobre. Afinal de contas, a São Paulo filmada por Walter Salles é um inferno ainda mais cruel que a Nápoles de [Matteo] Garrone, que deixa escapar dois ou três de seus prisioneiros (SOTINEL, 2008, tradução nossa¹⁴⁴).

ne cesse de planer... sans jamais se réaliser concrètement. En permacence relancé par d'élégantes scénographies et la fluidité musicale d'un montage au cordeau, *Linha de passe* donne le sentiment de mettre en place quelque chose qui n'advient pas : le ballet des destins croisés est virtuose, l'action s'accélère, les personnages touchent, la tension monte... mais rien ne vient expliquer ou conclure. Comme une belle voûte où manquerait la clef (D'AUTRES..., 2008).

¹⁴³ Do original:

[...] Walter Salles parle du Brésil d'aujourd'hui, de son désarroi et de son espérance. Une voie apparemment sans issue où il cherche des traits de lumière comme pour le jeune chrétien fanatisé par la religion ou le petit garçon qui apprend à conduire un bus trop grand pour lui. Tourné avec des non-professionnels et une caméra mobile qui capte les mouvements de la rue, son film est une manière de reportage à peine transcendé par la fiction. Un état des lieux qui s'arrête sur des visages et des événements et un constat à chaud sur un pays en mutation qui a du mal à se réinventer entre la religion du ballon rond et les harangues des évangélistes (BORDE, 2008).

¹⁴⁴ Do original:

Cette palette permet à Salles de filmer des tentatives d'évasion à répétition. Avec patience, il montre ces garçons qui prennent leur élan et à chaque fois se cassent le nez sur le mur de la misère. Il obtient de ses acteurs tant de justesse que le cœur se serre aussi fort quand on voit le doute s'insinuer chez le croyant que lorsque le footballeur se voit demander de payer pour avoir le droit de jouer dans un club professionnel. Chaque jour est l'occasion d'une nouvelle catastrophe, qui n'arrive d'ailleurs pas toujours et c'est bien là le miracle. La photographie de Mauro Pinheiro est comme sur le point d'abolir les couleurs. Sous un ciel gris, les quatre frères et Cleuza, leur mère, découvrent que le bien et le mal, le

Com essa acolhida um tanto morna e decepcionada, pouco se esperava dos brasileiros na premiação. A surpresa, no entanto, veio com o troféu de Melhor Atriz para Sandra Coverloni, protagonista de *Linha de passe*. Segundo Carlos Helí de Almeida (2008, p. B1), do *Jornal do Brasil*, “os rostos de [Walter] Salles e Daniela [Thomas] demonstraram surpresa quando Sean Penn, presidente do júri deste ano, leu o nome de Sandra no envelope do prêmio de interpretação feminina”. A dupla de diretores subiu ao palco para receber a honraria e explicar a ausência da brasileira, que estava grávida e tinha perdido o bebê há poucos dias. Daniela Thomas foi quem pegou o microfone e mandou uma mensagem em português para felicitar a atriz: “Querida, eu sei que você não pôde estar presente em carne e osso com a gente agora, mas você esteve conosco espiritualmente, como esteve ao longo de toda a filmagem” (ALMEIDA, 2008, p. B1). Aquela cerimônia terminava ainda mais imprevisível e emocionante do que imaginava a plateia do Palácio do Festival.

O ano de 2009 foi o último na listagem dos filmes brasileiros exibidos no Festival de Cannes no qual aparecem produções com aportes do Art. 3º da Lei do Audiovisual: *No meu lugar* (Eduardo Valente, 2009) e *À deriva* (Heitor Dhalia, 2009). Na década seguinte, até 2017, teremos dois com recursos do FSA e outros seis em que não há registros de nenhum desses mecanismos.

No meu lugar foi dirigido por Eduardo Valente – que se tornaria assessor internacional da Ancine em 2011 – e é uma coprodução Brasil-Portugal, produzido pela Videofilmes (com Walter Salles e Mauricio Andrade Ramos na produção executiva) e distribuído no circuito brasileiro pela Downtown Filmes. Em Cannes, foi selecionado para ser exibido na Sessão Especial, dedicada aos diretores estreantes.

Antes de chegar à Croisette com o longa-metragem, Valente recebeu o prêmio principal da mostra Cinéfondation – La Sélection, em 2002, com o seu curta-metragem *Um sol alaranjado*. Essa láurea também lhe abriu as portas para participar da décima edição da residência do Cinéfondation – cujas bases já analisamos no capítulo 1 deste

courage et la lâcheté ne font guère de différence quand on est pauvre. Au bout du compte, Sao Paulo filmé par Salles est un enfer encore plus cruel que la Naples de Garrone, qui laisse échapper deux ou trois de ses prisonniers (SOTINEL, 2008).

trabalho –, na qual desenvolveu os primeiros tratamentos do roteiro de *No meu lugar* com a supervisão de diferentes agentes do mercado francês (CHALUPE, 2014b, p. 348). Essa experiência vale ser analisada, até porque não foi a única vivenciada por um cineasta brasileiro naqueles anos¹⁴⁵.

A partir do Cinéfondation, as chances de que o projeto inicial seja acompanhado e, posteriormente, coproduzido por produtores franceses é maior do que se o diretor fizesse a mesma aproximação apenas estando no Brasil ou circulando nos mercados dos festivais, como o *Marché du Film*. Da mesma forma, tendo esse olhar mais profissional desde o início, há uma probabilidade de que o filme se desenvolva um pouco mais aos moldes do que o próprio Festival de Cannes espera desses cineastas, assim como os distribuidores e agentes de vendas que trabalharão na sua comercialização e circulação posterior. Ou seja, se por um lado há um incentivo direto no projeto, por outro é preciso que os cineastas participantes estejam cientes de que poderá haver algum tipo de direcionamento de seus filmes para um determinado nicho de festival e circuito comercial, tentando torná-lo mais “universal”, como gostam de acreditar os curadores, os agentes do mercado, e até mesmo os próprios cineastas – ou seja, em tese, compreensível e vendável para plateias de diferentes procedências ao redor do mundo.

Um diretor brasileiro que participou da residência recentemente com esse intuito foi João Paulo Miranda Maria, com o projeto do seu primeiro longa-metragem, intitulado *Casa de antiguidades* (2020), uma coprodução Brasil-França. Antes de ser aceito para o Cinéfondation, o cineasta foi selecionado para duas mostras do Festival de Cannes com os seus primeiros curtas-metragens. *Command action* foi exibido na Semana da Crítica em 2015, e *A moça que dançou com o diabo* foi escolhido, em 2016, para a Competição Oficial voltada para os curtas, recebendo uma Menção Especial do Júri. A sua imersão na residência ocorreu entre fevereiro e julho de 2017, e foi lá que ele selou a coprodução com a francesa Maneki Films, além de mergulhar no seu processo criativo sob a supervisão dos profissionais do mercado (FIGUEIRÓ, 2017c).

Em 2017, entrevistei João Paulo Miranda Maria para uma reportagem publicada na *Revista de Cinema*, na qual ele refletiu sobre essa experiência:

¹⁴⁵ Segundo Hadija Chalupe (2014b, p. 348), Karim Ainouz participou da residência entre os anos de 2003 e 2004 com o projeto que viria a se tornar *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006); Felipe Sholl esteve no Cinéfondation em 2011, com *Ao lado* (que não chegou a se concretizar); Juliana Rojas, em 2012, com *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017); e Marina Meliande, entre 2012 e 2013, com *Mormaço* (Marina Meliande, 2018).

Eu falo muito de situações que tem a ver com a minha experiência no interior, porém tenho uma pretensão de criar uma questão estética mais universal, dialogando com esse panorama atual, com essa nova geração de cineastas. Quero fazer um filme que não funcione apenas no Brasil, mas que seja universal. Estar em Paris foi um prato cheio para pensar como eu conseguiria me colocar diante das discussões contemporâneas sobre arte e cinema. Como o meu filme, que vai ser filmado no Brasil, com uma história brasileira, falado em português, conseguirá dialogar esteticamente, artisticamente e até conceitualmente com esse panorama que surge nessas discussões atuais? (FIGUEIRÓ, 2017c).

Casa de antiguidades foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes em 2020, confirmando, mais uma vez, o peso da coprodução e da residência na escolha dos curadores. Porém, aquela edição do evento acabou não acontecendo por conta da pandemia da Covid-19. Os longas-metragens selecionados receberam uma chancela especial e inédita, certificando a seleção mesmo sem ter sido exibido, para que os diretores e os distribuidores pudessem inserir a logomarca de Cannes em seus cartazes e promover o filme no mercado internacional, impulsionando a participação em outros festivais, assim como no circuito exibidor comercial. Essa medida comprovava a preocupação dos curadores não só em manter o Festival de Cannes na vanguarda e na vitrine internacional do circuito dos festivais diante de uma pandemia sem precedentes, mas também atestava a sua vocação de estímulo à difusão secundária dos filmes que haviam sido selecionados por eles em primeira mão. Ou seja, mesmo não realizando o evento propriamente dito, o selo de Cannes continuaria marcado nos filmes que foram descobertos e aprovados por seus curadores, e só depois viajariam pelo mundo.

Entre os anos de 2010 e 2012, os longas-metragens majoritários brasileiros participaram do Festival de Cannes apenas em mostras especiais ou nas duas paralelas mais recorrentes. Nenhum deles possui coprodução internacional oficial ou recursos provenientes do Art. 3º, mas foram realizados por meio de outros mecanismos da Lei do Audiovisual, como o Art. 1º e o Art. 1ºA, destinados à produção cinematográfica.

A alegria (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, foi selecionado para a Quinzena dos Realizadores 2010; *5x Favela: agora por nós mesmos* (2009), do coletivo de cineastas Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais, foi exibido em uma Sessão Especial em 2010; *O abismo prateado* (2011), que marcou o retorno de Karim Aïnouz ao festival, foi

escolhido para a Quinzena dos Realizadores 2011; *Trabalhar cansa* (2011), primeiro longa-metragem da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra – produção da Dezenove Som e Imagens, de Sara Silveira¹⁴⁶ –, foi escolhido para a Um Certo Olhar 2011; e o documentário *A música segundo Tom Jobim* (2012), do decano cinemanovista Nelson Pereira dos Santos ao lado da codiretora Dora Jobim, foi exibido em uma Sessão Especial em 2012.

Em 2012, Cannes também selecionou para a Competição Oficial o longa-metragem *Na estrada/On the road* (2012), de Walter Salles, que é uma coprodução na qual o Brasil aparece como minoritário, ao lado de países como Estados Unidos, França, Reino Unido, México, Canadá, Alemanha, Holanda e Argentina. Por conta disso, não analisaremos essa obra mais detidamente, porém vale destacar, mais uma vez, a preferência de Salles junto aos curadores oficiais.

Naquele ano, Cacá Diegues foi jurado do prêmio Câmera de Ouro em Cannes, e duas coproduções minoritárias brasileiras foram selecionadas: na Quinzena dos Realizadores, foi escolhido *Infância clandestina/Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012), realizado com aportes da Argentina (país majoritário), Espanha e Brasil (por meio da produtora Academia de Filmes); e na Um Certo Olhar, *La playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012), com participação de Colômbia (país majoritário), França e Brasil (pela produtora Bananeira Filmes, de Vania Catani).

Em 2014, aparece na lista do Festival de Cannes a exibição de *O ardor/El ardor* (Pablo Fendrik, 2014) em uma Sessão Especial, filme que teria aportes minoritários do Brasil também pela Bananeira Filmes na coprodução com Argentina (país majoritário), México, França e EUA. Fendrik já tinha recebido um prêmio da Semana da Crítica, em 2008, pelo filme *La sangre brota*.

Ao contrário do que se via nos períodos anteriores, a imprensa brasileira pouco noticiava a participação dos filmes brasileiros no *Marché du Film* nessa época, especialmente ao analisarmos os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Apenas em 2014 foi encontrado um relato um pouco mais significativo no *Estadão*, no qual a repórter Flavia Guerra destaca justamente as coproduções minoritárias brasileiras.

¹⁴⁶ Conforme já analisamos em pesquisa anterior, a Dezenove Som e Imagens, de Sara Silveira, é uma das produtoras que mais coproduziu com parceiros franceses entre os anos de 1998 e 2014. Ao lado da Videofilmes, de Walter Salles, também aparece como uma das que mais produziu longas-metragens brasileiros lançados em salas de cinema francesas (FIGUEIRÓ, 2018a).

Se neste ano o cinema brasileiro não está na competição oficial de Cannes, os produtores brasileiros têm tido representação positiva nas reuniões de mercado do festival. Além de nomes como Vania Catani, que à frente da Bananeira Filmes leva a coprodução Brasil-Argentina *El Ardor*, Sara Silveira, da Dezenove Som e Imagens, participa da Fábrica de Cinema do Mundo, e o produtor Rodrigo Teixeira, da RT Features, anunciou parceria inédita com a Sikelia, a produtora de Martin Scorsese (GUERRA, 2014, p. C5).

No ano seguinte, na Semana da Crítica, estava o longa-metragem majoritário argentino *Paulina/La Patota* (2015), de Santiago Mitre, coproduzido de forma minoritária por Walter Salles e sua Videofilmes. O filme ganhou o Grande Prêmio da Semana da Crítica. Anteriormente, Mitre tinha sido roteirista de três obras de Pablo Trapero: *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), exibido na Competição Oficial 2008; *Abutres/Carancho* (Pablo Trapero, 2010), selecionado para a mostra Um Certo Olhar 2010; e *Elefante branco/Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012), apresentado na Um Certo Olhar 2012. Portanto, não era um completo desconhecido em Cannes, mas sim muito bem relacionado. Seu primeiro longa-metragem, *O estudante/El estudiante* (Santiago Mitre, 2014), tinha ganhado o Prêmio Especial do Júri no Festival de Locarno, na Suíça, e rodou por vários outros festivais.

Dessa primeira metade da década de 2010, portanto, constata-se uma ausência dos filmes majoritários brasileiros na Competição Oficial – perdendo o fôlego que vinha aparecendo na retomada do cinema brasileiro e que teve um pico em 2008 –, assim como uma participação um pouco significativa nas mostras especiais, e uma crescente adesão às coproduções minoritárias, que acabaram entrando nas mostras paralelas. Nesse último cenário, verifica-se que as produtoras brasileiras começaram a optar por uma diversificação de investimentos, estimuladas pelos novos editais ou pela atualização dos acordos de coprodução internacional, realizando novas obras com parceiros estrangeiros e independentes, e não mais com as *majors* hollywoodianas. Esses filmes também tinham um perfil mais específico: eram dirigidos por cineastas em início de carreira – mas claramente com boas passagens no próprio Festival de Cannes ou em outros eventos de destaque, chamando a atenção das produtoras brasileiras –, com propostas mais autorais e experimentais, sem vedetes nacionais ou internacionais, exatamente como preferem os curadores da Quinzena dos Realizadores, Semana da Crítica e Um Certo Olhar, historicamente.

O acesso a esses novos sócios foi facilitado pelo contato promovido pelas ações da Ancine e do Programa Cinema do Brasil, antes e durante o Festival de Cannes. Ou

seja, se por um lado a agência implantou editais de fomento direto, estreitou os laços para renovar os acordos e fortaleceu os programas de incentivo à participação dos realizadores, produtores e dos filmes, por outro coube ao projeto da Apex divulgar os profissionais e as suas obras no *Marché du Film*, encorajando a aproximação dos brasileiros com os estrangeiros nos eventos organizados com esse objetivo.

Entre 2011 e 2013, eu trabalhava no Cinema do Brasil como produtora de informação e imagem, e tive a oportunidade de atuar no *Marché du Film* nos últimos dois anos. Ao longo de dez dias, o estande o programa de fato funcionava como uma “Embaixada do Brasil em Cannes”, como gostavam de afirmar as autoridades das instituições da época, pois disponibilizava um espaço considerável para os cineastas, produtores, distribuidores e gestores públicos realizarem as suas reuniões de negócios, além de promover eventos específicos para isso. Era lá também que os profissionais do mercado internacional buscavam informações não apenas sobre os filmes brasileiros, mas sobretudo a respeito dos fundos disponíveis no Brasil para as coproduções. Desde as primeiras horas da manhã até o fechamento à noite, produtores, distribuidores, agentes de vendas e curadores de festivais de todos os continentes visitavam e circulavam pelo espaço, com destaque para os europeus e asiáticos, atraídos pelo FSA e também pelo Prêmio de Apoio à Distribuição, que era destinado aos distribuidores internacionais¹⁴⁷. Em 2013, também foi criado o Programa de Apoio aos Agentes de Vendas, que concedia US\$ 40 mil aos profissionais que tivessem filmes brasileiros selecionados para os festivais de Cannes, Berlim, Veneza, Locarno ou San Sebastián. A verba deveria ser utilizada somente em ações de promoção no festival (como elaboração de cópias e material de marketing) e apenas pelo agente de vendas da obra, com o intuito de estimular as vendas internacionais.

