1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015

Varia

Ni dolly, ni dollar – Caméra à la main, décolonisation en tête

« *Neither Dolly nor dollar – camera in hand, decolonization in mind* »

Lilia Lustosa de Oliveira

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5068>

DOI : 10.4000/1895.5068

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 68-91

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Lilia Lustosa de Oliveira, « *Ni dolly, ni dollar – Caméra à la main, décolonisation en tête* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5068> ; DOI : 10.4000/1895.5068

Paulo Cezar Saraceni retour d'Italie avec le prix qu'a remporté *Arraial do Cabo* en 1961 au Festival dei Popoli de Florence.

Ni *dolly*, ni dollar – Caméra à la main, décolonisation en tête

par Lilia Lustosa de Oliveira

« Uma câmera na mão, uma ideia na cabeça »¹. Au Brésil, même ceux qui ne connaissent rien au cinéma ont déjà entendu cette phrase qui est devenue « le slogan » du *Cinema Novo* et qui demeure, jusqu'à nos jours, le symbole d'un cinéma révolutionnaire et authentiquement brésilien. Parfois également synonyme de cinéma d'art, trop intellectuel, ennuyeux, moche et mal fait.

Avec cette formule, Glauber Rocha a marqué l'histoire du cinéma brésilien – voire l'histoire culturelle du pays –, en posant les bases philosophiques et esthétiques du *Cinema Novo*, ce mouvement révolutionnaire, « né » dans les années 1960, engagé, juvénile, qui prônait un cinéma véritablement brésilien, décolonisé et libéré des contraintes hollywoodiennes. Un « cinéma d'auteur », capable de dénoncer, par le biais de son nouveau langage, l'aliénation culturelle et politique dont le pays était victime.

Ce nouveau langage, plus tard qualifié par Rocha d'« esthétique de la faim » ou « de la violence », faisait partie du discours défendu par les *cinémanovistes*² : réaliser des films à petit budget, hors des studios, profitant de la lumière naturelle, caméra à l'épaule, avec des équipes réduites, dans un travail collectif.

Cependant, on ignore largement au Brésil (et ailleurs) que ce « slogan » – *Une caméra à la main, une idée en tête* – transformé en *leitmotiv* du *Cinema Novo*, et rendu célèbre par la voix et les écrits de Rocha –, ne venait pas, à l'origine, de lui, mais plutôt de Paulo Cezar³ Saraceni, un autre jeune cinéaste, et l'un des auteurs du premier succès international du mouvement brésilien : *Arraial do Cabo*, court métrage documentaire considéré par l'Unesco comme la première réussite du « cinéma-vérité » au Brésil⁴ et sur lequel Rocha a écrit plus d'un article.

Ces articles sont considérés par quelques-uns, dont Saraceni lui-même, comme les manifestes fondateurs du *Cinema Novo*⁵, notamment celui qui est titré « Arraial, cinema novo et caméra à la

1. « Une caméra à la main, une idée en tête ». En raison de la stylistique propre à Rocha, on citera généralement son texte en langue originale en note de bas de page.

2. *Cinémanovistes* : jeunes cinéastes appartenant au mouvement *Cinema Novo*.

3. La graphie du prénom du réalisateur d'*Arraial do Cabo*, « Paulo César », varie selon les sources. João Paulo Saraceni (fils du cinéaste) nous a affirmé que la version correcte était « Cezar » (courriel du 14 septembre 2015), même si dans son autobiographie *Por dentro do Cinema Novo – Minha viagem*, Saraceni ou son éditeur ont opté pour le « c ».

4. Julio A. Mendes, « Le tournage en direct et les influences des nouvelles techniques au cinéma et à la télévision au Brésil », Unesco, 30 juin 1965.

5. « Publiés dans le supplément dominical du *Jornal do Brasil*, ces articles de Rocha sont devenus le manifeste que nous avions promis à Reinaldo Jardim presque deux ans auparavant » (Paulo Cezar Saraceni, *Por dentro do Cinema Novo – Minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 118).

L'article de Glauber Rocha intitulé «Arraial, cinema novo et caméra à la main» dans le *Jornal do Brasil* du 12 août 1961.

main »⁶, publié dans le *Jornal do Brasil* du 12 août 1961 et que Rocha, dans son livre *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publié en 1963, appelle à son tour « article-manifeste »⁷.

