

O Brasil de Pierre Kast e a rede de sociabilidades na realização da série *Carnets Brésiliens*

Alessandra Brum*

Resumo: O cineasta Pierre Kast realizou, em 1966, um documentário em série sobre o Brasil, para a Televisão Pública Francesa (ORTF), intitulado *Carnets brésiliens*. O documentário foi dividido em quatro partes e exibido na televisão francesa entre janeiro e março de 1968. Este artigo traça considerações sobre as escolhas e os recortes temáticos que o cineasta francês fez para construir a imagem do Brasil, tendo em perspectiva a sua rede de sociabilidades.

Palavras-chave: *Carnets brésiliens*; Pierre Kast; documentário; sociabilidades.

Resumen: El cineasta Pierre Kast realizó en 1966 un documental en serie sobre Brasil para la Televisión Pública Francesa (ORTF), titulada *Carnets brésiliens*. El documental se dividió en cuatro partes y fue emitido en la televisión francesa entre enero y marzo de 1968. Este artículo traza algunas consideraciones sobre las elecciones y los recortes temáticos que llevó a cabo el cineasta francés para construir la imagen de Brasil, teniendo en perspectiva su red de sociabilidades.

Palabras clave: *Carnets Brésiliens*; Pierre Kast; documental; sociabilidades.

Abstract: In 1966, the filmmaker Pierre Kast made a documentary series about Brazil for French Public Television (ORTF) entitled *Carnets brésiliens*. The documentary series had four parts and was screened on French television between January and March 1968. This article draws on the choices and thematic selections that the French filmmaker made to construct the image of Brazil, having in perspective his network of sociabilities.

Keywords: *Carnets brésiliens*; Pierre Kast; documentary; sociabilities.

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Programa de Pós-graduação em História. 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: alesbrum@yahoo.com.br

A pesquisa que resultou neste artigo contou com apoio da Capes através do Programa de estágio pós-doutoral desenvolvida junto a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Agradeço a todos que colaboraram com essa pesquisa, em especial à Capes, ao Prof. Laurent Véray que me acolheu na Paris 3, ao Grupo de Pesquisa LAHA da UFJF, a Cacá Diegues, Fernanda Borges, Leonardo Esteves, Luciana Mazzotti, Mateus Araújo, Paula Scamparini, Raquel Valadares, Ruy Guerra e Sérgio Puccini.

Submissão do artigo: 23 de janeiro de 2019. Notificação de aceitação: 9 de julho de 2019.

Résumé : En 1966, le cinéaste Pierre Kast a fait pour la télévision publique française (ORTF) une série de documentaires intitulée *Carnets brésiliens*. Le documentaire a été divisé en quatre parties et projeté à la télévision française entre janvier et mars 1968. Cet article présente des considérations sur les choix et les coupes thématiques que le cinéaste français a fait, en tenant compte de son réseau de sociabilités, pour construire l'image du Brésil.

Mots-clés : *Carnets Brésiliens* ; Pierre Kast ; documentaire ; sociabilités.

Apresentação

Carnets brésiliens é um documentário em série sobre o Brasil realizado pelo cineasta Pierre Kast em 1966 para a Televisão Pública Francesa – Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF). O documentário foi dividido em quatro partes e apresentado na televisão francesa entre janeiro e março de 1968. Os episódios foram assim intitulados: *Rio de Janeiro* (54 minutos), exibido em 14 de janeiro; *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo* (57 minutos), exibido em 28 de janeiro; *Bahia* (59 minutos), exibido em 11 de fevereiro; *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o cinema brasileiro* (59 minutos),¹ exibido em 3 de março de 1968. As quatro partes reunidas totalizam 3 horas, 49 minutos e 35 segundos de imagens coloridas sobre o Brasil a partir de um olhar particular de um francês a ser transmitido para os franceses.

Segundo Pierre Kast (Arbois, 1968, tradução nossa), “Os Carnets brésiliens fazem parte da tradição das viagens filosóficas do século XVIII [...]. Eles são mais curiosos dos costumes e dos personagens do que das paisagens pitorescas, da vida cotidiana do que das coisas extraordinárias”.² As viagens filosóficas a que se refere Kast têm como uma das características serem motivadas por prazer, em oposição ao mundo do trabalho. Segundo Valéria Salgueiro:

Um novo tipo de viajante surge no século 18 em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Trata-se aqui não do viajante de expedições de guerras e conquistas, não do missionário ou do peregrino, e nem do estudioso ou cientista natural, ou do diplomata em missão oficial, mas sim do grand tourist, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por

1. Em francês, os títulos do segundo e do quarto episódio são: *L'architecture baroque des Minas Geraes, Brasília, Sao Paulo* e *L'Amazonie, Belem, Manaus, le Nordeste, le cinéma brésilien*.

2. “Les Carnets brésiliens s’inscrivent dans la tradition des voyages philosophiques du dix-huitième siècle [...] Ils sont plus curieux des moeurs et des personnages que des paysages pittoresques, de la vie quotidienne que des choses extraordinaires”.

valores estéticos sublimes. Um viajante dispendo acima de tudo de recursos e tempo nas primeiras viagens registradas pela historiografia da prática social de viajar por puro prazer e por amor à cultura. (Salgueiro, 2002: 291).

Acreditamos que Kast, quando associa seu filme às viagens filosóficas do século XVIII, esteja se referindo a esse espírito do “viajar por puro prazer e por amor à cultura” que ele teria tido ao realizar o documentário em série sobre o Brasil. É o que ele próprio sugere ao intitulá-la de *Carnets brésiliens*, fazendo dela um caderno de viagem, com anotações de impressões de uma viagem de exploração pelo Brasil – um Brasil que o cineasta quer descobrir, mas sobretudo revelar aos europeus. Porém, as comparações com as viagens filosóficas do século XVIII devem ser tomadas aqui apenas como uma licença poética que Pierre Kast, homem do século XX, adota para assumir uma postura como documentarista que enuncia a sua visão de mundo.

Para a realização do documentário, ele contou com uma equipe de filmagem brasileira, o que em muito colaborou para sua inserção no país. Mas, para além da equipe do filme, neste artigo, temos o propósito de traçar algumas considerações sobre o Brasil imaginado de Pierre Kast, apontando para as suas escolhas, referências e recortes temáticos, tendo em perspectiva a sua sociabilidade, conceito aqui entendido como: “a capacidade humana de estabelecer redes, através das quais as unidades de atividades, individuais ou coletivas, fazem circular as informações que exprimem seus interesses, gostos, paixões, opiniões...” (Baechler, 1995: 65-66).