Portanto, era nítido o interesse econômico em realizar parcerias com os brasileiros, da mesma forma em que os produtores se abriam para essas empreitadas no exterior, tanto como majoritários quanto minoritários, em ambos os casos tentando viabilizar até mesmo as filmagens em locações no Brasil. O material promocional – que era elaborado pelo Cinema do Brasil, em inglês, e distribuído no *Marché du Film* –

¹⁴⁷ O Prêmio de Apoio à Distribuição apoiava o lançamento no exterior de filmes brasileiros produzidos ou representados por empresas associadas ao Programa Cinema do Brasil. Inicialmente, a convocatória anual contemplava até dez filmes, cada um deles com o suporte de 25 mil dólares, sendo 10 mil dólares provenientes dos recursos do Itamaraty e 15 mil dólares do Programa Cinema do Brasil via Apex-Brasil. Dessa fórmula, o volume total de recursos era na ordem de 250 mil dólares anuais. O edital contemplava distribuidores sediados fora do território brasileiro interessados em lançar as obras em um ou mais países, utilizando essa verba apenas para cobrir as despesas com as cópias (digitais ou em 35mm) e promoção (FIGUEIRÓ, 2018a, p. 91).

trazia informações pontuais sobre os mecanismos de coprodução, fundos acessíveis, bem como detalhes sobre as produtoras e os seus projetos que lá estavam em busca de novos sócios. Cartazes e informes sobre os filmes que estavam sendo exibidos em alguma mostra oficial ou paralela, ou nos *market screenings*, também ficavam afixados nas paredes ou nas mesas do estande. Anúncios publicitários eram publicados nas principais revistas que circulavam no mercado, a exemplo de *Variety*, *Screen International* e *Le Film Français*. Essas ações, em última análise, tinham o intuito de difundir os filmes que já tinham sido escolhidos pela curadoria ou promover os projetos em fase de desenvolvimento, aproximando os produtores de potenciais parceiros. As vendas propriamente ditas não ficavam a cargo do Cinema do Brasil, cabendo aos brasileiros detentores dos direitos patrimoniais dos filmes efetivarem os negócios no mercado ou posteriormente. Desse modo, o escopo de atuação do programa era limitado somente à promoção e difusão, o que o diferenciava do trabalho que era realizado tanto pelo Grupo Novo de Cinema e TV quanto pela Embrafilme nas décadas anteriores.

A seguir, algumas imagens do Programa Cinema do Brasil no Marché du Film 2012:

Figura 14: Entrada do estande do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012



As informações sobre os filmes eram divulgadas em inglês, tanto nos materiais impressos quanto nos digitais.
Fonte: Programa Cinema do Brasil

Figura 15: Visão externa do estande do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012



No local, havia espaço para várias mesas de reuniões e exibição dos cartazes dos filmes que estavam sendo apresentados no mercado ou nas mostras paralelas.
Fonte: Programa Cinema do Brasil

Figuras 16 e 17: Evento do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012



Alguns dos encontros de *networking* promovidos pelo programa aconteciam no próprio estande, reunindo os brasileiros e os agentes do mercado internacional.

Fonte: Programa Cinema do Brasil

Figura 18: Interior do estande do Cinema do Brasil no Marché du Film 2012



Manoel Rangel, diretor-presidente da Ancine, e Christiano Braga, gerente de projetos da Apex-Brasil, conversam no estande.
Fonte: Programa Cinema do Brasil

Figuras 19 e 20: Divulgação no Marché du Film 2012



Peça promocional com informações sobre as ações do Cinema do Brasil é instalada em uma área comum do mercado de Cannes.
Fonte: Programa Cinema do Brasil

Em 2016, o Programa Cinema do Brasil também trouxe ao Brasil um membro do comitê da seleção oficial do Festival de Cannes para conversar com os realizadores e produtores brasileiros. No evento, denominado CdB Talks, François Lardenois esclareceu como funciona, em tese, o processo de seleção dos filmes e deixou algumas pistas para os interessados. De acordo com ele, o que chama a atenção dos curadores são os filmes “que tratam de um assunto local, mas que sejam compreendidos pelas audiências do mundo todo”. Por outro lado, “filmes em que a visão do diretor não fica clara, tendem a não despertar nossa atenção”. Lardenois também reconheceu que “a visibilidade no Festival de Cannes é muito intensa” e que “as críticas negativas podem impedir uma obra de estreiar internacionalmente”. Nesse sentido, para os realizadores, as duas semanas de festival “podem ser um sonho ou um pesadelo”. O melhor jeito para evitar frustrações, segundo ele, “é contratar uma boa distribuidora”, visto que elas “conhecem profundamente o perfil de cada festival e acabam funcionando como uma pré-seleção”, e confirmou que “o júri costuma ter um olhar diferenciado para os filmes que chegam dessa maneira”. A respeito das diferenças entre a Competição Oficial e as demais mostras – como a Quinzena dos Realizadores e a Semana da Crítica –, Lardenois disse que “são tratadas de forma independente” e que “por isso as inscrições devem ser feitas separadamente”. Ou seja, “caso haja interesse, é preciso mandar o filme três vezes” (DOMINGUES, 2016).

Ao olharmos para os raros filmes brasileiros que de fato ingressavam na Competição Oficial naquela época, o que se verifica como tendência é a coprodução entre o Brasil e França (oficial ou não oficial), especialmente dos filmes realizados por cineastas com relações muito próximas aos curadores. Em um segundo momento, aí sim, a existência de uma distribuidora francesa já alinhavada para pensar no lançamento posterior ao festival.

Naquele mesmo ano de 2016, foi a vez de Kleber Mendonça Filho ingressar no panteão dos realizadores da Competição Oficial do Festival de Cannes com a ajuda das credenciais do produtor francês Saïd Ben Saïd e, não por acaso, de Walter Salles. Vale também lembrar que, antes de iniciar a carreira de cineasta, Mendonça Filho já circulava por Cannes como crítico, cobrindo o evento para jornais brasileiros, acompanhando de perto as engrenagens do festival.

Na assinatura de seu filme *Aquarius* (2016), consta a recifense CinemaScópio como produtora brasileira majoritária, ao lado das coprodutoras cariocas Videofilmes e Globo Filmes. Cacá Diegues igualmente aparece como produtor associado. Tais nomes reforçam, mais uma vez, a provável influência de Salles e Diegues na seleção de *Aquarius*. Ao mesmo tempo, pela primeira vez, um longa-metragem brasileiro majoritariamente produzido por uma empresa fora do eixo Rio-São Paulo chegou à Competição Oficial do Festival de Cannes.

No exterior, o filme teve aportes captados pela francesa SBS Productions, de Saïd. Pelos critérios franceses, entretanto, não se trata de uma coprodução franco-brasileira oficial, visto que a parceria não atingiu o mínimo dos direitos patrimoniais de 20% do sócio francês, porcentagem estabelecida pelo acordo oficial entre os dois países, não sendo reconhecida pelo CNC. A Ancine, por outro lado, reconhece a coprodução como oficial. No circuito exibidor francês, o filme foi lançado pela SBS Distribution, também de Saïd.

Este é o segundo longa-metragem de ficção de Kleber Mendonça Filho, realizado depois de *O som ao redor* (2012), que não foi exibido no Festival de Cannes, mas que terminou 2012 sendo considerado pelo jornal norte-americano *The New York Times* um dos dez melhores filmes do ano. Também foi exibido em mais de 30 festivais e recebeu o prêmio da crítica no Festival de Roterdã 2012.

Aquarius foi selecionado para a Competição Oficial e boa parte da crítica francesa lembrou os atributos de *O som ao redor* para louvar o novo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho. Outro fato explorado pela imprensa internacional foi o protesto realizado pela equipe do filme minutos antes da sessão de gala. O grupo chegou à escadaria do Palácio do Festival portando cartazes com palavras de ordem em apoio à então presidente Dilma Rousseff, que estava sofrendo o processo de *impeachment*. O talento e a luz solar de Sônia Braga – conhecida e aclamada em Cannes desde *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor – também foi amplamente explorado pelos críticos lá presentes, confirmando que a escolha do diretor tinha sido primorosa e eficaz, tanto narrativa quando estrategicamente, ao escalar uma estrela bem prestigiada em Cannes.

No *Libération*, Julien Gester iniciou a sua crítica dizendo que o cineasta “tece um magnífico retrato de uma sociedade brasileira doente e de uma mulher que se levanta contra a ganância capitalista”, e que é justamente nesse ponto que “Sônia Braga brilha”. Ele também destacou o manifesto do diretor a favor da presidente, que estava

sendo “ameaçada de *impeachment* por um escândalo de corrupção”. Sobre *Aquarius*, ele continuou da seguinte maneira:

Como em *O som ao redor* – formidável primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, de três anos atrás –, o cineasta dedica uma atenção rara às tensões entre indivíduos, lugares e poderes que os habitam. A generosidade da sua escrita, a expressividade de sua decupagem, e a magnitude que ele persegue com suas histórias humanas levam-no, muitas vezes, em um mesmo gesto, a folhear voluptuosamente o que uma personagem pode ter na cabeça ou nas suas entranhas, para sondar os dados invisíveis da situação que lhe é posta, ou da sociedade que a encerra na sua totalidade, para atravessar o limite da porosidade que os interliga (GESTER, 2016, tradução nossa¹⁴⁸).

No *L'Humanité*, Dominique Widemann concedeu um espaço bastante relevante para o aspecto político, provavelmente considerando que o público esquerdista de seu jornal desejava saber detalhes sobre o ato brasileiro em Cannes.

Golpe de trovão brasileiro. Os aplausos que acolheram a equipe brasileira de *Aquarius* foram redobrados quando cada um de seus integrantes ergueu cartazes proclamando “Estamos resistindo. Este governo é ilegítimo”. A salva de palmas começou assim que eles subiram a escadaria diante das lentes dos fotógrafos e continuou por muito tempo dentro da sala, com grande parte dos espectadores aplaudindo-os de pé. Um eco com grande visibilidade midiática das manifestações que ocorrem atualmente no Brasil para denunciar a destituição da presidente Dilma Rousseff e a usurpação do poder por Michel Temer (WIDEMANN, 2016, tradução nossa¹⁴⁹).

A respeito do filme, ele também foi descritivo, porém avançando um pouco na análise da personagem de Sônia Braga, que mais lhe interessou.

O cineasta a colocou em um ambiente social abastado, abrindo perspectivas cuja pobreza, mesmo relativa, teria limitado o campo. Ele dá o tom cuidadoso da ética à sua personagem, sem deixar de lembrar em voz alta que os maus modos não são apenas do povo. Clara, passeando com o sobrinho e sua

¹⁴⁸ Do original:

Comme déjà dans les *Bruits de Recife*, le formidable premier long métrage de Kléber Mendonça Filho qui l'avait révélé voilà trois ans, le cinéaste porte ici une attention rare aux tensions entre les individus, les lieux et les puissances qui les habitent. La générosité de son écriture, l'expressivité de son découpage et l'ampleur que poursuivent ses histoires au ras des êtres le conduisent souvent, dans un même geste, à feuilleter avec volupté ce qu'un personnage peut bien avoir dans la tête ou dans le ventre, à sonder les données invisibles de la situation que lui est faite ou de la société qui l'enserme de sa totalité, à parcourir la frange de porosité qui les lie (GESTER, 2016).

¹⁴⁹ Do original:

Coup de tonnerre brésilien. Les applaudissements qui ont accueilli l'équipe brésilienne d'*Aquarius* ont redoublé lorsque chacun de ses membres a brandi des affichettes proclamant « Nous résistons. Ce gouvernement est illégitime ». Les salves entamées dès la montée des marches devant les objectifs des photographes se sont longuement poursuivies à l'intérieur de la salle, une grande partie des spectateurs les acclamant debout. Un écho à grande visibilité médiatique aux manifestations qui se déroulent en ce moment au Brésil pour dénoncer la destitution de la présidente Dilma Rousseff et l'usurpation du pouvoir par Michel Temer (WIDEMANN, 2016).

companheira na praia, faz com que observem a fronteira que separa os habitantes da cidade, por meio do escoamento do esgoto na areia. Clara, com os seus cabelos compridos, que de vez em quando varre o olhar à maneira de interlúdios, mostrar-se-á plenamente de acordo com uma visão de mundo que forjou para si. Mulher maiúscula diante dos logotipos surrados com que a imobiliária bate em todas as portas, ela sabe o preço da vida, do sexo, do pão de cada dia. O resultado de sua luta, traduzido de forma espetacular, não pode ser escrito (WIDEMANN, 2016, tradução nossa¹⁵⁰).

No *Le Figaro*, Étienne Sorin igualmente se desmanchou por Sônia Braga e sua personagem. A seu ver, ela condensa o que o filme tem a dizer e a mostrar.

A rainha do dia é Clara, interpretada pela sublime Sônia Braga, no não menos sublime filme do brasileiro Kleber Mendonça Filho, *Aquarius*. Ela faz nossos corações virarem com um ar de samba. Cabelos castanhos, um copo de vinho na mão, ela dança sozinha e nós sonhamos em atravessar a tela para dançar com ela. Como sua heroína, *Aquarius* é eufórico e melancólico. [...] Clara não é santa e, principalmente por meio de sua relação com a empregada, Kleber Mendonça Filho mostra com delicadeza que o Brasil é uma sociedade de classes onde só os ricos podem lutar contra os ricos. Depois de Maren Ade e de seu estonteante *Toni Erdmann* [2016], Kleber Mendonça Filho é a outra novidade na competição que dá vontade de comemorar. O cineasta brasileiro não é desconhecido dos cinéfilos. Seu primeiro filme, *O som ao redor*, já trazia a história de um imóvel, microcosmo de uma sociedade brasileira desumana. Um filme que provoca ansiedade, no limite da fantasia, brilhante e formalista demais para emocionar. *Aquarius* não é menos virtuoso, mas, desta vez, a borbulhante e comovente Clara está lá. E ela carrega tudo (SORIN, 2016, tradução nossa¹⁵¹).

Na ótica de Isabelle Regnier, do *Le Monde*, *Aquarius* “confirma a tendência ao se firmar como o mais belo de todos os que já vimos”. Sobre o ato político, ela

¹⁵⁰ Do original:

Le cinéaste l’a située dans un milieu social aisé, ouvrant ainsi des perspectives dont la pauvreté, même relative, aurait limité le champ. Il remet le soin de l’éthique à son personnage qui ne manque pas de rappeler à voix haute que les mauvaises façons ne sont pas le fait du peuple. Clara, promenant son neveu et la compagne de celui-ci sur la plage, leur fait observer la frontière qui sépare les habitants de la ville, coulée d’égout sur le sable. Clara, aux très longs cheveux dont elle se balaie de temps à autre la vue à la manière d’intermèdes, se révélera en plein accord avec une vision du monde qu’elle s’est forgée. Femme majuscule face aux minables logos dont l’agence immobilière a frappé chaque porte, elle sait le prix de la vie, du sexe, du jour gagné. L’issue de son combat, spectaculairement traduite, ne peut pas s’écrire (WIDEMANN, 2016).

¹⁵¹ Do original:

La reine du jour est Clara, jouée par la sublime Sonia Braga, dans le non moins sublime film du Brésilien Kleber Mendonça Filho, *Aquarius*. Elle fait chavirer nos coeurs sur un air de samba. Tignasse brune, un verre de vin à la main, elle danse seule et l’on rêve de traverser l’écran our danser avec elle. Comme son héroïne, *Aquarius* est euphorique et mélancolique. [...] Clara n’est pas une sainte et, notamment à travers ses rapports avec sa bonne, Kleber Mendonça Filho montre tout en finesse que le Brésil est une société de classes où seuls les riches peuvent lutter contre les riches. Après Maren Ade et son décoiffant *Toni Erdmann*, Kleber Mendonça Filho est l’autre nouveau nom de la compétition qui donne envie de faire des bonds. Le cinéaste brésilien n’est pas inconnu des cinéphiles. Son premier film, *Les Bruits de Recife*, était déjà l’histoire d’un immeuble, microcosme d’une société brésilien déshumanisante. Un film anxio-gène, à la lisière, du fantastique, brillant et trop formaliste pour émouvoir. *Aquarius* n’est pas moins virtuose, mais, cette fois, la bouillonnante et bouleversante Clara est là. Et elle emporte tout (SORIN, 2016).

classificou-o como “um pequeno *happening* para chamar a atenção da mídia de todo o mundo”, sendo “um gesto simples e forte, que ressoou com a raiva fria e a determinação serena que Clara, a personagem principal do filme, opõe ao promotor imobiliário que a quer desalojar do apartamento onde viveu toda a sua vida”. E ela segue assim:

A memória e a transmissão são as questões centrais deste filme que dá conta, através do drama da sua heroína, do aniquilamento desta classe média culturalmente esclarecida a que pertence Clara, sem nunca cair na nostalgia. Os arquivos que extravasam lhe conferem a textura temporal, lembram-nos que os anos 1970 foram também a época em que posávamos para a fotografia junto ao nosso carro, “como se fosse alguém da família”, e fotografávamos as crianças em um enquadramento que acabava cortando a cabeça da babá negra ao seu lado. Por meio da gradação das ações, cada vez mais perversas, que o promotor empreende para desalojar a resistência, *Aquarius* oferece uma imagem surrealista da violência cega que um sistema capitalista desenfreado pode produzir, e a devolve, ao extremo, ao remetente, graças a uma reviravolta vingativa que o deixa ofegante. A este movimento mortífero que é entregue, a encenação opõe enquadramentos de extrema sofisticação plástica, que fazem comunicar o interior e o exterior, com planos-sequências sensuais, amplos, fluidos, que unem os casais na pista de dança, com panoramas incríveis de uma grua, criando um elo entre eles, a cidade, e os poderes do dinheiro que trabalham para destruir tudo isso... Longe de ser gratuito, este esplendor plástico é um gesto político (REGNIER, 2016, tradução nossa¹⁵²).