Peut-on dire cependant, sans risquer de commettre un anachronisme, que ce film a été le premier film *cinémanoviste*, de même que l'Unesco, quand elle le considère comme la première réussite du *cinéma-vérité* au Brésil? En effet, à l'époque où il a été réalisé (1959) le *Cinema Novo* n'existait pas encore officiellement non plus que le *cinéma-vérité*, puisque le fameux texte d'Edgar Morin, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" »⁸, n'avait pas encore été publié, et *Chronique d'un été*, coréalisé avec Jean Rouch, n'était pas encore tourné.

6. Glauber Rocha, «Arraial, *cinema novo* e câmara na mão», supplément dominical du *Jornal do Brasil*, 12 août 1961.

7. « Le 12 août 1961, j'ai écrit dans le SDJB [Supplément Dominical du *Jornal do Brasil*] un article-manifeste : "Arraial, cinema novo e câmara na mão". » (Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1963], p. 128). [Notre traduction. Par la suite toutes les traductions du portugais sont les nôtres].

8. Edgar Morin, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », *France Observateur*, n° 506, 14 janvier 1960.

ORGANISATION DES NATIONS UNIES
POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURELE TOURNAGE EN DIRECT ET LES INFLUENCES DES NOUVELLES TECHNIQUES
AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION AU BRÉSIL

Rapport par Julio A. Neves

Le présent rapport, rédigé à la demande de l'Unesco, est une contribution aux travaux de la Table ronde de Moscou (13-15 juillet 1965) organisée sous les auspices de l'Unesco, par la Commission nationale soviétique pour l'Unesco et le IV^e Festival international du film de Moscou.

Les opinions exprimées dans le présent rapport et les recommandations qui y sont formulées n'engagent que leur auteur.

02/0665.10 - CMA.23 (M)

SOMMAIRETITRE : LE TOURNAGE EN DIRECT ET LES INFLUENCES DES NOUVELLES TECHNIQUES
AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION AU BRÉSIL

<u>INTRODUCTION</u>	4
<u>CHAPITRE I : HISTORIQUE</u>	4
a) Resterée du réel à l'époque du muet	4
b) Roberto Mauro	5
c) L'arrivée du son : premières prises synchrones	5
1. Vitafone	5
2. Movietone	5
3. Movietone	5
d) Gaumont	5
<u>CHAPITRE II : LE CINÉMA DOCUMENTAIRE</u>	7
a) EBC, GEC, GECEB	7
b) Aide gouvernementale	7
1. Longs métrages	8
2. Courts métrages	8
c) Les impossibilités économiques du tournage en direct	8
d) Les laboratoires	9
<u>CHAPITRE III : L'ANALYSE DES NOUVELLES APPAREILLURES</u>	9
a) Son	9
b) Vidéo reflex	9
c) Prise de vue synchrone	10
1. Nagra	10
2. Perfektone	10
3. Microcassette	10
d) Soléirav	10
e) Caméras	10
f) Films	11
g) Équipes légères	11
<u>CHAPITRE IV : TÉLÉVISION</u>	11
a) Premiers essais	11
b) Bonfanti et Duvenger	12
c) La première chaîne commerciale	12
d) Prise de son direct	12
e) Le film de T.V.	12
<u>CHAPITRE V : CINÉMA ETHNOGRAPHIQUE ET PSYCHOLOGIQUE</u>	13
a) Ethnographique	13
1. "Rosaire ou os charniers"	13
2. "Machucado"	13

02/0665.10 - CMA.23 (M)

b) Folkloriques	13
1. "Mazurka ou Naga"	13
2. "Exposition à Uirana"	13
3. "Cantos de Trabalho"	13
4. "Rosaire ou os charniers"	14
<u>CHAPITRE VI : RESSOURCES DU CINÉMA-VÉRITÉ</u>	14
a) "Arrestal de Cobo"	14
b) "Searap"	14
c) "Integração Social"	14
d) "O Circo"	14
e) "História Absoluta"	15
f) Une expérience en 16 mm	15
<u>CHAPITRE VII : AUTRES TENTATIVES DU CINÉMA-VÉRITÉ</u>	16
a) "Memórias de Canguçu"	17
b) "Memórias de Canguçu"	17
c) "Subterrâneo do Pitobol"	17
d) "Uma Escola de Canguçu"	17
e) "Le cinéma-vérité en long métrage"	17
1. "Garincha alegria do Povo"	18
2. "Canoa e Canguçu"	18
<u>CHAPITRE VIII : FAMILIARITÉ D'ŒUVRE ÉDUCATIVE ET ÉTHNOLOGIQUE</u>	18
a) L.W.C.E.	19
b) "Fala Brasileira"	20
<u>CONCLUSION : LES PERSPECTIVES DU CINÉMA-DIRECT ET LES NOUVELLES TECHNIQUES</u>	20

02/0665.10 - CMA.23 (M)

Introduction

Selon Louis Marcellino, le "cinéma-direct" connaît au Brésil, le début d'une lente progression. Cependant si l'on tient compte du nombre des expériences accumulées au Brésil par cette technique, on peut arriver à la conclusion que ce progrès est, au Brésil, le fait du "cinéma-vérité".