Trata-se de buscar compreender o documentário em série a partir da rede de sociabilidades construída por Pierre Kast no Brasil e refletida na forma do filme. Nesse sentido, daremos atenção aos personagens da obra na sua relação com o diretor e o assunto abordado.³ Acreditamos que essa perspectiva de análise pode ampliar nosso olhar em relação aos meios de produção e realização do filme.

Em março de 1966, Pierre Kast veio ao Brasil com objetivo de filmar em cor⁴ *Carnets brésiliens* para a televisão francesa. Ao chegar ao país, o cineasta, em companhia do produtor executivo Guy Moatty, concedeu uma entre-

3. A série *Carnets brésiliens* suscita inúmeros caminhos de análise. Podemos citar como exemplos a escolha das regiões brasileiras, a ausência de cidades da região sul do Brasil, a invisibilidade da população negra e o racismo, o papel social da mulher, ou ainda temas mais pontuais, como a abordagem do cinema brasileiro, dentre outros. Tais questões, por sua complexidade, seriam difíceis de serem tratadas em seu conjunto no espaço de um único artigo. Aqui optamos por uma visão mais panorâmica dos temas abordados na série dentro da perspectiva da rede de sociabilidades.

4. Importa ressaltar que, em 1966, a televisão francesa não era ainda transmitida em cores. A primeira emissão colorida ocorreu no dia 01 de outubro de 1967. Nessa data, havia em torno de 1500 aparelhos de TV coloridos na França (Comment..., [20-]).

vista ao *Jornal do Brasil* em que esclareceu seus objetivos com a série para a Televisão Pública Francesa:

[...] pretendo mostrar aos europeus que aqui no Brasil também existe cultura, também existem intelectuais, no bom sentido. Assim quero filmar vários cineastas, artistas, jornalistas da nova safra, que estão formando uma elite cultural com características brasileiras, explicou o diretor. [...] as paisagens estão ultrapassadas e são quase uma propriedade do cinema norte-americano, pois as únicas coisas que interessam aos americanos são o Pão-de-açúcar, Corcovado, Copacabana – explicou Pierre Kast. Eu estou interessado em paisagens humanas. (Pierre..., 1966: 10).

Evidencia-se, nas palavras de Kast, a intenção de se distanciar de um olhar que destaca o exotismo do Brasil, evitando paisagens largamente repetidas pelos filmes estrangeiros.⁵ Segundo Noël Burch (Kast, 2014: 233, tradução nossa), trata-se de “uma série de quatro reportagens sobre o Brasil, nação pela qual o diretor se apaixonou, em um espírito do Terceiro Mundista e de rejeição ao eurocentrismo”.⁶ Essa ideia nos parece interessante no sentido de compreendermos a seleção de temas e personagens que o cineasta fez em *Carnets brésiliens*.

Para a realização do documentário, Pierre Kast permaneceu no Brasil por seis meses, passando pelas cidades que compuseram o quadro temático da sua série, ou seja, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Ouro Preto, Congonhas do Campo, Brasília, Santarém, Manaus, Belém do Pará, Feira de Santana e Salvador. A produção contou com o apoio da companhia aérea Varig Airlines para chegar a esses municípios brasileiros. Além de o nome da empresa constar nos créditos, a construção narrativa do filme inclui imagens dos aviões da Varig nos aeroportos das cidades em que Kast desembarcava. Esse foi um fio condutor de transição de uma localidade a outra, sendo acompanhado da voz *over*⁷ do cineasta.

Do ponto de vista formal, *Carnets brésiliens* está muito próximo dos documentários de narrativa clássica, com a presença de voz *over*, entrevistas e música, mas a narração da série é em primeira pessoa, como em um diário de viagem, em que Kast vai direcionando o espectador a entrar no universo de

5. Sobre a representação do Brasil no cinema estrangeiro de ficção e a recorrência de imagens estereotipadas, ver o importante livro Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*, e ainda o documentário de Lúcia Murat realizado a partir do livro de Amancio, *Olhar estrangeiro. Um personagem chamado Brasil* (2006).

6. “[...] une série de quatre reportages sur le Brésil, nation dont le réalisateur s’était épris, dans un esprit tiers-mondiste et de rejet de l’eurocentrisme.” Para uma reflexão mais profunda sobre o eurocentrismo, ver: Shohat e Stam (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

7. A voz *over*, também conhecida como a voz de Deus, é um recurso muito comum em documentários clássicos em que o narrador não diegético detém o saber sobre os fatos. Trata-se, portanto, de um narrador onisciente. Sobre esse ponto, ver, por exemplo, Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.

suas impressões sobre o Brasil. Por esse motivo, podemos afirmar que *Carnets brésiliens* se aproxima também daquilo que se denomina de filme-ensaio, que, como afirma Consuelo Lins (2006: 35), é “[...]essa forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si”. Ainda nessa perspectiva, Arlindo Machado (2006: 10) afirma:

O documentário começa [a] ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hiper-mídia).

É isso que observamos em *Carnets brésiliens*, uma série que procura construir uma visão pessoal e sensível sobre o Brasil, com uma abordagem reflexiva, sem determinação de certezas, revelando o ponto de vista de um viajante, no caso, Pierre Kast. Em *Carnets brésiliens*, o cineasta convida o espectador a experimentar com ele esse país, em um ato de fruição.

Carnets brésiliens e a rede de sociabilidades de Pierre Kast

Antes de filmar *Carnets brésiliens* em 1966, Pierre Kast já havia estado no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, em duas ocasiões: em 1963, quando foi homenageado pelo Centro Cultural Dramático, Uni France Filme e França Filmes do Brasil, e dois anos mais tarde, por ocasião do I Festival Internacional do Filme, organizado pelo crítico Antonio Moniz Vianna e ocorrido em setembro de 1965. Neste evento, Pierre Kast exibiu o seu curta-metragem *La brûlure de mille soleils* (1965, 25 minutos), em participação a convite do organizador. Segundo Cacá Diegues (2014: 201): “consequimos que Moniz convidasse alguns amigos franceses, como Pierre Kast, Jean-Gabriel Albicocco (o Gaby), Jacques Demy, Agnès Varda e Claude Lelouch, além de jornalistas europeus, a quem mostramos nossos filmes na Líder”. Ainda de acordo com Diegues, Pierre Kast, sempre que podia, vinha ao Brasil, onde o conheceu,⁸ o que indica que talvez o cineasta francês tenha estado em terras brasileiras em outras ocasiões, além dessas duas citadas

8. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 2017, com duração de 53 minutos.

acima.⁹ O fato é que, quando Kast desembarcou por aqui para realizar *Carnets brésiliens*, ele já possuía uma intimidade com o país que fora construída anteriormente a partir do seu contato com a intelectualidade da época, sobretudo com os cineastas do grupo do Cinema Novo. Mas seria por ocasião das filmagens de *Carnets brésiliens* que Pierre Kast iria expandir suas relações pessoais e se aventurar por outras regiões do Brasil, para além do Rio de Janeiro, única cidade que conhecia antes.