A estreia de Kleber Mendonça Filho na competitiva de Cannes, por conseguinte, não poderia ter sido melhor frente à recepção francesa. Embora tenha ficado sem prêmios, foi uma *première* notável, e não somente diante da imprensa, mas também do público e do mercado. O melhor indicativo disso foi o seu filme seguinte, *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), este sim realizado por meio de uma coprodução oficial Brasil-França, e também selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes 2019, ganhando o Prêmio do Júri – troféu inédito para um diretor brasileiro e que foi dividido com *Os miseráveis/Les misérables* (Ladj Ly, 2019).

¹⁵² Do original:

La mémoire et la transmission sont les grandes questions de ce film qui prend acte, à travers le drame de son héroïne, de l’anéantissement de cette classe moyenne -culturellement éclairée à laquelle appartient Clara, sans jamais verser dans la nostalgie. Les archives dont il regorge, qui lui donnent sa texture de millefeuille temporel, rappellent que les années 1970 étaient aussi l’époque où l’on posait en photo à côté de sa voiture, « comme si c’était quelqu’un de la famille », et où l’on photographiait les enfants en coupant la tête de la nounou noire à leur côté. A travers la gradation des actions, de plus en plus baroques, de plus en plus perverses, que le promoteur entreprend pour déloger la résistante, *Aquarius* offre une image surréaliste de la violence aveugle que peut produire un système capitaliste en roue libre, et la renvoie in extremis à l’envoyeur, à la faveur d’un retournement vengeur qui vous laisse pantelant. A ce mouvement mortifère qu’elle donne à voir, la mise en scène oppose des cadrages d’une sophistication plastique extrême, qui font communiquer l’intérieur et l’extérieur, des plans-séquence sensuels, amples, fluides, qui unissent les couples sur la piste de danse, d’incroyables panoramiques à la grue, qui fabriquent du lien là où la ville et les puissances de l’argent œuvrent à le détruire... Loin d’être gratuite, cette splendeur plastique est un geste politique (REGNIER, 2016).

Os concorrentes de *Aquarius* na Competição Oficial de 2016 eram *Eu, Daniel Blake/I, Daniel Blake* (2016), de Ken Loach, ganhador da Palma de Ouro; *Elle* (2016), de Paul Verhoeven; *O apartamento/Forushande* (2016), de Asghar Farhadi; *Julieta* (2016), de Pedro Almodóvar; *É apenas o fim do mundo/Juste la fin du monde* (2016), de Xavier Dolan; *A garota desconhecida/La fille inconnue* (2016), de Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne; *Ma loute* (2016), de Bruno Dumont; *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch; *Personal shopper* (2016), de Olivier Assayas; *Toni Erdmann* (2016), de Maren Ade, entre outros.

No júri, apareciam George Miller, cineasta australiano (presidente); Valeria Golino, atriz italiana; Vanessa Paradis, atriz francesa; Mads Mikkelsen, ator dinamarquês; Arnaud Desplechin, cineasta francês; Kirsten Dunst, atriz norte-americana; Katayoon Shahabi, produtora iraniana; Donald Sutherland, ator canadense; e László Nemes, cineasta húngaro.

Aquela edição também contou com a exibição de *Cinema novo* (2016), de Eryk Rocha, na mostra Cannes Classics. O filme é uma ode aos cinemanovistas e reúne trechos das obras mais significativas do movimento em um documentário poético, cuja montagem propõe um novo diálogo entre os realizadores. E como Cannes foi o palco mais determinante para a difusão dos filmes do grupo, não é de se estranhar que a estreia do longa-metragem do filho de Glauber Rocha ocorresse no mesmo festival e de lá saísse consagrado. *Cinema novo* recebeu o prêmio Olho de Ouro, troféu concedido a documentários e que estava apenas na sua segunda edição.

Em 2017, último ano de nossa análise, apenas um filme brasileiro foi selecionado para Cannes, na Semana da Crítica: *Gabriel e a montanha* (2017), de Fellipe Barbosa. Trata-se de uma coprodução entre Brasil e França, com participação das francesas Damned Films (produção), ARTE France Cinéma (coprodução) e Condor Distribution (distribuição). No Brasil, a produção ficou por conta da Gamarosa e da TV Zero, que captaram recursos via FSA.

Mais uma vez, portanto, o que se verifica é a chegada de um filme brasileiro ao Festival de Cannes que teve participação francesa na produção. Nos anos seguintes, embora não estejam no escopo desta tese, essa condição de coprodução se mantém como uma evidência muito forte, seja com a França seja com outro país europeu, tal como veremos nas conclusões finais a seguir.

CONCLUSÃO – Comparações possíveis a partir do Festival de Cannes

A história da participação brasileira no Festival de Cannes está relacionada, direta ou indiretamente, às políticas de internacionalização específicas para o cinema e o audiovisual. Desde a segunda metade da década de 1960, a partir da criação do INC, as políticas internas de fomento à produção cinematográfica também resultaram nos filmes que acabaram participando das diferentes mostras do evento, o qual foi alterando a sua estrutura e os seus parâmetros de qualidade com o passar dos anos.

Nesse sentido, para mapear e examinar a compilação de quais longas-metragens majoritários brasileiros de fato chegaram ao Festival de Cannes entre os anos de 1949 e 2017, não bastava se debruçar nas características narrativas ou estéticas de tais obras. Foi necessário entrelaçar diferentes fatores que influenciaram nesse processo complexo para investigar, em primeiro lugar, quais eram as prerrogativas do próprio evento na preferência por determinados filmes e, na sequência, de que modo os cineastas, os produtores e as instituições oficiais brasileiras se posicionavam frente a tais tendências e dinâmicas.

Para tal propósito, esta tese foi construída com base na análise histórica das políticas públicas voltadas para a promoção e a difusão dos filmes brasileiros, das relações entre os realizadores e os críticos franceses e curadores do evento, das ações dos agentes do mercado e dos gestores públicos frente às constantes mudanças que ocorreram ao longo do tempo, buscando compreender os elementos políticos, econômicos, tecnológicos e estéticos que resultaram na participação ou na ausência dos filmes brasileiros nas diversas mostras do festival francês.

Nesse longo e sinuoso percurso, por mais que existam diferenças substanciais entre os períodos históricos estudados, foi possível estabelecer comparações entre eles, considerando especificidades e confluências nas conjunturas que nos interessam nesta pesquisa, sobretudo entre a época do Cinema Novo e o momento mais recente, que engloba inicialmente a chamada retomada do cinema brasileiro e segue na década seguinte.

Em uma perspectiva histórica, iniciamos a verificação desses contrastes olhando para os números gerais, os quais demonstram graficamente as movimentações dos filmes entre as mostras do Festival de Cannes.

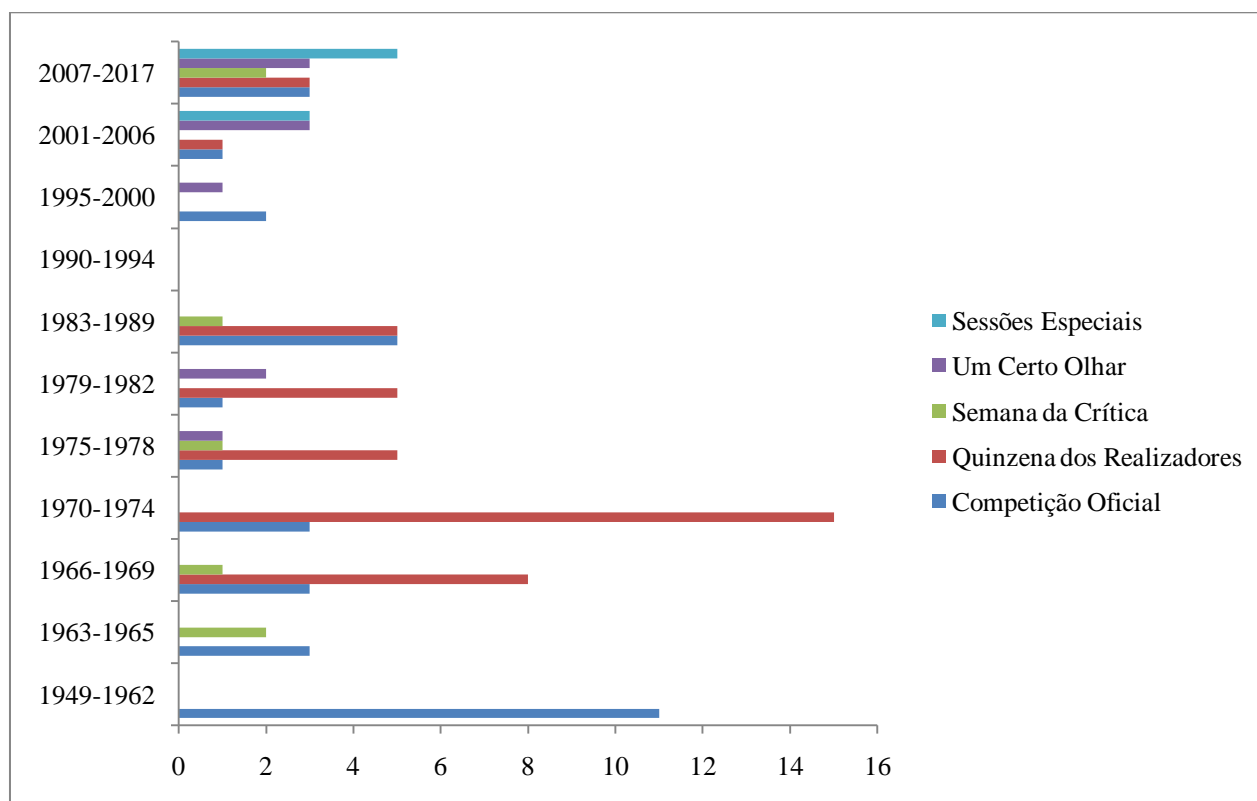
Tabela 09 – Filmes majoritários brasileiros por mostra e períodos (1949-2017)

MOSTRA	1949-1962	1963-1965	1966-1969	1970-1974	1975-1978	1979-1982	1983-1989	1990-1994	1995-2000	2001-2006	2007-2017
Competição Oficial	11	3	3	3	1	1	5	0	2	1	3
Quinzena dos Realizadores	-	-	8	15	5	5	5	0	0	1	3
Semana da Crítica	-	2	1	0	1	0	1	0	0	0	2
Um Certo Olhar	-	-	-	-	1	2	0	0	1	3	3
Sessões Especiais	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	5
TOTAL	11	5	12	18	8	8	11	0	3	8	16

Fonte: Festival de Cannes

Elaboração: Autora

Gráfico 02: Filmes majoritários brasileiros por mostra e períodos (1949-2017)



Fonte: Festival de Cannes

Elaboração: Autora

No que se refere à Competição Oficial, evidencia-se uma predominância da participação dos filmes majoritários brasileiros no período inicial de análise do Festival de Cannes. Entre 1949 e 1961, esta era a única mostra existente, visto que a Semana da Crítica só será criada em 1962. Esse também era o auge da fase em que o festival reservava cotas para dezenas de países, convidando-os a enviar os seus representantes oficiais. Mesmo assim, é válido notar a presença constante do Brasil, com 11 filmes em 14 edições, incluindo aqueles realizados pelo estúdio da Vera Cruz e o troféu máximo da Palma de Ouro para *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, em 1962.

Entre 1963 e 1965, encontramos a *première* do Cinema Novo em Cannes, sobretudo em 1964, quando Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos debutaram no palco principal do festival, e Cacá Diegues na Semana da Crítica. Há também a exibição de um filme de Walter Hugo Khouri na competitiva, representando os universalistas, em 1965. Como vimos no capítulo 3, a descoberta dos filmes provenientes do Brasil e de outras partes do mundo pelos críticos franceses foi iniciada naqueles anos, algo que vai se ampliar ainda mais no período seguinte.

De 1966 a 1969, serão três filmes na Competição Oficial – dois deles de Glauber Rocha –, mais oito longas-metragens de diretores brasileiros na estreante Quinzena dos Realizadores em 1969, e outro na Semana da Crítica, totalizando 12 obras brasileiras em Cannes. Essencial lembrar também que, neste último íterim, já havia a atuação do INC na tentativa de implementar políticas de internacionalização para o cinema brasileiro nos festivais internacionais, embora houvesse um boicote aos cinemanovistas, os quais não encontraram apoio do Estado nem na etapa de seleção dos filmes e nem mesmo na promoção das obras já selecionadas pelos curadores. Coube aos cineastas buscar uma articulação com os franceses, driblando inclusive a censura estatal, a qual pretendia impedir a exibição no exterior.

O intervalo entre 1970 e 1974 foi marcado, internamente, pela transição institucional, pela qual o INC foi sendo substituído pela Embrafilme. Se o momento anterior foi comandado por Durval Garcia, que aplicava os ditames da ditadura militar no INC e nas políticas de internacionalização do cinema, o seu sucessor, Ricardo Cravo Albin encontrou algumas brechas para dialogar mais profundamente com os curadores de Cannes e outros interlocutores franceses que pudessem viabilizar a entrada dos filmes brasileiros – incluindo sobretudo os do Cinema Novo – na Competição Oficial e na Quinzena dos Realizadores. O *lobby* de Albin, como vimos, foi um dos poucos que teve resultados nas seleções. Em apenas dois anos, entre 1970 e 1971, foram três filmes

na competitiva e oito na Quinzena, totalizando 11 obras exibidas em Cannes durante a sua gestão. Já entre 1972 e 1974, quando a censura e a repressão recrudesceram no Brasil, não houve nenhum filme na competitiva e os cineastas encontraram um acolhimento maior na Quinzena dos Realizadores, mostra fundada e capitaneada por Pierre-Henri Deleau – admirador e muito próximo dos cineastas brasileiros desde a década anterior – e que exibiu mais sete filmes. Portanto, entre 1970 e 1974, temos o ápice de 15 longas-metragens participantes da Quinzena, algo que não se repetirá novamente até o final da análise deste estudo.

Na virada de 1974 para 1975, sob a gestão de Roberto Farias, a Embrafilme inicia a reestruturação do cinema brasileiro internamente. O INC foi extinto em definitivo e a participação brasileira em Cannes perdeu força até 1978: apenas um filme na competitiva, um na Semana da Crítica, um na inauguração da Um Certo Olhar, e somente cinco na Quinzena dos Realizadores. Se por um lado a produção de novos filmes ganhou um fôlego inédito – e encontrou o público nacional, levando milhões de espectadores às salas comerciais –, por outro a promoção das obras brasileiras que conseguiram alcançar a Quinzena dos Realizadores ou que eram vendidos no *Marché du Film* não receberam o apoio necessário para a sua promoção e difusão. O que se verificou nesta pesquisa é que havia uma incompreensão do diretor-presidente da Embrafilme com relação às novas dinâmicas de seleção dos filmes – que já não seguia o formato das cotas nacionais –, assim como um menosprezo e uma desarticulação sistemática da Embrafilme no mercado do festival, cujas ações poderiam beneficiar a circulação internacional das obras brasileiras, sendo elas exportadas ou exibidas em outros festivais, utilizando as plataformas e a vitrine de Cannes para estimular novas coproduções e vendas internacionais. Nesse sentido, não foram implementadas políticas capazes de atender a essas tendências que se impunham, e nem mesmo a execução mínima de ações de promoção e difusão dos poucos filmes escolhidos pelos curadores, cabendo apenas aos cineastas trabalharem individualmente na arena competitiva do maior festival do mundo, sem o suporte adequado do Estado.

A partir da entrada do diplomata Celso Amorim na Embrafilme, em 1979, a internacionalização finalmente ganha contornos oficiais e os reflexos das novas políticas são visíveis no Festival de Cannes, sobretudo no mercado. Desde a aproximação de Amorim e da Superintendência de Comercialização Externa, na figura de Jorge Peregrino, com os curadores franceses para estimular a seleção dos filmes brasileiros até a realização de eventos de *networking* e de promoção das obras no *Marché du Film*,

havia uma determinação para fomentar a exibição, a circulação e as vendas internacionais dos filmes, com o objetivo de buscar dividendos no mercado externo para complementar os recursos dos cofres da Embrafilme, assim como melhorar e ampliar a imagem da cultura brasileira no exterior. Com isso, evidenciava-se que era possível estabelecer uma confluência de ações internas e externas em benefício do fomento aos novos filmes, estimulando a sua circulação doméstica e também internacional, ao contrário do que era proclamado e praticado por Roberto Farias.

Entre 1983 e 1989, foram os filmes brasileiros realizados via coprodução internacional que mais se destacaram no Festival de Cannes, especialmente aqueles realizados por diretores que já tinham alguma proximidade com os curadores, a exemplo dos antigos cinemanovistas Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Ruy Guerra. No total, foram registrados cinco longas-metragens na Competição Oficial, cinco na Quinzena dos Realizadores, e um na Semana da Crítica, totalizando 11 obras. Esse retorno sequencial à competitiva, especialmente entre 1984 e 1987, indicava que as políticas anteriores que estimularam as coproduções continuavam a ter efeito – compreendendo as novas dinâmicas do mercado internacional que se refletiam em Cannes –, embora internamente a situação da Embrafilme se deteriorasse cada vez mais, com acusações de corrupção e malversação de dinheiro público, até mesmo nas ações da Embrafilme no Festival de Cannes, entre 1988 e 1989.

Após o completo desaparecimento dos filmes brasileiros em Cannes na primeira metade da década de 1990, depois da extinção da Embrafilme, verifica-se a volta do Brasil ao festival no momento da chamada “retomada”, com dois filmes na Competição Oficial entre 1995 e 2000, e mais um na Um Certo Olhar. Embora pouco representativo numericamente, era o momento em que, muito lentamente, os produtores voltavam a compreender a importância incontornável do *Marché du Film* nesse novo cenário para a difusão de seus filmes, e de ascensão do Grupo Novo de Cinema e TV como agente de vendas desses profissionais.

A seguir, na entrada para os anos 2000, com a criação da Ancine, constata-se uma nova reinstitucionalização do setor cinematográfico e audiovisual, que, aos poucos, também resultou na centralização das políticas de internacionalização. Se entre 2001 e 2005 havia uma sobreposição de funções entre a agência e a SAV nas ações que seriam dedicadas aos festivais, a partir de 2006 a Assessoria Internacional da Ancine conseguiu confluir para si tais medidas e ações, até mesmo ampliando os programas voltados para

a aproximação dos filmes e dos cineastas com os festivais, incluindo o de Cannes. Em termos quantitativos, porém, os números não foram tão satisfatórios.

Ao compararmos os dados de 1960 com os números registrados entre 2001 e 2017, encontraremos alguns dos principais indícios que nortearam esta tese. Embora as duas últimas décadas tenham sido marcadas pela reorganização do setor e implementação de políticas de internacionalização e de fomento via FSA – que trouxe um robusto incremento de recursos financeiros para a produção e a coprodução –, não houve uma significativa participação dos filmes brasileiros nas três mostras históricas do Festival de Cannes. Na Competição Oficial, foram exibidos quatro filmes em um total de 17 edições; na Quinzena dos Realizadores, foram quatro; e na Semana da Crítica, somente dois. Os destaques ficaram por conta da mostra Um Certo Olhar, com seis filmes; e das Sessões Especiais, com oito.

Esses dados demonstram que ainda existe, na atualidade, um interesse expressivo dos cineastas brasileiros em exhibir os seus filmes no Festival de Cannes. Ao mesmo tempo, tal como verificamos no capítulo anterior, também há algum esforço da Ancine em aproximar os realizadores dos curadores do festival por meio do projeto Encontros com o Cinema Brasileiro, bem como estimular o envio das cópias e a viagem dos profissionais para Cannes por meio de programas específicos. No entanto, constata-se um desequilíbrio entre as políticas aplicadas, as expectativas dos curadores com relação aos filmes enviados pelo Brasil e os resultados encontrados.

Outra perspectiva que traz informações relevantes é quando olhamos para os dados históricos da produção. Segundo a pesquisa de José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 35), entre os anos de 1960 e 1966, o número de filmes produzidos anualmente no Brasil variou entre 29 e 45 obras, sendo a maior marca registrada em 1964. Na década de 1970, de acordo com Lia Bahia (2012, p. 52), a variação entre o número de filmes lançados no circuito brasileiro foi de 57 a 104 (com pico em 1979). Entre os anos de 1980 e 1984, foram de 76 a 108 (máximo atingido em 1984)¹⁵³. Na segunda metade dos anos 1990, após a retomada do cinema brasileiro, foram lançados 12 filmes em 1995 e o ápice estagnou em 33 obras em 1999 (BAHIA, 2012, p. 64). Depois da criação da Ancine, entre os anos 2001 e 2009, os números sobem de 30 lançamentos anuais para

¹⁵³ Nesse começo da década de 1980, vale ressaltar que a produção de filmes pornográficos foi bastante expressiva no Brasil e influenciou esse aumento dos números de obras produzidas e lançadas no circuito de salas comerciais.

82; e na década seguinte, de 74 em 2010 para um marco inédito de 143 em 2016 (ANCINE, 2017, p. 56).

Com base nesses dados referentes à produção, verifica-se que, embora nos últimos anos o montante de obras lançadas tenha sido recorde na história do setor cinematográfico e audiovisual brasileiro, não houve um aumento do número desses filmes selecionados para o Festival de Cannes. Comparando com a década de 1960, quando a média de obras produzidas era bem menos da metade da atual, alguns desses filmes conseguiam chegar à Competição Oficial, à Quinzena dos Realizadores ou à Semana da Crítica. Na contemporaneidade, porém, ainda não há um reflexo direto entre o número de filmes lançados no mercado doméstico e a exibição de vários deles em Cannes.

Se aproximarmos as políticas de fomento à produção da Ancine – tanto na gestão de Gustavo Dahl, mas sobretudo na de Manoel Rangel –, com aquelas que eram aplicadas pela Embrafilme (no comando de Roberto Farias), também encontraremos algumas similaridades e efeitos pouco representativos no que se refere aos filmes no Festival de Cannes. Nesses períodos, buscou-se estimular a realização de novos longas-metragens e inseri-los no mercado nacional de salas de cinema, com resultados recordes na gestão de Farias no que se refere à venda de ingressos. Entretanto, esses filmes não foram suficientes para conquistar os curadores de Cannes em escala um pouco mais razoável. É notório que existe uma diferença de esforços da Ancine quando comparada a essa etapa da Embrafilme, pois a agência ampliou as políticas e programas de promoção e difusão nos festivais, além de se aproximar dos programas da Apex-Brasil, em especial o Cinema do Brasil, e do Itamaraty, reconhecendo que o mercado internacional é fundamental nesse processo. No entanto, ainda há pouca efetividade, passados mais de dez anos da criação de um departamento específico e de todas as articulações realizadas.

Sendo assim, o que se conclui dessa última comparação é que não basta apenas investir no fomento à produção anual de centenas de longas-metragens para que eles consigam alcançar o Festival de Cannes. É necessário que, para além da diversificação da produção e do acesso aos fundos, as políticas sejam mais específicas no que se refere à análise das características do evento, vislumbrando um alcance mais assertivo do que aquele que vem ocorrendo. Com isso, estimulando a promoção, a difusão, e, posteriormente, a exportação de tais obras, fortalecendo o ciclo completo desse filme no exterior, e assim ampliando a sua escala de circulação.

Ao mesmo tempo, é incontornável observar que a tecnologia digital igualmente não se refletiu em uma quantidade maior de filmes exibidos no Festival de Cannes. Se até os anos 1990 era a película em 35mm que predominava não apenas na captação das imagens, mas também no formato de exibição no festival, a entrada para o século 21 foi marcada pela digitalização do processo, facilitando o acesso a equipamentos mais leves e baratos, com o passar dos anos, e, conseqüentemente, ampliando a quantidade de longas-metragens finalizados e enviados para a apreciação dos curadores. Porém, isso não se demonstrou eficaz para uma curva ascendente de filmes selecionados, exibidos ou premiados. Mais uma vez, se compararmos com os anos 1960, marcados pelo cinema analógico, o resultado foi muito mais significativo do que o atual. Comparando ainda de outra forma, foi o Cinema Novo quem revolucionou as filmagens no Brasil ao usar câmeras mais leves, inspirados nas facilidades apresentadas pela *Nouvelle Vague* francesa e, na mesma medida, trazendo para as obras um cinema que dialogava com as inquietações do seu tempo e que encontravam interlocutores no Festival de Cannes. A revolução digital dos anos 2000-2010, ao contrário, não se aproximou da mesma forma das tendências que surgiam no mesmo festival. Ou seja, se por um lado as câmeras digitais proporcionaram um crescimento exponencial da produção de novos filmes – amparados também pelos fundos e editais lançados pela Ancine –, a temática, a narrativa e a estética dessas obras não foram aquelas priorizadas pelo festival. Por conseguinte, constata-se que o acesso à tecnologia de última geração é um dos facilitadores para se alcançar um determinado patamar de qualidade técnica, mas quando se trata de um festival internacional de cinema existem muitas outras variáveis artísticas, políticas e econômicas que dificultam a entrada dos filmes e dos cineastas na maior vitrine do circuito dos festivais.

Para além da investigação que se encerra em 2017 pelos marcos temporais desta pesquisa, vale observar os resultados mais atuais dos filmes brasileiros no Festival de Cannes. Entretanto, eles não poderão ser examinados da mesma forma, pois ocorreram em períodos posteriores à gestão de Manoel Rangel na Ancine, e seguindo outras políticas cinematográficas e de internacionalização, ditadas pelo final do governo do presidente Michel Temer e por todo o mandato de Jair Bolsonaro, este último afetado pela interrupção das ações não só de promoção em festivais, mas do próprio fomento à produção de novas obras independentes.

Em 2018, foram compilados três filmes selecionados: na Quinzena dos Realizadores, *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2018), que é uma coprodução

Brasil/França/Colômbia; *O grande circo místico* (Cacá Diegues, 2018), foi exibido em uma Sessão Especial e é uma coprodução Brasil/França; *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (João Salaviza e Renée Nader Messor, 2018), apareceu na Um Certo Olhar e é uma coprodução Brasil/Portugal.

Em 2019, o Brasil voltou à Competição Oficial novamente com um longa-metragem dirigido por Kleber Mendonça Filho (codireção de Juliano Dornelles), com *Bacurau*. O filme ganhou o histórico Prêmio do Júri, dividindo o troféu com *Os miseráveis/Les misérables* (Ladj Ly, 2019). Esta foi a primeira vez que um filme brasileiro conquistou a honraria. Diferente de *Aquarius* (2016), agora se trata de uma coprodução entre o Brasil e a França reconhecida oficialmente pelos dois países, reforçando as relações entre Mendonça Filho e os produtores franceses.

Aquela edição também foi marcada pela exibição e premiação igualmente inédita de *A vida invisível* (Karim Aïnouz, 2019), que recebeu o troféu máximo na mostra Um Certo Olhar, e é uma coprodução Brasil/Alemanha. Também foi selecionado *Sem seu sangue* (Alice Furtado, 2019), na Quinzena dos Realizadores, uma coprodução Brasil/França/Holanda.

Em 2020, edição que não ocorreu por conta da pandemia, o único chancelado pela Competição Oficial foi *Casa de antiguidades* (João Paulo Miranda Maria, 2020), coprodução Brasil/França, já examinado anteriormente. Em 2021, *Marinheiro das montanhas* (Karim Aïnouz, 2021), foi exibido em uma Sessão Especial e é uma coprodução Brasil/França/Alemanha. O único longa-metragem 100% brasileiro do período foi *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2021), escolhido para a Quinzena dos Realizadores. Em 2022, não há registros de filmes brasileiros selecionados.

O ano de 2023 marcou o retorno de cineastas brasileiros conhecidos do Festival de Cannes, confirmando, mais uma vez, as dinâmicas e tendências históricas investigadas ao longo desta tese. Karim Aïnouz foi selecionado para a Competição Oficial com *Firebrand*, seu primeiro filme realizado no Reino Unido. Embora não se trate de uma produção brasileira, a escolha por uma obra internacional de Aïnouz reforça a sua proximidade com os curadores do evento. Da mesma forma, Kleber Mendonça Filho voltou à Croisette, desta vez apresentando o documentário *Retratos fantasmas*, fora de competição, em uma Sessão Especial. Na mostra Um Certo Olhar, a brasileira Renée Nader Messor e o português João Salaviza regressaram com o longa-metragem *A flor do Buriti*, que ganhou o prêmio de Melhor Equipe. A estreante desta edição na categoria de longa-metragem foi Lillah Halla, exibindo *Levante* na Semana da

Crítica, uma coprodução majoritária do Brasil com a França e o Uruguai. Em 2020, ela já tinha sido selecionada para a mesma mostra com o curta-metragem *Menarca*. Na seção Cannes Classics – Documentaires sur le cinéma, Aída Marques e Ivelise Ferreira foram selecionadas com *Nelson Pereira dos Santos – Vida de Cinema*, sobre o decano cinemanovista. De forma minoritária, o Brasil também esteve representado na Competição Oficial em *Los delincuentes*, de Rodrigo Moreno, uma coprodução Argentina/Luxemburgo/Chile/Brasil.

Para os próximos anos, a expectativa do setor cinematográfico e audiovisual é de uma nova retomada das políticas de fomento à produção, reinserindo os recursos financeiros represados no FSA, visto que o terceiro governo do petista Luiz Inácio Lula da Silva na presidência da República já sinalizou um recomeço para o setor cultural, reimplantando o Ministério da Cultura, extinto por Jair Bolsonaro. Ao mesmo tempo, o restabelecimento da diplomacia internacional foi iniciada – inclusive com a França, de maneira mais ampla –, o que pode se refletir em uma restauração das políticas de promoção e difusão nos festivais, recolocando Cannes no horizonte dos dirigentes das instituições cinematográficas e dos próprios cineastas e produtores. O que deverá ser acompanhado e analisado mais detidamente é se as experiências das últimas décadas servirão para nortear as próximas dinâmicas que serão aplicadas.

Tal como analisamos nesta tese, a estruturação da produção mais próxima do ideal passa por uma confluência de fatores, envolvendo relações pessoais, relações de poder, assim como pré-requisitos narrativos, financeiros, políticos e tecnológicos. Nessa conjuntura, não basta propiciar somente um estímulo à realização de novos filmes. Mas sim que exista uma efetiva articulação entre os diferentes elos da cadeia de produção com a exibição, a distribuição, a circulação, a difusão e a exportação, quando olhamos especialmente para os filmes brasileiros no Festival de Cannes, evento que potencializa todas essas etapas e que não pode ser desconsiderado frente às dinâmicas do mercado globalizado.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. [Correspondência]. Destinatário: Glauber Rocha. 1970. *In*: BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 363.

ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares de. **Cineastas e a formação da Ancine (1999-2003)**. 2010. 141p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-estado: os anos Embrafilme. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul-dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=9&infoid=276&sid=27>. Acesso em: 02 fev. 2023.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2011.

AMANCIO, Tunico. Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. vol. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 290-321.

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico em tempos neoliberais (1990-1993). *In*: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico. (org.). **Estudos de Cinema Socine**. 1ed. São Paulo: Annablume, v. 1, p. 351-357, 2008.

AUTRAN, Arthur. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o Cinema Independente frente à questão da indústria. *In*: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (org.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009.

AUTRAN, Arthur. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Rebeca**, v. 1, p. 265-280, 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/272>. Acesso em: 03 ago. 2021.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

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

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRASIL. Ancine. **Uma política para o audiovisual**: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos. 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/ancine-15-anos-web-final-em-baixa2.pdf/view>. Acesso em: 01 mar. 2023.

BRASIL. Embrafilme. **Relatório preliminar as atividades da Embrafilme durante do ano de 1986**. Rio de Janeiro, 1986.

BRASIL. Embrafilme. **Relatório preliminar as atividades da Embrafilme durante do ano de 1987**. Rio de Janeiro, 1987.

BRASIL. **Lei n. 8.685**, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm. Acesso em: 02 fev. 2023.

BRASIL. **Medida provisória n. 2.228-1**, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – Ancine, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – Prodecine, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – Funcines, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 02 fev. 2023.

BRASIL. Programa Cinema do Brasil. **Fotos de divulgação das ações na plataforma Flickr**. Disponível em: <https://www.flickr.com/people/cinemadobrasil>. Acesso em: 13 abr. 2023.

BRASIL. TCU. **Acórdão 2505/2006 - Segunda Câmara**, de 5 de setembro de 2006. Prestação de contas simplificada do exercício de 2002. Ilegitimidade do Convênio 004/2002 (Processo 52.800.002275/2002-36) com a Brazilian Cinema Promotion - BCP. Disponível em: <https://pesquisa.apps.tcu.gov.br/redireciona/acordao-completo/%22ACORDAO-COMPLETO-30264%22>. Acesso em: 26 jun. 2023.

BRASIL. TCU. **Acórdão 1636/2016 - Tomada de Contas Especial**, de 29 de junho de 2016. Recurso transferido para a produção do longa-metragem intitulado “Gavião, o cangaceiro que perdeu a cabeça”. Disponível em: <https://pesquisa.apps.tcu.gov.br/redireciona/acordao-completo/%22ACORDAO-COMPLETO-1650027%22>. Acesso em: 26 jun. 2023.

CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. *In*: MARTINELLI, Sérgio (org.). **Vera Cruz**: Imagens e histórias do cinema brasileiro. São Paulo: A Books, 2002.

CHALUPE, Hadija. **Os filmes realizados em coprodução**: Limites e expansões dos acordos transnacionais. 2014. 309p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014a.

CHALUPE, Hadija. La gestión audiovisual sustentable: Los festivales internacionales y la realización de películas. **IV Congreso Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA)**, Universidad Nacional de Rosario, mar. 2014b. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/chalupe_dasilva.pdf. Acesso em: 13 mar. 2023.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. **O campeão de audiência: uma autobiografia**. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

COSTA, Cecília. **Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v.5-6, p. 193-204, mar. 1966.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e seu público. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 11-12, p. 192-202, 1966-1967.

DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. **Cultura**, Brasília, v. VI, n. 24, p. 125-127, jan-mar.1977.