Pierre Kast foi escritor, cineasta e crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*. Ele costuma ter seu nome associado ao movimento francês *Nouvelle Vague* por ter realizado o longa-metragem *Le bel âge* no ano de 1959, engrossando a lista de filmes dos críticos da revista, ao lado de Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard.¹⁰ Como crítico de cinema, Kast acompanhou de perto o Cinema Novo brasileiro, que, aos poucos, ganhou as telas de cinema na França e as páginas das revistas especializadas, sobretudo *Positif* e *Cahiers du Cinéma*. Quando os cineastas brasileiros começaram a frequentar Paris, Pierre Kast foi um dos que os acolheram na cidade. Além disso, como militante político ligado ao Partido Comunista, foi por ocasião do Encontro Internacional dos Criadores de Filmes, promovido pelo Partido Comunista Francês em 1956, que conheceu Nelson Pereira dos Santos (Salem, 1996: 131). Possuía ainda laços de amizade com Vinícius de Moraes, que também pode ser incluído nesse universo do cinema. Além de frequentador da Cinemateca Francesa, Vinícius, em 1956, conheceu o produtor Sacha Gordine, que seria responsável pela produção do filme *Orfeu negro* (1959), dirigido por Marcel Camus, a partir da adaptação da peça escrita pelo poeta brasileiro, *Orfeu da Conceição*. Vale lembrar que Vinícius de Moraes morou em Paris em 1957, prestando serviço diplomático.

Segundo Glauber Rocha (1997: 320), em carta ao produtor francês Claude-Antoine,¹¹ Pierre Kast teria disponível um orçamento de 25 mil dólares por episódio. A série *Carnets brésiliens* foi uma coprodução do Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision, Neyrac-Films, Thomaz Farkas e Claude-Antoine.

9. Não encontramos outras fontes que confirmem que o cineasta francês esteve no Brasil outras vezes, mas as relações de Pierre Kast com os cineastas brasileiros já era muito estreita.

10. Apesar dessa relação com a *Nouvelle Vague*, como afirma Noël Simsolo (2013), Pierre Kast é frequentemente negligenciado pelos historiadores dessa corrente cinematográfica francesa. Essa negligência não está presente apenas na historiografia sobre o movimento; ela existe, sobretudo, pela falta de informações sobre o cineasta nos arquivos franceses. A título de exemplo, vale observar que, na Cinémathèque Française, não há sequer um único filme dele disponível para visualização – ausência, no mínimo, curiosa, uma vez que Pierre Kast foi colaborador de Henri Langlois nessa instituição. Apenas na Bibliothèque Nationale, no Inathèque, pode-se encontrar alguns poucos filmes.

11. Claude-Antoine foi um produtor francês que cuidou da comercialização dos filmes dos cineastas do Cinema Novo na Europa. Com o passar do tempo, dedicou-se sobretudo ao cineasta Glauber Rocha.

O apoio financeiro de Thomaz Farkas (Moura e Marcolin, 2007: 15) foi intermediado por Glauber Rocha, que o apresentou ao produtor Claude-Antoine. Na época, Thomaz Farkas, empresário, fotógrafo e produtor, já havia iniciado o projeto que ficaria conhecido por Caravana Farkas,¹² que tinha como um dos objetivos “mostrar o Brasil aos brasileiros”, de acordo com seu realizador (Farkas, 2006: 121).

Segundo Thomaz Farkas (Moura e Marcolin, 2007: 15), seu apoio ao projeto foi apenas financeiro, pois “Pierre Kast fez tudo sozinho”. Essa afirmação de Farkas deixa claro que Pierre Kast estava à frente do projeto e principalmente que não teria sofrido interferência do produtor brasileiro nas suas ideias. Vale lembrar, no entanto, que, nos créditos da série, três nomes da equipe técnica são ligados às produções apoiadas por Thomaz Farkas: Affonso Beato (câmera), Sydney Paiva (som) e Geraldo Sarno (colaborador da produção), o que sugere uma possível indicação de Farkas.

Geraldo Sarno juntamente com Fernanda Borges e Helena Orosco compõem o núcleo colaborador do projeto. Fernanda Borges, que se tornaria, mais tarde, esposa de Pierre Kast, além de ser uma das entrevistadas na primeira parte da série, *Rio de Janeiro*, foi contratada pelo cineasta durante três meses, o que incluía acompanhá-lo a Salvador/BA. Pierre Kast e Fernanda Borges se conheceram numa festa no restaurante Zicartola;¹³ ela tinha 20 anos, era estudante e dava aulas particulares de francês, além de fazer pequenas traduções para a Embaixada da França (Oliveira, 1966: 3).

Kast abre o primeiro episódio, *Rio de Janeiro* (54 minutos), com imagens de mulheres de todos os tipos, loiras, negras, ruivas e morenas, desfilando por dois cartões-postais do Rio: o Museu de Arte Moderna e o Outeiro da Glória. Realiza uma entrevista com a jovem Fernanda Borges, representando a mulher brasileira moderna, e, posteriormente, com jovens da classe média e universitários, interrogando-os sobre questões que envolvem a vida moderna, como a

12. O termo Caravana Farkas aparece pela primeira vez em um texto escrito por Eduardo Escorel para o catálogo da retrospectiva dos filmes produzidos por Thomaz Farkas realizada em 1997, no Centro Cultural do Banco do Brasil. Posteriormente, o termo Caravana Farkas passou a designar todos os filmes documentários financiados por Thomaz Farkas entre 1964 e 1981. Trata-se de um conjunto de filmes de mais de 30 títulos entre curtas e médias metragens que se transformaram numa experiência de produção de grande importância e referência obrigatória para a história do documentário no Brasil. Sobre o assunto ver Lucas, M. (2012). *Caravana Farkas. Itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