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

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

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

FAILACHE, Mauricio José Vera. **Produção cinematográfica no Brasil, distribuidoras majors e mercado: o caso do filme *Dois filhos de Francisco***. 2019. 244p. Tese (Doutorado em Ciência, Tecnologia e Sociedade) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

FERNANDES, Marina Rossato. **Ancinav: análise de uma proposta**. 2014. 220p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FIGUEIRÓ, Belisa. Alberto Cavalcanti e as multiversões: análise de *A canção do berço* **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – Imagofagia**, Buenos Aires, n. 15, p. 1-16, 2017a. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1135>. Acesso em: 03 ago. 2021.

FIGUEIRÓ, Belisa. **As dinâmicas do mercado das coproduções cinematográficas entre Brasil e França**. 2017. 280p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro

de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017b.

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

FIGUEIRÓ, Belisa. Brasil e França: do acordo cinematográfico de 1969 ao audiovisual de 2017. *In*: SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA, Kennedy Piau. (org.). **Política para as artes**. v. 3. Salvador: EDUFBA, 2018b. p. 199-215.

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

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GETINO, Octavio. **Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional: El cine, la televisión, el disco y la radio**. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación y Sociedad – CICCUS, 2009.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric; LATIL, Loredana. Une politique du cinéma: la sélection française pour Cannes. **Protée - Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques**, Université du Québec, Cannes hors projections, n. 31, vol. 2, p.17-28, 2003. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-00682236>. Acesso em 13 jan. 2023.

INC. **O Brasil em Cannes**. Direção: Moisés Kendler. 1971. (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r0zs4uAbZgg>. Acesso em: 01 jul. 2022.

JACOB, Gilles. **Cidadão Cannes: O homem por trás do festival**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, set.-nov. 1993.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da Retomada: Aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

IKEDA, Marcelo. **Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine**. Porto Alegre: Sulina, 2021.

LECLER, Romain. Nouvelles vagues: Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 206-207, p. 14-33, 2015. DOI: 10.3917/arss.206.0014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2015-1-page-14.htm>. Acesso em: 12 jan. 2023.

- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Editora Atlas, 2003.
- MARSON, Melina. **Cinema e políticas de estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.
- MELO, Luís Rocha. Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **ARS**, v. 14, n. 28, p. 221-245, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.122967>. Acesso em: 02 fev. 2023.
- NYE JR., Joseph S. **Soft power**: The means to success in world politics. Nova York: PublicAffairs, 2004.
- OSTROWSKA, Dorota. Making film history at the Cannes film festival. *In*: VALCK, Marijke de; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. (org.). **Film Festivals: History, Theory, Method, Practice**. Londres e Nova York: Routledge, 2016. p. 18-33.
- PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. **Alberto Cavalcanti**: Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 127-142, jul-dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf. Acesso em: 03 ago. 2021.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas: Papyrus, 1996.
- PIERRE, Sylvie. Un texte dans ses histoires. **Trafic**: revue de cinéma, Paris, n. 100, 2016. p. 93-98.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A ascensão do novo jovem cinema. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. vol. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 17-115.
- ROCHA, Glauber. O Cinema Novo 62. (1962). *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 50-52.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome 65. (1965). *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 63-67.
- ROCHA, Glauber. [Correspondência]. Destinatário: Alfredo Guevara. Paris, 1967. *In*: BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 272-278.
- ROCHA, Glauber. [Correspondência]. Destinatário: Claude Antoine. Rio de Janeiro, 6 fev. 1969. *In*: BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 334-336.

ROCHA, Glauber. [Correspondência]. Destinatário: Cacá Diegues. Paris, jun. 1969. *In*: BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 339-340.

ROCHA, Glauber. [Correspondência]. Destinatário: Zelito Viana. 1970. *In*: BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 364.

ROCHA, Glauber. Das sequoias às palmeiras 70. (1970). *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 233-238.

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

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro de intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

SORLIN, Pierre. **European cinemas, European societies 1939-1990**. Londres e Nova York: Routledge, 1991.

SOUSA, Ana Paula. **Dos conflitos ao pacto**: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI. 2018. 294p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SOUZA, Paula Alves de. **Perspectivas para a internacionalização do cinema nacional**: o papel do Itamaraty. 2012. 158 p. Tese – Instituto Rio Branco, LVII Curso de Altos Estudos, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2012.

STRINGER, Julian. Global cities and the international film festival economy. *In*: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the city**: film and urban societies in a global context. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 134-144.

THÉVENIN, Olivier. Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation. **Loisir et Société / Society and Leisure**, n. 44:1, p. 37-46, 2021. DOI: 10.1080/07053436.2021.1899395. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899395>. Acesso em: 15 dez. 2022.

THÉVENIN, Olivier. Le cinéma d'auteur au Festival de Cannes à la S.R.F. et à la Quinzaine des Réalisateurs. *In*: POIRRIER, Philippe. (org.). Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles. **Territoires contemporains**, n. 3, 2012. Disponível em: http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/O_Thevenin.html. Acesso em: 22 jan. 2023.

VALCK, Marijke de. **Film festivals**: History and theory of a European phenomenon that became a global network. Universiteit van Amsterdam. 2006.

VALCK, Marijke de. **Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia.** Amsterdam University Press, 2007.

VIANA, Zelito. **Os filmes e eu.** Rio de Janeiro: Record, 2022.

Reportagens, entrevistas, perfis, críticas e notas publicadas no Brasil

A AUSÊNCIA do Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.1, 9 maio 1973.

A CRÍTICA europeia aprova o prêmio dado ao “Pagador”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 8, 25 maio 1962.

AGÊNCIA do INC em Paris. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 12 ago. 1967.

ALENCAR, Miriam. O Dragão que vai a Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 4 maio 1969.

ALENCAR, Miriam. Filme de Glauber abala o festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 11, 15 maio 1969.

ALENCAR, Miriam. “Antonio das Mortes” está entre os 3 filmes mais cotados em Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 20 maio 1969.

ALENCAR, Miriam. Política ditou a premiação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 24 maio 1969.

ALENCAR, Miriam. “Tristana”, o novo sucesso de Buñuel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 11, 6 maio 1970.

ALENCAR, Miriam. Cinema húngaro tem êxito com “Falcões”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 7 maio 1970.

ALENCAR, Miriam. Filme de Hugo Khoury divide a crítica e o público. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 11, 8 maio 1970.

ALENCAR, Miriam. Cannes ainda existe (mas não tanto). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 12 maio 1970.

ALMEIDA, Carlos Helí de. Luzes, câmeras, badalação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. B1, 12 maio 2004.

ALMEIDA, Carlos Helí de. Cannes abre o olho para Meirelles. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. B1, 30 abr. 2008.

ALMEIDA, Carlos Helí de. O drible premiado da atriz estreante. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. B1, 26 maio 2008.

ALTEBERG defende viagem a Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 23 maio 1989.

ANGEL, Hildegard. Fogueira de vaidades. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. A16, 19 maio 2005.

ANSELMO Duarte e Massaini foram para Cannes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 10, 24 abr.1962.

ANTOLOGIA tem nosso cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 28, 21 abr. 1968.

ANTONIONI ganha Palma mas crítica internacional dá seu prêmio para Glauber. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 13 maio 1967.

A ODISSEIA de Glauber. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 27 maio 1969.

A POLÊMICA em torno de Jabor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 14 maio 1986.

ARANTES, Silvana. “Carandiru” desagrada à crítica internacional em Cannes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. E3, 21 maio 2003.

ARANTES, Silvana. Baseado em Guimarães Rosa, “Mutum” agrada ao público. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. E7, 26 maio 2007.

ARGENTINOS vêm tratar de cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 out. 1967.

AS AMOROSAS foi o filme... **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 28 dez. 1968.

A PALMA da animação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 20 maio 1980.

AS VENDAS em Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 2 jun. 1989.

AVELLAR, José Carlos. O jogo na retranca do cinema brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 21 maio 1975.

AVELLAR, José Carlos. Surpresas de uma mostra autoral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 23 maio 1976.

AVELLAR, José Carlos; VENTURA, Mary. Com a internacionalização de Cannes, a glória (por enquanto) é dos cineastas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 18 maio 1976a.

AVELLAR, José Carlos; VENTURA, Mary. A *Taxi Driver*, a Palma de Ouro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 29 maio 1976b.

AVELLAR, José Carlos. A longa sessão de curtas-metragens. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 21 maio 1977.

AVELLAR, José Carlos. “Pra Frente Brasil” de Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 17 maio 1982a.

AVELLAR, José Carlos. Cannes: O dia hoje é de Humberto Mauro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 24 maio 1982b.

AVELLAR, José Carlos. Os mestres da emoção e os mestres da imagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 14 maio 1984a.

AVELLAR, José Carlos. Entre as palmas e vaias, um bom momento para “Quilombo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 23 maio 1984b.

AVELLAR, José Carlos. “Memórias do Cárcere” ganha prêmio da crítica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 24 maio 1984c.

BALLERONI, Ediana. Morre em Miami o colunista Zózimo. **Folha de S. Paulo**, 19 nov. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/19/brasil/30.html>. Acesso em: 06 out. 2022.

BOA repercussão na Itália. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 23 maio 1975.

BOECHAT. Sobre as ondas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. A13, 20 maio 2003.

BOURRIER, Any. Em defesa do cinema de autor: François Chalais, jurado do Festival de Cannes. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 35, 16 maio 1978.

BRASIL Cinema 1968. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 1, 20 jul. 1968.

BRASIL em festivais. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.10, p. 45, 20 jul. 1968.

BRASIL faz acordo de cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 7 out. 1967.

BRASIL levará a Cannes o filme “Palácio dos Anjos” como representante oficial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 15, 15 abr. 1970.

BRASILEIROS em Cannes, mas fora do festival. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 21, 4 maio 1978.

BUTCHER, Pedro. Cannes vaia filme de Babenco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 23 maio 1998.

BUTCHER, Pedro. Uma visão visceral da violência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 20 maio 2002.

CANNES. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 24 maio 1988.

CANNES/72. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 44, 5 maio 1972.

CANNES: Brasil prepara “show”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 26 abr. 1966.

CANNES e Brasil. **Revista Veja**, São Paulo, 18 maio 1977.

CANNES parou com grevistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 13, 14 maio 1968.

CANNES quer ver “Capitu” para decidir participação brasileira no festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 16, 23 abr. 1968.

CANNES verá o “Amuleto de Ogum” no dia 21. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 22, 19 maio 1975.

CINEMA documental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 11 dez. 1968.

CENSURA libera “Terra em transe” sob a condição de ser dado nome a padre. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 3 maio 1967.

CENSURA proíbe o filme brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 12, 12 maio 1972.

CENSURA proíbe “Pra Frente Brasil”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 6 abr. 1982.

CENSURA veta “Terra em transe”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 19 abr. 1967.

CHABROL, Arlette. “Doramundo não foi exibido por culpa da Embrafilme”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 8 out. 1978.

CINEMA brasileiro volta animado ao mercado mundial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 fev. 1995.

CINEMA Novo acha que o FIF afetará indústria nacional e decide manter-se ausente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 18, 6 fev. 1969.

COLABORAÇÃO franco-brasileira no cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 17, 24 mar. 1968.

COMISSÃO fará plano para lançar cinema brasileiro no mercado internacional. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 13 jul. 1967.

COMPRADOR para o mercado vem hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 18 mar. 1969.

CONVÊNIO promoverá o cinema brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 6, 4 jan. 1968.

COUTO, José Geraldo. “Palma foi maldição”, diz Anselmo Duarte. **Folha de S. Paulo**, 3 mai.1997. Disponível em:
https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/03/caderno_especial/20.html. Acesso em: 25 jan. 2021.

CRAVO Albim retorna e diz que Brasil vai mandar a Cannes 2 filmes e 1 jurado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 11 fev. 1971.

DANUZA. Brasil em Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 3 maio 1999.

DANUZA. Propaganda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 11 maio 2000.

DANUZA. Programa para exportar filmes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 1 fev. 2001.

DO CINEMA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 25 abr. 1969.

DOMINGUES, Verônica. Curador do Festival de Cannes salienta a importância de contratar uma boa distribuidora. **Exibidor**, 04 mar. 2016. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/4801-curador-do-festival-de-cannes-salienta-a-importancia-de-contratar-uma-boa-distribuidora>. Acesso em: 10 jan. 2023.

“DRAGÃO da maldade” ganha prêmio de melhor direção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 24 maio 1969.

EMBRAFILME. Relatório da Diretoria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 27, 5 abr. 1973.

EMBRAFILME desmente franceses. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 11 out. 1978.

EMBRATUR nega contrato para divulgar filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 17, 21 maio 1989.

EWALD FILHO, Rubens. Cinema brasileiro. Os negócios e a repercussão. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 17, 15 maio 1985a.

EWALD FILHO, Rubens Ewald. Cannes: últimos dias e a competição continua fraca. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 17, 17 maio 1985b.

ÊXITO brasileiro em Melbourne. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.13, p. 46, nov-dez. 1969.

FARIA crítica retirada, Parreira justifica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 18 maio 1982.

FESTIVAL aplaude Glauber que anuncia próximo filme sobre viagem de Kennedy. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 4 maio 1967.

FESTIVAL de Cannes começa com Brasil apenas no mercado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 18, 12 maio 1968.

FESTIVAL de Cannes finaliza sob vaias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 14, 22 maio 1966.

FESTIVAL de Cannes quer a participação de Glauber com *O dragão da maldade*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 23 abr. 1969.

FIGUEIRÓ, Belisa. João Paulo Miranda prepara seu primeiro longa em coprodução com a França. **Revista de Cinema**, 29 nov. 2017c. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2017/11/joao-paulo-miranda-prepara-seu-primeiro-longa-em-coproducao-com-a-franca/>. Acesso em: 9 jan. 2023.

FILME de Glauber apontado pela crítica para lista dos premiados em Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 6 maio 1967.

FILMES brasileiros elogiados nos EUA. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 29, 25 mar. 1972.

FRANCESES dirigem-se a C. Silva. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 13, 27 abr. 1967.

GHIGNONE, Fernando. “Voo da alegria”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 4 maio 1988.

GIOBBI, Cesar. Brasileiros na vitrine. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 69, 19 maio 1998.

GLAUBER depois do prêmio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 28 maio 1977.

GLAUBER no desafio europeu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 48, 5 jun. 1969.

GLAUBER Rocha segue para Cannes a fim de defender seu “Dragão” no festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 20, 8 maio 1969.

GLAUBER Rocha diz em Cannes que “O dragão da maldade” é o seu melhor filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 11, 10 maio 1969.

GUERRA, Flavia. Scorsese se une a produtora brasileira. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C5, 22 maio 2014.

HELIODORA, Barbara. 10 anos de Saci. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 1961.

II FESTIVAL Internacional do Filme terá metade da despesa paga pelo Estado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 11 jan. 1969.

INC abre caminho para que Cannes convide *Dragão da maldade*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 34, 20 abr. 1969.

INC abrirá agências para aumentar a venda de filmes brasileiros na Europa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 14, 15 ago. 1967.

INC e Itamarati atuarão em conjunto para divulgar o filme nacional no exterior. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 14 jan. 1968.

INC escolhe filme que representará o Brasil no Festival de Moscou. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 9 jun. 1967.

INC hora primeira. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 2, jul-ago. 1967.

INC indica “Pindorama” e “Como era gostoso o meu francês” para o Festival de Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 3 abr. 1970.

INC: um ano de trabalho. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 48, mar. 1968.

INDICADA fita para Cannes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 8, 2 mar. 1967.

INSTITUTO Nacional de Cinema. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 61, 1966.

ITAMARATI ignora filme de Glauber. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 20 abr. 1967.

JABOR só queria atenção da plateia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 1971.

LABAKI, Amir. Mondo Cannes: Brasil 1. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4, 20 maio 1996.

LABAKI, Almir. Babenco divide público e crítica no festival. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 8, 25 maio 1998.

LABAKI, Almir. “Estorvo” tem fraca reação de público. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. A14, 15 maio 2000a.

LABAKI, Amir. “Eu Tu Eles” recebe menção em Cannes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. A24, 24 maio 2000b.

LENTE fina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 4 maio 2001.

L’EXPRESS elogia filme de Cacá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 28 maio 1987.

LEAL, Zélia Dambrowski. Nas telas de Cannes, “um espelho da vida”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 maio 1978a.

LEAL, Zélia Dambrowski. Desta vez, Cannes não concede ao cinema pobre. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 maio 1978b.

LEAL, Zélia Dambrowski. Com 13 filmes em Cannes, o Brasil não impõe sua imagem. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 maio 1978c.

LEITE NETO, Alcino. “Tom de esperança” define seleção de Frémaux. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. E1, 11 maio 2005a.

LEITE NETO, Alcino Leite. Irmãos Dardenne vencem Palma em Cannes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. A24, 22 maio 2005b.

LOPES, Denise. Janelas do cinema nacional. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. B7, 10 out 2003.

MARCORELLES, Louis. A crítica europeia elogiou, mas “Iracema” não é exibido no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 7 jun 1976.

MARCORELLES, Louis. Nas asas de uma abertura relativa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 17 abr. 1978.

MARIA, Cleusa. Uma despedida cinematográfica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 12 maio 1988.

MASCARENHAS, Morena. O embaixador do Cinema Novo. **Correio Braziliense**, 28 dez.2015. Disponível em:
<https://www.correio braziliense.com.br/impreso/2015/12/2677062-o-embaixador-do-cinema-novo.html>. Acesso em: 03 ago. 2021.

MASSON, Nonnato. Cinema brasileiro tem I Semana em Moscou. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 26 nov. 1967.

MATRAGA e a crítica francesa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 1, 25 maio 1966.

MERTEN, Luis Carlos. Top Tape traz “The Game” para o Brasil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 75, 20 maio 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. Crítica elogia filme brasileiro em Cannes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. A13, 20 maio 2002.

MOTA, Sérgio. CANNES-66 (IV). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 1, 25 maio 1966.

MOTA, Sergio. Um prêmio com segundas intenções. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 25, 24 maio 1975.

NOSSO filme em Moscou ainda demora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 11, 10 jun. 1967.

ODETE Lara. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 10 maio 1969.

“O PRÊMIO provou na Europa a maturidade do cinema brasileiro”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 24 mai.1962.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Carandiru” divide a crítica no Festival de Cannes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. D5, 21 maio 2003.

OVAÇÃO a Milton Gonçalves. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 19 maio 1988.

PAIVA, Anabela. Brasil disputa mercado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 9 maio 1996.

PANORAMA. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 43, maio-jun. 1969.

PANORAMA do cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 20 fev. 1968.

PANORAMA do cinema brasileiro. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 10, abr. 1968.

PERSON disputará Oscar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 14, 12 jan. 1968.

PIERRY, Marcos. Independentes ganham mercado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. T16, 21 jan. 2001.

“PINDORAMA” é confirmado em Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 21 abr. 1971.

PRESIDENTE do INC explica que a Embrafilme ajudará a exportar o filme nacional. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 18, 16 set. 1969.

PRESIDENTE do INC volta do Festival de Cannes e elogia “cinema colorido”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 16, 19 maio 1970.

PROJETO de criação do Instituto Nacional de Cinema, **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 57, nov-dez. 1966.

“QUILOMBO”, de Cacá Diegues: de Xerém para Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 18 abr. 1984.

RANGEL, Maria Lucia. Por que o diretor de “O coronel e o lobisomem” retirou seu filme do Festival de Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 10 maio 1979.

REZENDE, Marco Antônio de. A feira dos astros. **Revista Veja**, São Paulo, 21 maio 1980a.

REZENDE, Marco Antônio de. O empate do mestre. **Revista Veja**, São Paulo, 28 maio 1980b.

RUI Pereira da Silva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 10 dez. 1969.

SARACENI: “Tentaram sabotar *O desafio*”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 3, 13 maio 1966.

SCHILD, Susana. Nasce em Xerém uma superprodução brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 21 ago. 1983.

SCHILD, Susana. “Quilombo”: uma epopéia brasileira à espera de seu público. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 2 jun. 1984.

SCHILD, Susana. Roteiro da selvageria moral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.10, 10 maio 1987.

SCHILD, Susana. Muita imagem, pouca ideia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 12 maio 1988a.

SCHILD, Susana. Empregada agrada na Quinzena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 17 maio 1988b.

SOMENTE a coprodução e uma agência do INC poderão levar filmes ao exterior. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 10 ago. 1967.

SOUSA, Ana Paula. Prêmios em Cannes coroam caminhos do ameaçado cinema brasileiro. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 maio 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/05/premios-em-cannes-coroam-caminhos-do-ameacado-cinema-brasileiro.shtml>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SOUZA, Claudio Mello e. Cinema brasileiro vai a Cannes prometendo fazer um bom papel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 10 abr.1962.

SROULEVICH, Nei. Embrafilme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 30 maio 1989.

TEIXEIRA, Novais. Causou decepção “A primeira missa”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 12, 10 maio 1961.

TEIXEIRA, Novais. Boa acolhida em Cannes a O pagador de promessas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 20, 20 maio 1962a.

TEIXEIRA, Novais. O pagador de promessas vencedor do Festival de Cannes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 24 maio 1962b.

TEIXEIRA, Novais. “Dragão” é aclamado. Novais Teixeira. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 15 maio 1969.

TOLIPAN, Heloísa. Brasil em Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. B8, 19 maio 2004.

VIAGEM da alegria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 20 maio 1989.

VENTURA, Zuenir; AVELLAR, José Carlos. Um sucesso razoável comemorado numa festa à brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 12 maio 1986a.

VENTURA, Zuenir; AVELLAR, José Carlos. Produtor caiu no colo da vizinha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 12 maio 1986b.

VOO da alegria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 30 abr. 1988.

ZÓZIMO. Ziguezague. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 4 maio 1973.

ZÓZIMO. Brasil X Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 15 maio 1974a.

ZÓZIMO. De Cannes, escreve Zózimo Barrozo do Amaral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 21 maio 1974b.

ZÓZIMO. Não a Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 8 mar 1977a.

ZÓZIMO. Guerra declarada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 25 abr. 1977b.

ZÓZIMO. De volta a Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 15 fev. 1980a.

ZÓZIMO. Palavra final. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 28 abr. 1980b.

ZÓZIMO. Com direito a futebol. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 20 maio 1980c.

ZÓZIMO. Três candidatos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 18 jan. 1981a.

ZÓZIMO. Ano fértil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 24 maio 1981b.

Reportagens, entrevistas, perfis, críticas e notas publicadas na França

A L'INEPTIE..., **Les Lettres Françaises**, Paris, 20 maio 1970.

ANTONIO das Mortes. **Les Lettres Françaises**, Paris, 21 maio 1969.

BABY, Yvonne. Dieu noir et diable blond. **Le Monde**, Paris, 27 out. 1967.

BABY, Yvonne. « Antonio das Mortes », un chant d'espérance et de liberté. **Le Monde**, Paris, 18 maio 1969.

BARONCELLI, Jean de. Un film brésilien. **Le Monde**, Paris, 12 maio.1964.

BARONCELLI, Jean de. "L'Aliéniste". **Le Monde**, Paris, 14 maio 1970.

BARONCELLI, Jean de. BYE Bye Brasil. **Le Monde**, Paris, 20 maio 1980.

BORDE, Dominique. Dans l'expectative. **Le Figaro**, Paris, 15 maio 2008.

BORDE, Dominique. Le Brésil à l'âge ingrat. **Le Figaro**, Paris, 19 maio 2008.

BYE Bye Brasil. **Le Figaro**, Paris, 19 maio 1980.

BYE bye Brasil. **Libération**, Paris, 20 maio 1980.

« BYE bye Brasil » bye bye. **France-Soir**, Paris, 19 maio 1980.

CHAUVET, Louis. Le dieu... **Le Figaro**, Paris, 12 maio 1964.

CHAUVET, Louis. Le Figaro. *In: Agence France-Presse (AFP)*. Le festival a travers la presse française et étrangère: Terre en transes. n. 13, 1967.

CHAUVET, Louis. Les films par Louis Chauvet : Antonio das Mortes. **Le Figaro**, Paris, 29 out. 1969.

CHAZAL, Robert. "L'aliéniste": une histoire de fou. **France-Soir**, Paris, 14 maio 1970.

CHAZAL, Robert. Je t'aime, moi non plus. **France-Soir**, Paris, 12 maio 1986.

DANEY, Serge. Au dernier rang : L'utopie-Quilombo. **Libération**, Paris, 22 maio 1984.

D'AUTRES films. **Libération**, Paris, 19 maio 2008.

DIEGUES : le voyage des magiciens. **L'Express**, Paris, 24 maio 1980.

DOUIN, Jean-Luc. Effets superflus autour d'une épidémie de cécité. **Le Monde**, Paris, 16 maio 2008.

EMBROUILLE. **Libération**, Paris, 15 maio 2000.

GESTER, Julien. «Aquarius», sexa vénère. **Libération**, Paris, 17 maio 2016.

HECHT, Emmanuel. Au royaume des aveugles. **Les Echos**, Paris, 16 maio 2008.

JAMET, Dominique. Le vaudou est toujours dehors. **Le Quotidien de Paris**, Paris, 23 maio 1984.

JEANDER. Le film de... **Libération**, Paris, 12 maio 1964.

J.P.L. Passion en mayonnaise. **L'Humanité**, Paris, 12 maio 1986.

J.RO. Quilombo. **La Croix**, Paris, 23 maio 1984.

LACHIZE, Samuel. Un curieux film brésilien. **L'Humanité**, Paris, 12 maio 1964.

LACHIZE, Samuel. **L'Humanité**. *In: Agence France-Presse (AFP)*. Le festival a travers la presse française et étrangère: Terre en transes. n. 13, 1967.

LALANNE, Jean-Marc. Aquarius. **Les Inrockuptibles**, Paris, 18 maio 2016.

LES PROJECTIONS de la deuxième journée. **Le Film Français**, Paris, p. 4, 01 maio 1953.

MARCORELLES, Louis. « Quilombo », de Carlos Diegues: Une utopie pour l'an 2000. **Le Monde**, Paris, 23 maio 1984.

MAURIN, François. Une tragédie brésilienne : « Antonio das Mortes ». **L'Humanité**, Paris, 15 maio 1969.

MAURIN, François. Bye bye Brasil : un film sur un pays en passe d'être déraciné. **L'Humanité**, Paris, 19 maio 1980.

MÉLINARD, Michaël. Un film borgne sur un monde aveuglé. **L'Humanité**, Paris, 15 maio 2008.

MELINARD, Michaël. **L'Humanité**, Paris, 19 maio 2008.

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

PARLEZ-moi d'amour. **Le Matin**, Paris, 10 maio 1986.

PEU à peu... **Télérama**, Paris, 30 maio 1970.

PIERRE, Sylvie. Un texte dans ses histoires. **Trafic**, Paris, n.100, p. 93-98, 2016.

QUI sont les aliénés?. **La Croix**, Paris, 14 maio 1970.

RAUGER, Jean-François. Ruy Guerra, le père du Cinema Novo. **Le Monde**, Paris, 11 maio 2000.

REGLEMENT du Festival International du Film. **Le Film Français Special**, Paris, ed. 457-458, p. 12-13.

REGNIER, Isabelle. Face aux flots amnésiques, un récif d'art et de musique. **Le Monde**, Paris, 19 maio 2016.

RIOU, Alain. Les vies de Ruy Guerra. **Le Nouvel Observateur**, Paris, 11 maio 2000.

ROCHEREAU, Jean. Bye bye Brasil. **La Croix**, Paris, 20 maio 1980.

SADOUL, Georges. Une grande révélation. **Les Lettres Françaises**, Paris, 21 maio 1964.

SCHWARTZ, Arnaud. La cécité, métaphore d'un monde qui ne veut pas voir. **La Croix**, Paris, 15 maio 2008.

SÉGURET, Olivier. Ouverture avec canne blanche. **Libération**, Paris, 15 maio 2008.

SKORECKI, Louis. Redites-moi des choses cochonnes. **Libération**, Paris, 12 maio 1986.

SORIN, Étienne. Clara dans tous ses éclats. **Le Figaro**, Paris, 18 maio 2016.

SOTINEL, Thomas. Naples, Sao Paulo, deux visages de l'enfer. **Le Monde**, Paris, 20 maio 2008.

TEISSEIRE, Guy. L'Aurore. *In*: **Agence France-Presse (AFP)**. Le festival a travers la presse française et étrangère: Terre en transes. n. 13, 1967.

TINAZZI, Noël. Vision trouble en ouverture du festival de Cannes. **La Tribune**, Paris, 14 maio 2008.

UN OPÉRA délirant. **La Croix**, Paris, 19 maio 1969.

UN poème épique. **L'Humanité**, Paris, 22 maio 1984.

VIGNERON, Jean. La Croix. *In: Agence France-Presse (AFP)*. Le festival a travers la presse française et étrangère: Terre en transes. n. 13, 1967.

WIDEMANN, Dominique. La petite musique d'une femme contre les fracas de la spéculation. **L'Humanité**, Paris, 19 maio 2016.

Entrevistas realizadas para esta pesquisa

AMORIM, Celso. Entrevista realizada por videochamada no dia 27/11/2020.

DELEAU, Pierre-Henri. Entrevista realizada por e-mail no dia 29/07/2020.

FLAKSMAN, Alberto. Entrevista realizada por videochamada no dia 01/04/2016.

PEREGRINO, Jorge. Entrevista realizada por videochamada no dia 22/06/2022.

PIERRE, Sylvie. Entrevista realizada por e-mail no dia 20/07/2020.

RAMOS, Mauricio Andrade. Entrevista realizada na Spcine, em São Paulo, no dia 16/02/2016.

VALENTE, Eduardo. Entrevista realizada por telefone e videochamada no dia 15/03/2016.

APÊNDICES

Apêndice A: Longas-metragens majoritários brasileiros na Competição Oficial (1949-2017)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	PAÍSES	PREMIAÇÃO
1949	Sertão: Entre os índios do Brasil central	Genil Vasconcelos	Art Films S.A.	Brasil	
1951	Caiçara	Adolfo Celi	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Brasil	
1952	Tico-tico no fubá	Adolfo Celi	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Brasil	
1953	O cangaceiro	Lima Barreto	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Brasil	Melhor Filme de Aventura
1954	O canto do mar	Alberto Cavalcanti	Kino Filmes	Brasil	
1954	Feitiço do Amazonas	Zygmunt Sulistrowski	Filmes Internacionais do Brasil	Brasil	
1955	Samba fantástico	Jean Manzon e René Persin	Jean Manzon Filmes	Brasil	
1956	Sob o céu da Bahia	Ernesto Remani	Corona Filme; Cinematográfica Cirrus	Brasil	
1960	Cidade ameaçada	Roberto Farias	Cinematográfica Inconfidência; Unida Filmes	Brasil	
1961	A primeira missa	Lima Barreto	Campos Elísios Cinematográfica	Brasil	
1962	O pagador de promessas	Anselmo Duarte	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Brasil	Palma de Ouro
1964	Deus e o diabo na terra do sol	Glauber Rocha	Copacabana Filmes	Brasil	
1964	Vidas secas	Nelson Pereira dos Santos	Produções Cinematográficas Herbert Richers	Brasil	
1965	Noite vazia	Walter Hugo Khouri	Kamera Filmes	Brasil	
1966	A hora e vez de Augusto Matraga	Roberto Santos	Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Difilm	Brasil	
1967	Terra em transe	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Brasil	Crítica Internacional – F.I.P.R.E.S.C.I. (Ex-aequo)
1969	O dragão da maldade contra o santo guerreiro	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Brasil	Melhor Direção (Ex-aequo)
1970	Azyllo muito louco	Nelson Pereira dos Santos	Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Regina Filmes; Difilm	Brasil	
1970	O palácio dos anjos	Walter Hugo Khouri	Companhia Cinematográfica Vera Cruz; MGM do Brasil; Les Films Number One	Brasil	

1971	Pindorama	Arnaldo Jabor	Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Kamera Filmes.	Brasil	
1975	O amuleto de ogum	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes; Embrafilme	Brasil	
1980	Bye bye Brasil	Cacá Diegues	Produções Cinematográficas L. C. Barreto	Brasil	
1984	Quilombo	Cacá Diegues	CDK Produções Cinematográficas; Embrafilme; Gaumont	Brasil	
1985	O beijo da mulher aranha	Hector Babenco	HB Filmes	Brasil/ EUA	Melhor Ator – William Hurt
1986	Eu sei que vou te amar	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções Cinematográficas; Embrafilme	Brasil	Melhor Atriz – Fernanda Torres
1987	Um trem para as estrelas	Cacá Diegues	CDK Produções Cinematográficas; Chrysalide Films; Sky Light; Embrafilme	Brasil	
1989	Kuarup	Ruy Guerra	Grapho Produções Artísticas; Guerra Filmes	Brasil	
1998	Coração iluminado	Hector Babenco	HB Filmes; Oscar Kramer; Flach Film; Sony Pictures	Brasil/ Argentina/ França	
2000	Estorvo	Ruy Guerra	Prefeitura do Rio - Secretaria Municipal de Cultura; Riofilme; Rioarte; Sky Light Cinema; ICAIC; DeD Audiovisuais; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; Bigdeni Filmes do Brasil; Filmes da Serra	Brasil	
2003	Carandiru	Hector Babenco	HB Filmes; Sony Pictures; Columbia TriStar; Globo Filmes; Lereby Produções; Rio Bravo Investimentos; Banco Fator; Koema; Estúdios Mega; Mega Color; Cinecolor; Quanta	Brasil	
2008	Ensaio sobre a cegueira	Fernando Meirelles	O2 Filmes; Potboiler Productions; Bee Vine Pictures	Brasil/ Canadá/ Japão	
2008	Linha de passe	Walter Salles e Daniela Thomas	Videofilmes; Pathé International	Brasil	Melhor Atriz – Sandra Coverloni

2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	CinemaScópio; SBS Productions; Videofilmes; Globo Filmes	Brasil
-------------	-----------------	--------------------------	---	--------