13. O restaurante Zicartola foi comandado por Cartola e sua esposa D. Zica, funcionando em um sobrado na Rua da Carioca, nº 53, no Centro do Rio de Janeiro. Foi ponto de encontro de sambistas, cantores, compositores e também de integrantes da Bossa Nova, como Nara Leão e Carlos Lyra. Virou *point* dos jovens da classe média carioca. Fernanda Borges contou, em entrevista à autora (realizada em 30 de maio de 2017, no Rio de Janeiro, com duração de 73 minutos), que foi ao Zicartola, saindo do Zepelim, bar em Ipanema frequentado pela turma do Cinema Novo, num carro Dauphine de David Neves, para uma festa em homenagem ao estilista Pierre Cardin. Foi nessa ocasião que conheceu Pierre Kast, que estava no local acompanhado de duas amigas dela, Vera e Helena Orosco.

liberdade da mulher, o divórcio e o racismo na sociedade brasileira. Passeia por algumas paisagens icônicas do Rio de Janeiro, abordando o transporte coletivo, o futebol e as favelas,¹⁴ moradia de parte da população. Ainda nesse episódio, Kast destaca o cenário musical da Bossa Nova, entrevistando Vinícius de Moraes, Ruy Guerra e Luiz Eça. As entrevistas são acompanhadas da apresentação musical de Baden Powell, Edu Lobo e Tamba Trio, respectivamente. Esse primeiro filme da série termina com a entrevista de Nara Leão em companhia de João do Vale sobre o *show Opinião*.¹⁵

Os jovens da classe média acima referidos foram indicados para a entrevista por Fernanda Borges, sendo todos seus amigos.¹⁶ Portanto, trata-se de uma opção que retrata o ponto de vista de representantes da juventude carioca de nível social médio da Zona Sul. Pierre Kast não procura diversidade de vozes; não há, por exemplo, um único negro no grupo e nenhum jovem morador da Zona Norte do Rio de Janeiro.¹⁷ Essa opção aponta para o universo da vida brasileira que o cineasta pretende retratar.¹⁸ Um fato que nos chamou a atenção, ao pesquisarmos os jornais da época em que Kast esteve no Brasil filmando, foi que boa parte das notícias e matérias sobre o cineasta francês estavam inseridas nas colunas sociais. Foi nesse universo da elite carioca da Zona Sul que o cineasta transitou, o que, de certo modo, refletiu-se em *Carnets brésiliens*. Pierre Kast optou por dar voz à elite cultural da época, como ele mesmo chegou a afirmar em entrevista ao *Jornal do Brasil*, já citada anteriormente. Pierre Kast não fugiu apenas de um retrato do Brasil exótico; não interessava a ele também o Brasil arcaico, miserável e subdesenvolvido. Seu foco era o Brasil moderno e a expressão de uma intelectualidade contemporânea.

14. O termo “favela” não existe em francês, o que fez com que Pierre Kast o definisse no documentário como moradia de parte da população pobre, “uma cidade, dentro de uma outra cidade”.

15. O espetáculo *Opinião* foi um musical dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. As músicas eram intercaladas com textos de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes sobre a situação socioeconômica brasileira. Trata-se de uma das primeiras manifestações artísticas contra a ditadura, tendo como protagonistas pessoas ligadas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Sobre isso ver: Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

16. Pierre Kast disse que foi Fernanda Borges quem indicou os jovens na narração do episódio.

17. A ausência do negro no universo da Zona Sul carioca é o retrato da sociedade brasileira e envolve a questão da representação do negro no cinema e a tradição de apagamento. Sobre isso, ver Rodrigues, J.C. (2001). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas; Schwarcz, L. (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma e, Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp.

18. É interessante pensar essa estratégia do cineasta Pierre Kast na sua relação com o momento político do Brasil em que a classe média (artistas e intelectuais) é porta-voz das demandas sociais. Sobre isso, ver reflexão de Ridenti (2014: 37-43) no tópico “Artistas: a emergência de novas classes médias”.

Na coluna social de Léa Maria (1966: 3) no *Jornal do Brasil*, ela conta que Pierre Kast jantou na casa de Jorge Guinle. Esse foi um jantar de boas-vindas e aconteceu poucos dias após sua chegada ao Brasil.¹⁹ Jorginho Guinle, como era mais conhecido o anfitrião, era muito amigo de Vinícius de Moraes²⁰ e o que os unia era a paixão por música, cinema e mulheres. Guinle era um homem que transitava com muita facilidade nos meandros do poder e também no ambiente cultural da cidade, sendo, portanto, um importante interlocutor para o cineasta francês no Brasil.

Em 03 de abril, a coluna social de Léa Maria no *Jornal do Brasil* informa que “Helena Costa é o par constante do cineasta francês Pierre Kast que ora nos visita” (1966a: 3). Helena Costa é filha do arquiteto Lúcio Costa. Essa proximidade entre eles não garantiu que Lúcio Costa se demovesse da ideia de não se deixar filmar no segundo episódio da série *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo*. Kast resolveu a questão incluindo no filme um registro fotográfico em *still* do encontro com o arquiteto. De todo modo, a proximidade do cineasta com Helena Costa indica um dos pontos de contato que conduzem a abordagem desse episódio, com entrevistas com Oscar Niemeyer, sua filha Anna Maria Niemeyer e Ítalo Campofiorito.²¹

O segundo episódio da série, *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo* (57 minutos), é dedicado sobretudo à arquitetura, com destaque ao Barroco e ao Modernismo. O filme começa em Minas Gerais, onde Kast passa por Belo Horizonte, Ouro Preto e Congonhas do Campo. Encontra-se com Lúcio Costa, mas, como afirmamos, o mesmo não se deixa filmar. Realiza uma entrevista com Oscar Niemeyer. Em seguida, Brasília passa a ser o destaque, com imagens panorâmicas da cidade. Compõem o quadro de entrevistados o arquiteto Ítalo Campofiorito, Liliane P. de Carvalho, professora de francês, e a filha de Oscar Niemeyer, Anna Maria Niemeyer, que, na época, era estudante de arquitetura na Universidade de Brasília. Em São Paulo, faz imagens panorâmicas da arquitetura da cidade, realçando a destruição dos palacetes na Av. Paulista, que dão lugar aos grandes edifícios; comenta da imigração nordestina, das favelas e da colônia japonesa. Realiza entrevista com

19. Pierre Kast chegou ao Brasil no dia 10 de março de 1966 (Pierre..., 1966: 10).

20. Vinícius de Moraes e Jorginho Guinle ficaram amigos nos anos 1940, quando ambos estavam morando em Los Angeles. De volta ao Brasil, Guinle afirmou que via menos Vinícius de Moraes, mas, em 1965, foram parceiros na criação do Clube de Jazz e Bossa. O Clube era uma “agremiação fundada no Rio de Janeiro, em 1965, por jovens críticos musicais, radialistas, músicos, jornalistas e admiradores do jazz e da bossa nova: Jorge Guinle, Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Robert Celerier, Luís Orlando Carneiro, Paulo Santos e José Domingos Raffaelli. Seu presidente era Jorge Guinle e seu diretor executivo era Ricardo Cravo Albin, também apresentador das sessões públicas do Clube” (Clube..., 200-).