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

**Apêndice B: Longas-metragens majoritários brasileiros na
Quinzena dos Realizadores (1969-2017)**

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	PAÍSES
1969	Viagem ao fim do mundo	Fernando Cony Campos	Tallulah Filmes	Brasil
1969	Barravento	Glauber Rocha	Iglu Filmes	Brasil
1969	O bravo guerreiro	Gustavo Dahl	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros	Brasil
1969	Cara a cara	Júlio Bressane	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros; Júlio Bressane Produções Cinematográficas; TB Produções	Brasil
1969	A vida provisória	Maurício Gomes Leite	Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica	Brasil
1969	Jardim de guerra	Neville d'Almeida	Neville D'Almeida Produções Cinematográficas; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes	Brasil
1969	Capitu	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago	Brasil
1969	Brasil ano 2000	Walter Lima Jr.	Mapa Filmes; 2000 Film	Brasil
1970	Os herdeiros	Cacá Diegues	J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto	Brasil
1970	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	Difilm; Filmes do Sêrro; Grupo Filmes; Condor Filmes	Brasil
1970	Matou a família e foi ao cinema	Júlio Bressane	Belair Filmes; TB Produções; Júlio Bressane Produções Cinematográficas	Brasil
1971	Bang bang	Andréa Tonacci	Total Filmes	Brasil
1971	Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil	Antonio Calmon	Trópico Cinematográfica	Brasil
1971	O anjo nasceu	Júlio Bressane	Júlio Bressane Produções Cinematográficas	Brasil
1971	Como era gostoso o meu francês	Nelson Pereira dos Santos	Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto	Brasil
1971	Os deuses e os mortos	Ruy Guerra	Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas	Brasil
1972	São Bernardo	Leon Hirszman	Saga Filmes	Brasil
1973	Toda nudez será castigada	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias	Brasil

1973	Quem é Beta?	Nelson Pereira dos Santos	Dahlia Film; Regina Filmes	Brasil/ França
1974	A rainha diaba	Antonio Carlos Fontura	Produções Cinematográficas R. F. Farias; Lanterna Mágica Produções Cinematográficas; Ventania Produções Cinematográficas	Brasil
1974	Uirá, um índio em busca de Deus	Gustavo Dahl	Alter Filmes	Brasil
1974	Vai trabalhar, vagabundo	Hugo Carvana	Alter Filmes; São Bento Participações	Brasil
1974	A noite do espantinho	Sergio Ricardo	Zem Produções	Brasil
1975	Guerra conjugal	Joaquim Pedro de Andrade	I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira; Filmes do Serro	Brasil
1976	O casamento	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Sagitário Filmes	Brasil
1976	Gitirana	Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Stopfilme; TV Alemã	Brasil/ Alemanha
1977	Prata palomares	André Faria	André Faria Produções Cinematográficas; Vega Filmes	Brasil
1978	Chuvas de verão	Cacá Diegues	Alter Filmes; Terra Filmes	Brasil
1979	Crônica de um industrial	Luis Rosemberg	Bang Bang Filmes	Brasil
1980	Gaijin, caminhos da liberdade	Tizuka Yamasaki	C.P.C. - Centro de Produção e Comunicação; Embrafilme	Brasil
1981	Memórias do medo	Alberto Graça	Forma Filmes; Zoom Cinematográfica	Brasil
1981	Ato de violência	Eduardo Escorel	Lynxfilm; Embrafilme	Brasil
1982	Índia, a filha do sol	Fabio Barreto	Produções Cinematográficas L.C. Barreto; Embrafilme	Brasil
1984	Nunca fomos tão felizes	Murilo Salles	Morena Filmes; Embrafilme	Brasil
1984	Memórias do cárcere	Nelson Pereira dos Santos	Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes	Brasil
1986	Ópera do malandro	Ruy Guerra	Embrafilme; MK2 Production; TF1 Films Production	Brasil/ França
1988	Romance da empregada	Bruno Barreto	L.C. Barreto Cinematográfica Cultural; Embrafilme	Brasil
1988	Natal da Portela	Paulo César Saraceni	Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes;	Brasil/ França

			Coup de Coeur; Embrafilme	
2003	Filme de amor	Júlio Bressane	Riofilme; Grupo Novo de Cinema e TV; TB Produções	Brasil
2007	Mutum	Sandra Kogut	Gloria Films; Tambellini Filmes	Brasil/ França
2010	A alegria	Felipe Bragança e Marina Meliande	DM Filmes; Arissas Multimídia; RT Features	Brasil
2011	O abismo prateado	Karim Aïnouz	RT Features	Brasil

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

**Apêndice C: Longas-metragens majoritários brasileiros na
Semana da Crítica (1962-2017)**

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	PAÍSES	PREMIAÇÃO
1963	Porto das caixas	Paulo César Saraceni	Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago	Brasil	
1964	Ganga Zumba	Cacá Diegues	Copacabana Filmes	Brasil	
1966	O desafio	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago; Mapa Filmes	Brasil	
1976	Iracema, uma transa amazônica	Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Stopfilm; Jorge Roberto Bodanzky; ZDF	Brasil/ Alemanha Ocidental	
1985	A marvada carne	André Klotzel	Tatu Filmes; Embrafilme	Brasil	
2007	A via láctea	Lina Chamie	Girafa Filmes; Teleimage; MeG Ricca Produções; Europa Filmes; Brás Filmes; Hagadê	Brasil	
2017	Gabriel e a montanha	Felipe Barbosa	TV Zero; Gamarosa; Damned Films; ARTE; Canal Brasil	Brasil/ França	Prêmio Revelação France 4 Prêmio Fondation Gan à la Diffusion

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

**Apêndice D: Longas-metragens majoritários brasileiros na
Um Certo Olhar (1978-2017)**

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	PAÍSES	PREMIAÇÃO
1978	Coronel Delmiro Gouveia	Geraldo Sarno	Saruê Filmes; Embrafilme	Brasil	
1981	Eu te amo	Arnaldo Jabor	Flávia Filmes	Brasil	
1982	Das tripas coração	Ana Carolina Teixeira Soares	Crystal Cinematográfica; Embrafilmes; Taba Filmes	Brasil	
2000	Eu tu eles	Andrucha Waddington	Conspiração Filmes; Columbia TriStar Filmes do Brasil; Sony Pictures	Brasil	Menção Especial – Um Certo Olhar
2002	Madame Satã	Karim Aïnouz	Videofilmes; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; StudioCanal	Brasil/ França	
2005	Cinema, aspirinas e urubus	Marcelo Gomes	REC Produtores Associados; Dezenove Som e Imagens; Quanta	Brasil	
2005	Cidade Baixa	Sergio Machado	Videofilmes; Buena Onda	Brasil	
2008	A festa da menina morta	Matheus Nachtergaele	Bananeira Filmes; Teleimage; Locall; Lagartocine; Fado Filmes	Brasil/ Portugal	
2009	À deriva	Heitor Dhalia	Focus Features; O2 Filmes	Brasil	
2011	Trabalhar cansa	Juliana Rojas e Marco Dutra	Dezenove Som e Imagens	Brasil	

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

**Apêndice E: Longas-metragens majoritários brasileiros em
Sessões Especiais (2002-2017)**

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUÇÃO	MOSTRA	PAÍSES	PREMIAÇÃO
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International; Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch	Hors Compétition – Séances De Minuit	Brasil	
2004	Glauber o filme, labirinto do Brasil	Silvio Tendler	Riofilme; Caliban Produções Cinematográficas	Hors Compétition	Brasil	
2005	Pelé eterno	Anibal Massaini Neto	Cinearte Produções; Anima Produções; United International Pictures; Universal Pictures; MGM Networks Latin América; LLC; E.S.R. Filmes	Cannes Classics – Copies Restaurées	Brasil	
2008	O mistério do samba	Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda	Conspiração Filmes	Cannes Classics – Documentaires sur le cinéma	Brasil	
2009	No meu lugar	Eduardo Valente	Videofilmes; Fado Filmes; Duas Mariola Filmes	Séances Spéciales – Premier Film	Brasil/ Portugal	
2010	5X Favela, agora por nós mesmos	Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais	Luz Mágica; Globo Filmes	Séances Spéciales	Brasil	
2012	A música segundo Tom Jobim	Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim	Regina Filmes; Sony Pictures	Séances Spéciales	Brasil	
2016	Cinema Novo	Eryk Rocha	Aruac Produções; Coqueirão Pictures	Cannes Classics – Documentaires sur le cinéma	Brasil	Olho de Ouro

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Elaboração: Autora

**Apêndice F: Cineastas brasileiros com dois ou mais longas-metragens em Cannes
(1949-2017)**

DIREÇÃO	FILME	ANO EM CANNES	MOSTRA
Adolfo Celi	Caiçara	1951	Competição Oficial
Adolfo Celi	Tico-tico no fubá	1952	Competição Oficial
Arnaldo Jabor	Pindorama	1971	Competição Oficial
Arnaldo Jabor	Toda nudez será castigada	1973	Quinzena dos Realizadores
Arnaldo Jabor	O casamento	1976	Quinzena dos Realizadores
Arnaldo Jabor	Eu te amo	1981	Um Certo Olhar
Arnaldo Jabor	Eu sei que vou te amar	1986	Competição Oficial
Cacá Diegues	Ganga Zumba	1964	Semana da Crítica
Cacá Diegues	Os herdeiros	1970	Quinzena dos Realizadores
Cacá Diegues	Chuvas de verão	1978	Quinzena dos Realizadores
Cacá Diegues	Bye bye Brasil	1980	Competição Oficial
Cacá Diegues	Quilombo	1984	Competição Oficial
Cacá Diegues	Um trem para as estrelas	1987	Competição Oficial
Fernando Meirelles	Cidade de Deus	2002	Hors Compétition - Séances de Minuit
Fernando Meirelles	Ensaio sobre a cegueira	2008	Competição Oficial
Glauber Rocha	Deus e o diabo na terra do sol	1964	Competição Oficial
Glauber Rocha	Terra em transe	1967	Competição Oficial
Glauber Rocha	O dragão da maldade contra o santo guerreiro	1969	Competição Oficial
Glauber Rocha	Barravento	1969	Quinzena dos Realizadores
Gustavo Dahl	O bravo guerreiro	1969	Quinzena dos Realizadores
Gustavo Dahl	Uirá, um índio em busca de Deus	1974	Quinzena dos Realizadores
Hector Babenco	O beijo da mulher aranha	1985	Competição Oficial
Hector Babenco	Coração iluminado	1998	Competição Oficial
Hector Babenco	Carandiru	2003	Competição Oficial
Joaquim Pedro de Andrade	Macunaíma	1970	Quinzena dos Realizadores
Joaquim Pedro de Andrade	Guerra conjugal	1975	Quinzena dos Realizadores
Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Gitirana	1976	Quinzena dos Realizadores
Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Iracema, uma transa amazônica	1976	Semana da Crítica
Júlio Bressane	Cara a cara	1969	Quinzena dos Realizadores
Júlio Bressane	Matou a família e foi ao cinema	1970	Quinzena dos Realizadores
Júlio Bressane	O anjo nasceu	1971	Quinzena dos Realizadores
Júlio Bressane	Filme de amor	2003	Quinzena dos Realizadores
Karim Aïnouz	Madame Satã	2002	Um Certo Olhar
Karim Aïnouz	O abismo prateado	2011	Quinzena dos Realizadores
Lima Barreto	O cangaceiro	1953	Competição Oficial
Lima Barreto	A primeira missa	1961	Competição Oficial
Nelson Pereira dos Santos	Vidas secas	1964	Competição Oficial
Nelson Pereira dos Santos	O alienista	1970	Competição Oficial

Nelson Pereira dos Santos	Como era gostoso o meu francês	1971	Quinzena dos Realizadores
Nelson Pereira dos Santos	Quem é Beta?	1973	Quinzena dos Realizadores
Nelson Pereira dos Santos	O amuleto de ogum	1975	Competição Oficial
Nelson Pereira dos Santos	Memórias do cárcere	1984	Quinzena dos Realizadores
Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim	A música segundo Tom Jobim	2012	Séances Spéciales
Paulo César Saraceni	Porto das caixas	1963	Semana da Crítica
Paulo César Saraceni	O desafio	1966	Semana da Crítica
Paulo César Saraceni	Capitu	1969	Quinzena dos Realizadores
Paulo César Saraceni	Natal da Portela	1988	Quinzena dos Realizadores
Ruy Guerra	Os deuses e os mortos	1971	Quinzena dos Realizadores
Ruy Guerra	Ópera do malandro	1986	Quinzena dos Realizadores
Ruy Guerra	Kuarup	1989	Competição Oficial
Ruy Guerra	Estorvo	2000	Competição Oficial
Walter Hugo Khouri	Noite vazia	1965	Competição Oficial
Walter Hugo Khouri	O palácio dos anjos	1970	Competição Oficial
Walter Salles	Diários de motocicleta	2004	Competição Oficial
Walter Salles	Na estrada	2012	Competição Oficial
Walter Salles e Daniela Thomas	Linha de passe	2008	Competição Oficial

Fontes: Festival de Cannes / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira

Elaboração: Autora

Apêndice G: Todos os longas-metragens brasileiros em Cannes (1949-2017)

ANO EM CANNES	FILME	DIREÇÃO	PRODUTORA(S)	MOSTRA	PAÍSES	ESTREIA FR	PÚBLICO FR
1949	Sertão: Entre os índios do Brasil central	Genil Vasconcelos	Art Films	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1951	Caiçara	Adolfo Celi	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1952	Tico-tico no fubá	Adolfo Celi	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1953	O cangaceiro	Lima Barreto	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Competição Oficial	Brasil	16/09/1953	1.742.390
1954	O canto do mar	Alberto Cavalcanti	Kino Filmes	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1954	Feitiço do Amazonas	Zygmunt Sulistrowski	Filmes Internacionais do Brasil	Competição Oficial	Brasil	01/04/1955	542.653
1955	Samba fantástico	Jean Manzon e René Persin	Jean Manzon Filmes	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1956	Sob o céu da Bahia	Ernesto Remani	Corona Filme; Cinematográfica Cirrus	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1960	Cidade ameaçada	Roberto Farias	Cinematográfica Inconfidência; Unida Filmes	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1961	A primeira missa	Lima Barreto	Campos Elísios Cinematográfica	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1962	O pagador de promessas	Anselmo Duarte	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Competição Oficial	Brasil	27/06/1962	205.610
1963	Porto das caixas	Paulo César Saraceni	Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago	Semana da Crítica	Brasil	Não estreou	Não estreou
1964	Deus e o diabo na terra do sol	Glauber Rocha	Copacabana Filmes	Competição Oficial	Brasil	25/01/1967	79.098

1964	Vidas secas	Nelson Pereira dos Santos	Produções Cinematográficas Herbert Richers	Competição Oficial	Brasil	22/09/1965	27.935
1964	Ganga Zumba	Carlos Diegues	Copacabana Filmes	Semana da Crítica	Brasil	27/12/1967	4.651
1965	Noite vazia	Walter Hugo Khouri	Kamera Filmes	Competição Oficial	Brasil	13/07/1966	228.953
1966	A hora e vez de Augusto Matraga	Roberto Santos	Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Difilm	Competição Oficial	Brasil	Não estreu	Não estreu
1966	O desafio	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago; Mapa Filmes	Semana da Crítica	Brasil	12/04/1967	4.545
1967	Terra em transe	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Competição Oficial	Brasil	08/11/1967	49.883
1969	O dragão da maldade contra o santo guerreiro	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Competição Oficial	Brasil	22/10/1969	166.436
1969	Viagem ao fim do mundo	Fernando Cony Campos	Tallulah Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreu	Não estreu
1969	Barravento	Glauber Rocha	Iglu Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	08/04/1970	13.648
1969	O bravo guerreiro	Gustavo Dahl	Difilm	Quinzena dos Realizadores	Brasil	15/01/1969	410
1969	Cara a cara	Júlio Bressane	Difilm; Júlio Bressane Produções Cinematográficas; TB Produções	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreu	Não estreu
1969	A vida provisória	Maurício Gomes Leite	Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreu	Não estreu
1969	Jardim de guerra	Neville d'Almeida	Neville D'Almeida Produções Cinematográficas; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreu	Não estreu

1969	Capitu	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1969	Brasil ano 2000	Walter Lima Jr.	Mapa Filmes; 2000 Film	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1970	Azylo muito louco	Nelson Pereira dos Santos	Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Regina Filmes; Difilm	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1970	O palácio dos anjos	Walter Hugo Khouri	Companhia Cinematográfica Vera Cruz; MGM do Brasil; Les Films Number One	Competição Oficial	Brasil	16/06/1971	215.340
1970	Os herdeiros	Carlos Diegues	J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto	Quinzena dos Realizadores	Brasil	10/12/1969	21.708
1970	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	Difilm; Filmes do Sêro; Grupo Filmes; Condor Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	29/10/1969	89.031
1970	Matou a família e foi ao cinema	Júlio Bressane	Belair Filmes; TB Produções; Júlio Bressane Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1971	Pindorama	Arnaldo Jabor	Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Kamera Filmes.	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1971	Bang bang	Andréa Tonacci	Total Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1971	Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil	Antonio Calmon	Trópico Cinematográfica	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1971	O anjo nasceu	Júlio Bressane	Júlio Bressane Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1971	Como era gostoso o meu francês	Nelson Pereira dos Santos	Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto	Quinzena dos Realizadores	Brasil	12/12/1973	25.668
1971	Os deuses e os mortos	Ruy Guerra	Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções	Quinzena dos Realizadores	Brasil	04/11/1970	18.143