21. Ítalo Campofiorito era arquiteto, urbanista e crítico de arte, além de braço direito de Oscar Niemeyer na construção de Brasília.

o empresário Fernando Gasparian, com o Ministro do Planejamento do governo Castelo Branco, Roberto Campos, e com o empresário Adolfo Leirner. Apresenta uma vista aérea da Barragem de Três Marias e termina esse segundo episódio com Baden Powell ao violão.

Outro ponto que merece destaque é o fato de que, em 1966, quando *Carnets brésiliens* foi filmado, estávamos há apenas dois anos do golpe militar de 1964. Nesse momento, ainda havia uma “relativa liberdade de expressão”, sendo a cultura um dos poucos espaços de luta de uma esquerda que viu seu projeto de integração nacional-popular ser derrotado pelo golpe. Como afirma Marcos Napolitano (2016: 71-72):

[...] os quatro primeiros anos dos militares no poder foram marcados pela combinação de repressão seletiva e construção de uma ordem institucional autoritária e centralista. Em outras palavras, a ordem autoritária dos primeiros anos do regime militar brasileiro estava mais interessada na blindagem do Estado diante das pressões da sociedade civil e na despolitização dos setores populares (operários e camponeses) do que em impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as manifestações culturais de esquerda.

Em nossa pesquisa, não encontramos nenhum dado que indicasse que Pierre Kast tenha tido qualquer problema para filmar no Brasil, mas ele evitou tratar do golpe militar em sua série. A única referência à situação política do Brasil, assim mesmo pouco explícita, está na entrevista com Nara Leão no primeiro episódio da série, *Rio de Janeiro*. Pierre Kast pergunta à cantora o que representa para a música brasileira o espetáculo *Opinião*, ao que ela responde: “representa um protesto contra o governo”. Diante da resposta direta de Nara, o entrevistador ri. Em seguida, Kast pontua: “essa direção da música brasileira é extremamente engajada e segue a tradição das canções de protesto”. Nara confirma: “sim, certamente”. Pierre Kast, portanto, sai do enfoque localizado da música de protesto no Brasil para estabelecer uma relação desse tipo de música com uma tradição mais geral. Essa abordagem do cineasta demonstra que ele não estava disposto a tratar do regime antidemocrático que se instalara no Brasil com o golpe militar.

É importante ressaltar que Nara Leão, em 1966, já havia deixado o *show Opinião* e tinha indicado Maria Bethânia para substituí-la.²² Apesar disso, Pierre Kast decidiu filmar e entrevistar Nara falando sobre o espetáculo no teatro de Arena, em cujo palco se dava o evento. O episódio termina com a apresentação musical de Nara Leão e João do Vale executando um *pot-pourri*

22. Antes de Maria Bethânia assumir o espetáculo, Suzana de Moraes substituiu Nara Leão por breve período (Kühner e Rocha, 2001: 39).

que inclui a música *Opinião* (de Zé Kéti)²³ e *Carcará* (de João do Vale e José Cândido), que finaliza o filme.

Um dos elementos que unificam a série *Carnets brésiliens* é a música. Todos os quatro episódios terminam com uma apresentação musical. Ruy Guerra, além de personagem do filme, assina os créditos como “conselheiro para a música brasileira”.²⁴ A relação entre ele e Pierre Kast foi estabelecida na França, quando Guerra morou em Paris e desenvolveu seus estudos de cinema junto ao Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHC) entre 1952 e 1954.

Ao longo de sua carreira, Ruy Guerra²⁵ sempre transitou entre o cinema, a literatura e a música. No período de 1963 a 1973, escreveu mais de 100 letras de música e dirigiu espetáculos musicais. Durante a década de 1960, foi namorado de Nara Leão (1961-1963)²⁶ e parceiro letrista de Edu Lobo, participando ativamente do movimento da Bossa Nova. Mas, apesar de assinar os créditos como conselheiro musical, afirma que participou muito pouco da produção do filme. Segundo Guerra:²⁷

Eu fui contratado por ele (Kast). Eu estava numa situação muito difícil aqui na época da ditadura e ele, para me fazer ganhar um dinheiro, me contratou, entende? Então, o que eu ia fazer? Não sei, e ele viu que eu podia fazer e acabou me contratando como conselheiro musical. Eu não tinha nada para ser conselheiro musical; claro, eu ajudei a contatar o pessoal, mas boa parte ele já conhecia, quer dizer, na realidade, eu devia ser um dos primeiros que ele conheceu aqui, porque eu estudei na França, eu já o conhecia, então, eu o introduzi um pouco, mas, naquela altura, ele não precisava de mim para nada.

Apesar desse comentário de Ruy Guerra, parece-nos evidente que ele teve grande importância dentro da rede de sociabilidades em que estava inserido na época no Brasil. Como já comentamos anteriormente, Guerra aparece na série sendo entrevistado sobre música e cinema, além de compor a equipe técnica do filme. Aliado a isso, Kast contou também com a participação ativa de Vinícius de Moraes, que é entrevistado e canta em cena no episódio *Rio de Janeiro*. O repertório musical bem como seus intérpretes apresentados em *Carnets brésiliens* refletem a atuação de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes, pois são justamente a Bossa Nova e a nascente música popular brasileira (MPB) que têm

23. O trecho cantado no filme é: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião”.

24. “Conseiller pour la musique brésilienne”.

25. Sobre Ruy Guerra, ver o *site* oficial no endereço: www.ruyguerra.com.br. O *site* é organizado pela historiadora Vavy Pacheco Borges, que, em 2017, lançou em livro a biografia *Ruy Guerra: paixão escancarada e ainda assinou o roteiro e a produção executiva do documentário O homem que matou John Wayne*, sobre a vida de Ruy Guerra.

26. Nara Leão, em 1966, iniciou um relacionamento com o cineasta Cacá Diegues, com quem se casaria no ano seguinte.

27. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 20 de março de 2017, com duração de 60 minutos.

o privilégio da representação na série. Segundo Frederico Coelho, o campo musical da década de 1960 era um campo em disputa. Diz ele:

Assim, as disputas por posições de destaque – ou de “vanguarda” – dentro da produção musical brasileira se encontram entre as mais acirradas. O tropicalismo, a canção de protesto (gerando uma ainda jovem MPB) e a jovem guarda eram como trincheiras: aqueles que pertenciam a um lado não poderiam frequentar o outro. (Coelho, 2010: 89).

Pierre Kast não entra nessa disputa de campo, muito menos abre espaço para outras manifestações musicais brasileiras; ele acolhe um lado para retratar em seu documentário, a Bossa Nova e a MPB, reflexo das suas relações pessoais.

Em *Bahia* (59 minutos), terceiro episódio da série, Kast procura compreender a forte presença das raízes da cultura africana no Estado da Bahia, através do candomblé, da capoeira, da arquitetura, da música e das artes visuais. Inicia o episódio com uma entrevista com Gilberto Gil em São Paulo. Em Salvador, realiza imagens da cidade, dos pescadores, das igrejas, ressaltando o patrimônio arquitetônico degradado. Visita o Museu de Arte Popular, conduzido por Mário Cravo Júnior. Em seguida, acompanha uma roda de capoeira do Mestre Bimba.²⁸ Entrevista os artistas plásticos Carybé, Emanuel Araújo e Mário Cravo Júnior em seus ateliês. Temos ainda a participação de Jorge Amado, falando sobre Candomblé, e Mestre Didi,²⁹ explicando os orixás. Posteriormente Kast e Mestre Didi conversam no terreiro da Mãe Senhora, local em que filma o ritual do Candomblé. Segundo informa a narração de Kast, Mãe Senhora, mãe de santo e mãe biológica de Mestre Didi, recusa-se a dar entrevista e impõe algumas restrições à filmagem. Seguem imagens de Ouro Preto na Semana Santa, estabelecendo uma relação entre a religiosidade na Bahia e a de Minas Gerais. O episódio termina com Maria Bethânia cantando.

Nessa parte da série, Pierre Kast, ao tentar compreender a influência da cultura africana no Brasil, recorre também a pessoas que estão, todas elas, ligadas de algum modo, por laços afetivos, de crenças ou de trabalho. Gilberto Gil e Maria Bethânia despontavam na música popular brasileira, tendo como uma das madrinhas Nara Leão. Mário Cravo Júnior, Carybé, Emanuel

28. A sequência sobre a capoeira é um dos poucos registros do mestre Bimba, um dos fundadores da Capoeira Regional. Sobre ela, a Association de capoeira Palmares de Paris destaca: “C’est le plus ancien film de capoeira en couleur avec son synchroné auquel nous ayons assisté. Bien que cela ait une certaine importance dans un jeu où le mouvement accompagne la musique et vice-versa, on ne peut cependant pas être sûr que le montage ait préservé la correspondance rigoureuse du son et de l’image” (Association..., 200-) Vale destacar que o *site* da Association de capoeira Palmares de Paris traz uma descrição detalhada da série *Carnets brésiliens*, que muito me auxiliou inicialmente nessa pesquisa.

29. Deoscóredes Maximiliano dos Santos foi um escritor, artista plástico e sacerdote afro-brasileiro. Conhecido popularmente como Mestre Didi, era filho de Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora) e Arsênio dos Santos.

Araújo e Mestre Didi eram todos artistas visuais em plena atividade na década de 1960. O ateliê de Mário Cravo Júnior em Salvador era ponto de encontro de artistas. Em 1966, quando Pierre Kast realizou as filmagens no Brasil, Mário Cravo Júnior era o então diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). Mestre Bimba, criador da capoeira regional, conhecido por tirar a capoeira da marginalidade, contava com certo respeito dos intelectuais da época. Jorge Amado, além de um escritor conhecido internacionalmente, era amigo de Mestre Didi, Mário Cravo Júnior, Carybé e Emanuel Araújo; também frequentava ativamente o terreiro de Candomblé da Mãe Senhora, mãe de Mestre Didi. Aliás, esse era o terreiro de Candomblé frequentado por todos os artistas citados acima. Esses laços de afinidades encontram ainda mais sentido na participação da jovem Fernanda Borges na produção do filme. Ela é filha do médico Pedro Borges, que se graduou na Bahia, tendo posteriormente integrado a equipe do médico nutricionista Josué de Castro,³⁰ e que era amigo íntimo de Jorge Amado e Mirabeau Sampaio.³¹ Fernanda Borges contou-nos em entrevista que foi ela quem estabeleceu o contato com os personagens da série citados acima. Ela relatou ainda que, em função dessa intimidade dela com os personagens, Kast foi muito bem recebido na Bahia, como se fosse membro da família.³² Talvez seja por esse motivo que, no episódio *Bahia*, Pierre Kast parece mais à vontade com seus personagens, portando-se de forma menos distanciada.³³

Por fim, foi ao ar *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o cinema brasileiro* (59 minutos), o quarto e último episódio da série *Carnets brésiliens*. Kast começa o documentário por Belém do Pará, segue para Manaus com escala em Santarém e, em seguida, para Macapá. Feira de Santana, no nordeste, serve de pretexto para introduzir o cinema brasileiro. No Rio de Janeiro, realiza entrevistas com Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Luís Sérgio Person, Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra e Walter Hugo

30. Josué de Castro foi “professor nas áreas de medicina, geografia humana, antropologia e nutrição, lecionou na Faculdade de Medicina e na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais do Recife, na Universidade do Distrito Federal e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Em 1946, criou e dirigiu o Instituto de Nutrição da Universidade do Brasil (INUB), entidade de ensino e pesquisa responsável pelos “Arquivos Brasileiros de Nutrição”, primeiro periódico científico nacional da área.” (Bizzo, 2009: 402). A seção de Pesquisas Sociais e Educação Alimentar do INUB foi coordenada por Pedro Borges (Bizzo e Lima, 2010: 192), pai de Fernanda Borges.

31. Fernanda Borges comenta, em entrevista à autora (realizada em 30 de maio de 2017 no Rio de Janeiro), que Mirabeau Sampaio era um “tio” para ela e Jorge Amado era seu padrinho no Candomblé.

32. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 2017, com duração de 73 minutos.

33. A Bahia parece ter marcado Pierre Kast, pois ele retornou ao Brasil em 1968 para filmar *Bandeira Branca de Oxalá*, que se propõe a investigar a religião afro-brasileira. Esse filme contou com a produção de Luiz Carlos Barreto e Louis Malle.