Cinematográficas							
1972	São Bernardo	Leon Hirszman	Saga Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	26/11/1975	3.796
1973	Toda nudez será castigada	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias	Quinzena dos Realizadores	Brasil	05/06/1974	40.845
1973	Quem é Beta?	Nelson Pereira dos Santos	Dahlia Film; Regina Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil/ França	Não estreou	Não estreou
1974	A rainha diaba	Antonio Carlos Fontura	Produções Cinematográficas R. F. Farias; Lanterna Mágica Produções Cinematográficas; Ventania Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1974	Uirá, um índio em busca de Deus	Gustavo Dahl	Alter Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1974	Vai trabalhar, vagabundo	Hugo Carvana	Alter Filmes; São Bento Participações	Quinzena dos Realizadores	Brasil	25/06/1975	18.408
1974	A noite do espantalho	Sergio Ricardo	Zem Produções Cinematográficas	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1975	O amuleto de ogum	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes; Embrafilme	Competição Oficial	Brasil	27/02/1985	3.497
1975	Guerra conjugal	Joaquim Pedro de Andrade	I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira; Filmes do Serro	Quinzena dos Realizadores	Brasil	23/06/1976	9.287
1976	O casamento	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Sagitário Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1976	Gitirana	Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Stopfilme; TV Alemã	Quinzena dos Realizadores	Brasil/ Alemanha Ocidental	Não estreou	Não estreou
1976	Iracema, uma transa amazônica	Jorge Bodanzky e Orlando Senna	Stopfilme; Jorge Roberto Bodanzky; ZDF	Semana da Crítica	Brasil/ Alemanha Ocidental	Não estreou	Não estreou
1977	Prata palomares	André Faria	André Faria Produções Cinematográficas;	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou

Vega I Filmes							
1978	Chuvas de verão	Carlos Diegues	Alter Filmes; Terra Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	22/07/1981	15.845
1978	Coronel Delmiro Gouveia	Geraldo Sarno	Saruê Filmes; Embrafilme	Um Certo Olhar	Brasil	Não estреou	Não estреou
1979	Crônica de um industrial	Luis Rosenberg	Bang Bang Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estреou	Não estреou
1980	Bye bye Brasil	Cacá Diegues	Produções Cinematográficas L. C. Barreto	Competição Oficial	Brasil	19/11/1980	69.935
1980	Gaijin, caminhos da liberdade	Tizuka Yamasaki	C.P.C. - Centro de Produção e Comunicação; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores	Brasil	20/04/1983	20.119
1981	Memórias do medo	Alberto Graça	Forma Filmes; Zoom Cinematográfica	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estреou	Não estреou
1981	Ato de violência	Eduardo Escorel	Lynxfilm; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estреou	Não estреou
1981	Eu te amo	Arnaldo Jabor	Flávia Filmes	Um Certo Olhar	Brasil	Não estреou	Não estреou
1982	Índia, a filha do sol	Fabio Barreto	Produções Cinematográficas L.C. Barreto; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estреou	Não estреou
1982	Das tripas coração	Ana Carolina Teixeira Soares	Crystal Cinematográfica; Embrafilme; Taba Filmes	Um Certo Olhar	Brasil	Não estреou	Não estреou
1984	Quilombo	Carlos Diegues	CDK Produções Cinematográficas; Embrafilme; Gaumont	Competição Oficial	Brasil	14/11/1984	52.056
1984	Nunca fomos tão felizes	Murilo Salles	Morena Filmes; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estреou	Não estреou
1984	Memórias do cárcere	Nelson Pereira dos Santos	Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil	23/10/1985	20.233
1985	O beijo da mulher aranha	Hector Babenco	HB Filmes	Competição Oficial	Brasil/EUA	05/06/1985	300.896
1985	A marvada carne	André Klotzel	Tatu Filmes; Embrafilme	Semana da Crítica	Brasil	08/04/1987	3.031
1986	Eu sei que vou te amar	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções	Competição Oficial	Brasil	Não	Não

			Cinematográficas; Embrafilme			estreou	estreou
1986	Ópera do malandro	Ruy Guerra	Embrafilme; MK2 Production; TF1 Films Production	Quinzena dos Realizadores	Brasil/ França	18/06/1986	110.300
1987	Um trem para as estrelas	Carlos Diegues	CDK Produções Cinematográficas; Chrysalide Films; Sky Light; Embrafilme	Competição Oficial	Brasil	23/12/1987	9.033
1988	Romance da empregada	Bruno Barreto	L.C. Barreto Cinematográfica Cultural; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreou	Não estreou
1988	Natal da Portela	Paulo César Saraceni	Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes; Coup de Coeur; Embrafilme	Quinzena dos Realizadores	Brasil/ França	15/02/1989	5.409
1989	Kuarup	Ruy Guerra	Grapho Produções Artísticas; Guerra Filmes	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
1998	Coração iluminado	Hector Babenco	HB Filmes; Oscar Kramer; Flach Film; Sony Pictures	Competição Oficial	Brasil/ Argentina/ França	17/11/1999	629
2000	Estorvo	Ruy Guerra	Prefeitura do Rio - Secretaria Municipal de Cultura; Riofilme; Rioarte; Sky Light Cinema; ICAIC; DeD Audiovisuais; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; Bigdeni Filmes do Brasil; Filmes da Serra	Competição Oficial	Brasil	Não estreou	Não estreou
2000	Eu tu eles	Andrucha Waddington	Conspiração Filmes; Columbia TriStar Filmes do Brasil; Sony Pictures	Um Certo Olhar	Brasil	26/12/2001	80.722
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	O2 Filmes;	Hors Compétition -	Brasil	12/03/2003	155.877

			Videofilmes; Miramax International; Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch	Séances de Minuit			
2002	Madame Satã	Karim Aïnouz	Videofilmes; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; StudioCanal	Um Certo Olhar	Brasil/ França	13/08/2003	18.262
2003	Carandiru	Hector Babenco	HB Filmes; Sony Pictures; Columbia TriStar; Globo Filmes; Lereby Produções; Rio Bravo Investimentos; Banco Fator; Koema; Estúdios Mega; Mega Color; Cinecolor; Quanta	Competição Oficial	Brasil	02/06/2004	5.374
2003	Filme de amor	Júlio Bressane	Riofilme; Grupo Novo de Cinema e TV; TB Produções	Quinzena dos Realizadores	Brasil	Não estreu	Não estreu
2004	Glauber o filme, labirinto do Brasil	Silvio Tendler	Riofilme; Caliban Produções Cinematográficas	Hors Compétition	Brasil	Não estreu	Não estreu
2005	Pelé eterno	Anibal Massaini Neto	Cinearte Produções; Anima Produções; United International Pictures; Universal Pictures; MGM Networks Latin América; LLC; E.S.R. Filmes	Cannes Classics - Copies Restaurées	Brasil	Não estreu	Não estreu
2005	Cinema, aspirinas e urubus	Marcelo Gomes	REC Produtores Associados; Dezenove Som e Imagens; Quanta	Um Certo Olhar	Brasil	19/04/2006	5.062
2005	Cidade Baixa	Sergio Machado	Videofilmes;	Um Certo Olhar	Brasil	18/10/2006	699

			Buena Onda				
2007	Mutum	Sandra Kogut	Gloria Films; Tambellini Filmes	Quinzena dos Realizadores	Brasil/ França	07/01/2009	3.466
2007	A via láctea	Lina Chamie	Girafa Filmes; Teleimage; MeG Ricca Produções; Europa Filmes; Brás Filmes; Hagadê	Semana da Crítica	Brasil	Não estреou	Não estреou
2007	O banheiro do papa	César Charlone e Enrique Fernandez	Laroux Cine; 02 Filmes; Chaya Films	Um Certo Olhar	Uruguaí/ Brasil/ França	19/03/2008	89.488
2008	O mistério do samba	Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda	Conspiração Filmes	Cannes Classics Documentaires sur le cinéma	Brasil	Não estреou	Não estреou
2008	Ensaio sobre a cegueira	Fernando Meirelles	O2 Filmes; Potboiler Productions; Bee Vine Pictures	Competição Oficial	Brasil/ Canadá/ Japão	08/10/2008	51.634
2008	Linha de passe	Walter Salles e Daniela Thomas	Videofilmes; Pathé International	Competição Oficial	Brasil	18/03/2009	68.290
2008	A festa da menina morta	Matheus Nachtergaele	Bananeira Filmes; Teleimage; Locall; Lagartocine; Fado Filmes	Um Certo Olhar	Brasil/ Portugal	Não estреou	Não estреou
2009	No meu lugar	Eduardo Valente	Videofilmes; Fado Filmes; Duas Mariola Filmes	Séances Spéciales – Premier Film	Brasil/ Portugal	Não estреou	Não estреou
2009	À deriva	Heitor Dhalia	Focus Features; O2 Filmes	Um Certo Olhar	Brasil	09/09/2009	15.942
2010	A alegria	Felipe Bragança e Marina Meliande	DM Filmes; Arissas Multimídia; RT Features	Quinzena dos Realizadores	Brasil	22/11/2013	3
2010	5X Favela agora por nós mesmos	Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira	Luz Mágica Produções Audiovisuais; Globo Filmes	Séances Spéciales	Brasil	Não estреou	Não estреou

		Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais					
2011	O abismo prateado	Karim Ainouz	RT Features	Quinzena dos Realizadores	Brasil	11/05/2012	232
2011	Trabalhar cansa	Juliana Rojas e Marco Dutra	Dezenove Som e Imagens	Um Certo Olhar	Brasil	11/04/2012	2.579
2012	Na estrada	Walter Salles	Film Four International; Vanguard Films Production; Jerry Leider Company; France 2 Cinéma; MK2 Productions; Videofilmes	Competição Oficial	EUA/ França/ Reino Unido/ México/ Canadá/ Brasil/ Alemanha/ Holanda/ Argentina	23/05/2012	352.595
2012	Infância clandestina	Benjamín Ávila	Historias Cinematográficas e Habitación 1520; Radio y Televisión Argentina; Academia de Filmes; Antartida Produccions	Quinzena dos Realizadores	Argentina/ Espanha/ Brasil	08/05/2013	133.430
2012	A música segundo Tom Jobim	Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim	Regina Filmes; Sony Pictures	Séances Spéciales	Brasil	Não estреou	Não estреou
2012	La playa D.C.	Juan Andrés Arango	Septima Films; Burning Blue; Bananeira Filmes; Ciné-Sud Promotion	Um Certo Olhar	Colômbia/ Brasil/ França	17/04/2013	23.914
2014	O ardor	Pablo Fendrik	Canana Films; Magma Cine; Manny Films; Participant Media; Imval Madrid; Televisión Federal (Telefe); Bananeira Filmes	Séances Spéciales	Argentina/ México/ Brasil/ França/ EUA	S/I	1.748
2015	Paulina	Santiago Mitre	La Unión de Los Rios; Videofilmes	Semana da Crítica	Argentina/ Brasil/ França	13/04/2016	23.674
2016	Cinema Novo	Eryk Rocha	Aruac Produções;	Cannes Classics	Brasil	S/I	73

			Coqueirão Pictures	Documentaires sur le cinéma			
2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	CinemaScópio; SBS Productions; Videofilmes; Globo Filmes	Compétição Oficial	Brasil	28/09/2016	176518
2017	Gabriel e a montanha	Felipe Barbosa	TV Zero; Gamarosa; Damned Films; ARTE; Canal Brasil	Semana da Crítica	Brasil/ França	30/08/2017	86.495

Fontes: Festival de Cannes / CNC / Ancine / Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira

Elaboração: Autora

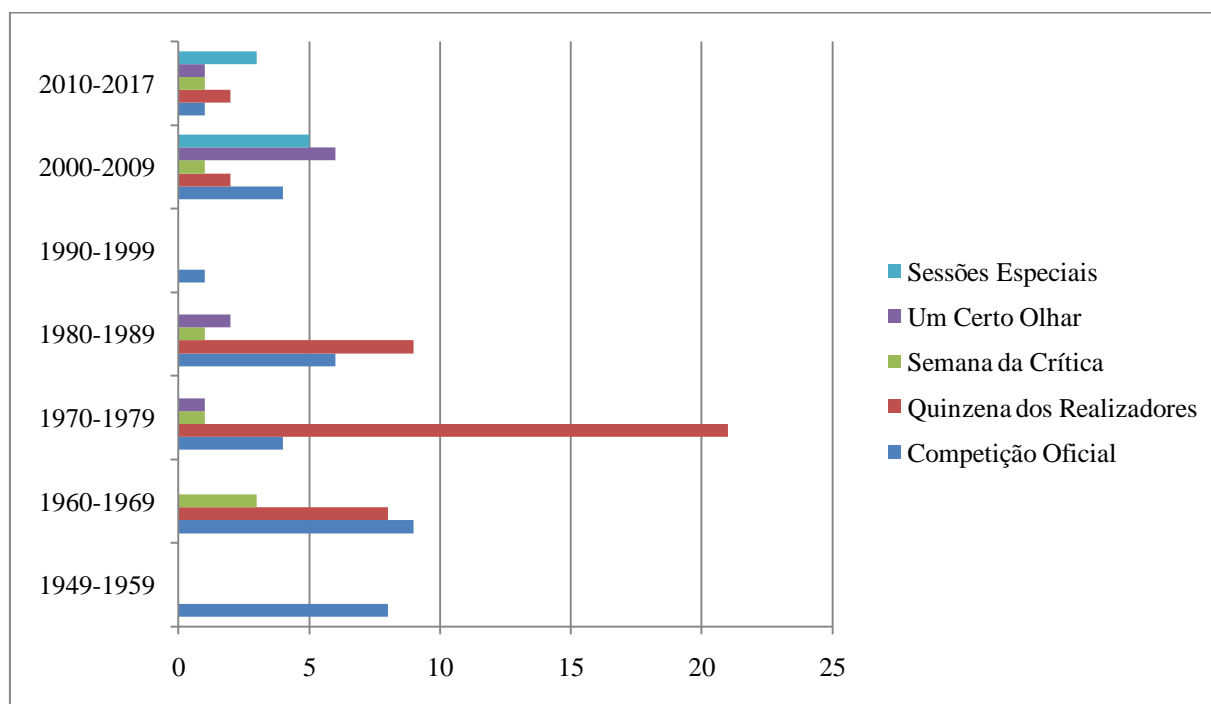
*S/I = Sem Informação

Apêndice H: Tabela com os filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes por mostra e década (1949-2017)

MOSTRA	1949-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2017
Competição Oficial	8	9	4	6	1	4	1
Quinzena dos Realizadores	-	8	21	9	0	2	2
Semana da Crítica	-	3	1	1	0	1	1
Um Certo Olhar	-	-	1	2	0	6	1
Sessões Especiais	-	-	-	-	-	5	3
TOTAL	8	20	27	18	1	18	8

Fonte: Festival de Cannes
Elaboração: Autora

Apêndice I: Gráfico com os filmes majoritários brasileiros exibidos no Festival de Cannes por mostra e década (1949-2017)



Fonte: Festival de Cannes
Elaboração: Autora

Apêndice J: Encontros com o Cinema Brasileiro

FESTIVAL	FILME	ANO	DIREÇÃO
Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)	Castanha	2014	Davi Pretto
Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)	Prometo um dia deixar essa cidade	2015	Daniel Aragão
CPH:DOX	A longa em espera	2015	Paulo Cesar Toledo e Abigail Spindel
Festival de Berlim/Fórum	Castanha	2014	Davi Pretto
Festival de Berlim/Fórum	Brasil S.A.	2015	Marcelo Pedroso
Festival de Berlim/Fórum	Beira-mar	2015	Filipe Matzembacher, Márcio Reolon
Festival de Havana	Obra	2014	Gregorio Graziosi
Festival de Havana	Sangue Azul	2014	Lírio Ferreira
Festival de Havana	Permanência	2014	Leonardo Lacca
Festival de Havana	Trago comigo	2014	Tata Amaral
Festival de Havana	Real Beleza	2014	Jorge Furtado
Festival de Havana	Entretornos	2014	Edson Ferreira
Festival de Havana	Deserto Azul	2014	Eder Santos
Festival de Havana	A misteriosa morte de pérola	2014	Guto Parente
Festival de Havana	A floresta que se move	2015	Vinícius Coimbra
Festival de Havana	Maresia	2015	Marcos Guttman
Festival de Havana	Oração do amor selvagem	2015	Chico Faganello
Festival de Havana	Para minha amada morta	2015	Aly Muritiba
Festival de Locarno	Ventos de Agosto	2014	Gabriel Mascaro
Festival de Roma	Obra	2014	Gregorio Graziosi
Festival de Roma	Quando eu era vivo	2014	Marco Dutra
Festival de Roterdã	Casa Grande	2014	Felipe Barbosa
Festival de Roterdã	Prometo um dia deixar essa cidade	2015	Daniel Aragão
Festival de Roterdã	Animal Político	2016	Tião
Festival de Roterdã	A cidade onde envelheço	2016	Marília Rocha
Festival de Roterdã	Arábia	2017	João Dumans, Affonso Uchôa
Festival de Roterdã	Corpo elétrico	2017	Marcelo Caetano
Festival de Roterdã	Não devore meu coração	2017	Felipe Bragança
Festival de Toronto	Boi neon	2015	Gabriel Mascaro
Festival de Veneza/Horizontal	Boi neon	2015	Gabriel Mascaro
Festival de Veneza/Horizontal	Mate-me por favor	2015	Anita Rocha da Silveira
Festival Internacional de Documentários de Amsterdam (IDFA)	Ato, atalho e vento	2014	Marcelo Masagão
Festival Internacional de Documentários de Amsterdam (IDFA)	Jonas e o circo sem lona	2015	Paula Gomes

Fonte: Ancine