Khouri. O filme se fecha com uma apresentação musical de Sidney Miller, Luli, Edu Lobo e Nara Leão.

Como dissemos anteriormente, Kast conheceu os cineastas brasileiros tanto no Rio de Janeiro como em Paris, uma vez que os filmes brasileiros já frequentavam as telas e as revistas especializadas em cinema na França. Como crítico da *Cahiers du Cinéma*, ele também foi um importante interlocutor dos cineastas brasileiros em terras francesas. Como afirma Cacá Diegues em sua biografia, “Kast foi a pessoa que melhor cuidou dos cineastas brasileiros que viviam ou passavam por Paris naquele período, provendo ajuda material, além de afeto” (Diegues, 2014: 273).

Do conjunto de cineastas entrevistados por Kast, destacamos a presença de dois paulistas, Luís Sérgio Person, que, apesar de não compor o núcleo do Cinema Novo, tinha uma relação mais próxima com o grupo, e Walter Hugo Khouri, esse sim um elemento não alinhado ao movimento. Aqui, Pierre Kast assume uma posição de ousadia ao ampliar a voz do cinema brasileiro para além do Cinema Novo. Em 1963, quando Glauber Rocha lançou seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ele considerava Khouri “uma artista equivocado e vítima de equívocos” (1963: 94). Em 1966, não havia mudado de opinião. O núcleo de cineastas que pertenciam ao Cinema Novo era muito bem definido e Walter Hugo Khouri absolutamente não pertencia a ele. Ruy Guerra, em entrevista, relatou-nos que a presença de Khouri deve ter incomodado um pouco, mas “não podíamos nos meter no filme do outro”.³⁴ Já Cacá Diegues nos disse: “O Walter Hugo Khouri não incomodava a gente; ele era uma presença... Vamos dizer assim: ele era um convidado. Sabe quando você faz um elenco e tem um convidado? Ele era um convidado, ele não fazia parte do filme. Ele era um convidado”.³⁵ Pelo depoimento de Diegues, ficou para nós a impressão de que a presença de Khouri era uma concessão do grupo. Para se assegurar a sociabilidade, é preciso que se mantenham sob controle as individualidades em prol do coletivo, o que os cineastas brasileiros devem ter levado em conta, afinal Pierre Kast como crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, era importante na interação dos cineastas brasileiros na França.

Segundo Fernanda Borges, a relação de Pierre Kast com Walter Hugo Khouri era de amizade e admiração. Ela acredita que a erudição intelectual de ambos os aproximou.³⁶ De todo modo, o cinema era um tema em que

34. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 20 de março de 2017, com duração de 60 minutos.

35. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 2017, com duração de 53 minutos.

36. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 2017, com duração de 73 minutos.

Kast transitava com mais segurança, refletindo o seu posicionamento diante do nosso cinema e também diante do cinema que ele fazia.³⁷

Considerações finais

Como procuramos demonstrar, a série *Carnets brésiliens*, de Pierre Kast, está fortemente ancorada na rede de sociabilidades tecida pelo cineasta no Brasil. Segundo Georg Simmel (2006: 59), a interação entre os indivíduos surge “a partir de determinados impulsos ou da busca de certas finalidades”. No caso de Pierre Kast, as relações estabelecidas no Brasil tinham como finalidade a realização da série *Carnets brésiliens*, motivação que o levou à sociação. Como afirma Simmel (2006: 60):

A sociação é, portanto, a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados –, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam.

Os episódios da série tiveram sua construção narrativa estruturada em personagens que, de algum modo, estavam ligados a ele ou a membros da equipe do filme. Nesse sentido, a escolha dos personagens seguiu um caminho não só seguro para o cineasta do ponto de vista da produção cinematográfica, mas também de interesse pessoal, ao privilegiar as relações estabelecidas por afetividade, parentesco ou afinidade artística. Dessa forma, a rede de sociabilidades na qual Pierre Kast se integrou “tem toda a aparência de um capital cultural, cuja gestão bem-sucedida depende de assimilação de uma cultura que conta a sociabilidade entre seus valores privilegiados” (Baechler, 1995: 79).

Em *Carnets Brésiliens*, Kast constrói uma realidade brasileira mediada por seus interesses pessoais e afetivos para mostrar uma sociedade moderna culturalmente. Nos quatro episódios da série, os personagens convocados possuem afinidades intelectuais e artísticas e se integram sem grandes conflitos por pertencerem a uma elite cultural estabelecida e reconhecida no cenário nacional e em alguns casos internacional. O prestígio desses personagens escolhidos para compor a série organiza e legitima o ponto de vista que o cineasta pretende mostrar.

Os intelectuais e artistas da série de Pierre Kast, quase todos tinham ligação com os movimentos de esquerda e um engajamento político-cultural. Engajamento que se encontrava presente no processo criativo de alguns desses artis-

37. É possível traçar um paralelo entre a trajetória de Pierre Kast e a de Walter Hugo Khouri, uma vez que aquele sempre foi um cineasta, de certo modo, isolado entre seus pares, assim como este no Brasil. Pierre Kast figura como pertencente à *Nouvelle Vague*, mas seus filmes são muito distantes da estética e dos temas do grupo.

tas, como nos filmes do movimento do Cinema Novo, na música de protesto e na arte visual de Mestre Didi, Mário Cravo Júnior, Carybé e Emanuel Araújo, que colocam em primeiro plano as expressões artísticas afro-brasileiras. Poderíamos considerar que a exceção em relação aos personagens alinhados à esquerda estaria presente no segundo episódio da série *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo*. Neste episódio, Kast entrevista os empresários Fernando Gasparian e Adolfo Leirner, e Roberto Campos, Ministro do Planejamento do primeiro governo militar. Economista e diplomata, Roberto Campos era um importante pensador e ideólogo da direita brasileira, com princípios liberais para a economia. De todo modo, na série de Pierre Kast, Roberto Campos, mesmo não sendo um homem à esquerda, representava a idealização de uma moderna economia brasileira. Vale lembrar que é também nesse episódio que a nascente cidade de Brasília é retratada com destaque para o seu principal criador o arquiteto Oscar Niemeyer, comunista assumido e sintonizado com os preceitos da esquerda. Mas, como procuramos demonstrar, a preocupação de Pierre Kast se concentrava em mostrar um Brasil moderno e vigoroso, que tanto Roberto Campos quanto Niemeyer representavam naquele momento.

Outro exemplo de que os conflitos não estavam em questão na série de documentários é o recorte estabelecido por Pierre Kast em relação ao campo musical, elemento integrador dos quatro episódios de *Carnets Brésiliens*, que foram construídos sobretudo a partir das relações pessoais que o cineasta possuía com Vinícius de Moraes e Ruy Guerra. Como procuramos demonstrar, Vinícius de Moraes e Ruy Guerra são centrais para as escolhas de Kast, que privilegia nomes da Bossa Nova e a nascente MPB. Pierre Kast alia portanto, maturidade criativa e nomes que iniciavam seus trabalhos nesse momento fértil da produção musical brasileira, como Gilberto Gil e Maria Bethânia, apontando para uma renovação e efervescência criativa. Mas, Kast foge do terreno minado do cenário musical do período, como já comentamos anteriormente.

O contexto político pós-1964 não é, portanto, abordado em *Carnets brésiliens*, o que faz com que as escolhas de seus personagens e temas fiquem mesmo no âmbito das relações pessoais, de afetividade e de interesse no que pretendia tratar no filme, estabelecendo essa rede de sociabilidades que demonstrei ao longo desse artigo. Nesse sentido, Pierre Kast mostra aos europeus uma cultura brasileira centrada na *cultura criadora individualizada* na acepção de Alfredo Bosi (1992: 309):

A cultura criadora individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora,

um sistema cultural alto, independente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista.

Esse caminho narrativo do cineasta francês ameniza e dilui as contradições de um país subdesenvolvido, dando a ver aos europeus um recorte idealizado de Brasil que está no rumo da modernidade. Talvez seja por isso que Pierre Kast passa ao largo do golpe militar, situação política que coloca o Brasil numa posição de atraso perante o mundo.

Fernanda Borges comentou, em entrevista a nós concedida, que Pierre Kast estava completamente fora de sintonia com o momento político do Brasil e da América Latina; o interesse dele era descobrir um novo lugar:³⁸ “Pierre não parava de viajar, ele era muito irrequieto. Cada vez que ele queria conhecer [um lugar], ele escrevia um roteiro, encontrava financiamento para ir e ia”.³⁹ Apesar dessa falta de sintonia com as questões políticas que assolavam o país após-1964, o cineasta procurou realizar uma imersão na cultura local, ampliando sua rede de sociabilidades. O Brasil que Pierre Kast expõe na tela em *Carnets brésiliens* é reflexo desse Brasil afetivo que ele construiu.

Referências bibliográficas

- Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.
- Anônimo (1966). Pierre Kast chega hoje para começar as filmagens de *Carnets Brésiliens*. *Jornal do Brasil*, (10): 10.
- Anônimo (1966). Pierre Kast filma o Brasil para mostrar a franceses uma cultura que floresce. *Jornal do Brasil*, (12): 10.
- Arbois, J. (1968, jan. 12). Voyage: carnets brésiliens. *Le Monde*, Paris.
- Association de capoeira Palmares de Paris (s/data). Pierre Kast: *Carnets Brésiliens*. Disponível em: www.capoeira-palmares.fr/histor/kast_fr.htm.
- Baechler, J. (1995). Grupos e sociabilidade. In R. Boudon (ed.), *Tratado de sociologia* (pp. 65-106). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bizzo, M. (2009). Ação política e pensamento social em Josué de Castro. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum*, 4(3): 401-420. Belém.
- Bizzo, M. & Lima, N. (2010). O projeto civilizatório nacional do Instituto de Nutrição da Universidade do Brasil (1946-1960). *Perspectivas*, (37): 191-209. São Paulo.

38. Na mesma entrevista, Fernanda Borges comentou ainda que Pierre Kast se afastou da militância política depois das revelações das atrocidades do Stalinismo.

39. A entrevista à autora foi realizada no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 2017, com duração de 73 minutos.

- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Conseil Supérieur de L'audiovisuel (s.d.). Comment la télévision est-elle passée du noir et blanc à la couleur?. Disponível em: <http://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Comment-la-television-est-elle-passee-du-noir-et-blanc-a-la-couleur>.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (s.d.). Clube de Jazz e Bossa. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artistico>. Diegues, C. (2014). *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura (s.d.). Mario Cravo Júnior. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5514/mario-cravo-junior>.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura (s/data). Mestre Didi. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21953/mestre-didi>.
- Farkas, T. (2006). *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac e Naif.
- Franco, S. (2011). Relatos de viagem: reflexões sobre o seu uso como fonte documental. In M. Junqueira & S. Franco. (ed.), *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (pp. 62-86), vol. II. São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas.
- Kast, P. (2014). *Écrits 1945-1983*. P. Deleau (ed.). Paris: L'Harmattan.
- Kühner, M. & Rocha, H. (2001). *Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura.
- Maria, L. (1966). Pierre Kast jantou sábado na casa de Jorge Guinle. *Jornal do Brasil*, (15): 3.
- Maria, L. (1966a). Helena Costa é o par constante do cineasta francês Pierre Kast que ora nos visita. *Jornal do Brasil*, (03): 3.
- Lins, C. (2006). A voz, o ensaio fílmico e o outro. In *Retrospectiva de Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar* (pp. 34-36). Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília: CCBB.
- Lucas, M. (2012). *Caravana Farkas. Itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- Machado, A. (2006). O filme-ensaio. *Revista Intermédias*, 2(5 e 6): 1-24. Serra.

- Moura, M. & Marcolin, N. (s.d.). Thomaz Farkas, otimista e delirante, mas nem tanto. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2007/01/12a21-entrevista-131.pdf?ab55e7>.
- Napolitano, M. (2016). *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- Oliveira, J. (1966). Fernanda Borges e o Menino Sorriso. *Jornal do Brasil*, (21): 3.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp.
- Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo*. In I. Bentes (ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.
- Rodrigues, J. (2001). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Salen, H. (1996). *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Salgueiro, V. (2002). Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. *Revista Brasileira de História*, 22(44): 289-310, São Paulo.
- Schwarcz, L. (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma.
- Shoat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sinsolo, N. (2013). *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*. Paris: Flammarion.
- Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp.

Filmografia

- L' Amazonie, Belem, Manaus, le Nordeste, le cinéma brésilien* (1968), de Pierre Kast.
- L' Architecture baroque des Minas Geraes, Brasilia, Sao Paulo* (1968), de Pierre Kast.

Bahia (1968), de Pierre Kast.

Rio de Janeiro (1968), de Pierre Kast.