D'après la conception selon laquelle l'expression "cinéma-vérité" signifie que l'on enregistre de face, sans montage, les problèmes et leurs implications sociales, dans une situation de reportage ; que l'on refuse d'appliquer les artifices d'éclairage ou de montage ; que l'on s'abstient du documentaire classique et de son esthétique, y compris le souci du temps et du rythme ; on fait (ou on commence à faire) du "cinéma-vérité" au Brésil, même sans employer toujours la technique du son direct.

Il y a un potentiel humain qui désire s'exprimer et qui veut utiliser tous les moyens possibles, le "cinéma-direct" étant le plus recherché mais aussi le plus difficilement accessible.

En se fondant sur ces faits et en s'abstenant de formuler des critiques, j'ai essayé d'établir, dans ce rapport, un historique concis du son-direct au Brésil, depuis les premières recherches de l'époque du cinéma muet jusqu'à l'apparition du magnéphone léger (pour prise de son synchrone) en 1960 ; de montrer les impossibilités économiques actuelles qui empêchent l'utilisation totale de la technique du son-direct ; de donner, avant de parler des œuvres, une image exacte de ce qui se passe réellement au Brésil : une situation actuelle, comment il y est parvenu, les problèmes à résoudre, etc. ; tout afin que le lecteur puisse comprendre les œuvres brésiliennes de "cinéma-vérité" en ayant conscience du matériel préalable employé.

Ce rapport est aussi une tentative pour faire ressusciter l'espoir mis par le cinéma de ce pays dans le développement des nouvelles techniques propres à exprimer d'une façon plus fraîche et plus vive, les problèmes sociaux et culturels du Brésil.

Chapitre I : Historiquea) Resterée du réel à l'époque du muet

Six mois après la première séance des frères Lumière à Paris, le cinéma arrivait au Brésil : la première séance eut lieu le 8 juillet 1906 et, en 1908, on réalisait déjà les premières courts métrages brésiliens. En 1906, Antônio Leal, portugais qui vivait au Brésil, produisit "Os Microscópios", ("Les Microscopes") le premier long métrage brésilien. En 1907, Francisco Berraes produisit des "films parlants" : les acteurs étaient filmés en chantant ; ensuite ils se cachèrent derrière l'écran pour chanter de nouveau pendant la séance.

En 1910, le Brésil avait une production annuelle de 10 films, faisant une grande concurrence aux films étrangers. De cette époque date, il faut s'en souvenir, la grande influence exercée par les Italiens sur le cinéma brésilien : le premier studio monté en plein centre commercial de Rio de Janeiro est dû à l'Italien Giuseppe Iannone ; le premier laboratoire, véritable professionnel, à Paulo Bonaventura.

02/0665.10 - CMA.23 (M)

Il serait sans doute plus correct – ou plus audacieux – de dire qu'*Arraial do Cabo* a été réalisé pendant «l'instant prégnant»⁹ du *Cinema Novo* au Brésil, ainsi que dans «l'instant prégnant» du *cinéma-vérité* en France. Dans le cas du mouvement brésilien, dans une période comprise entre ce qu'Ismail Xavier a appelé le proto-*Cinema Novo*¹⁰ et l'émergence du *Cinema Novo* proprement dit, c'est-à-dire, la première fois où le «label» *Cinema Novo* a été utilisé dans la presse¹¹ pour désigner ce mouvement cinématographique «nouveau-né».

Rocha pourtant, dans cet article, parle déjà d'un nouveau cinéma brésilien, qu'il hésite à baptiser du nom de «cinema novo» (en effet, il ne l'écrit pas encore avec les «C» et «N» en capitale, comme on commence à le voir dans ses articles à partir de 1962) et pour lequel il formule déjà quelques revendications. Avec son style d'écriture assez rebelle et passionné, il «menace» les autorités au cas où ces revendications ne seraient pas satisfaites. Il annonce une sorte de «lutte armée», où l'arme serait la caméra à l'épaule – ou à la main¹².

Mais avant de voir «naître» le *Cinema Novo*, les futurs *cinémanovistes*, ont dû parcourir un chemin long et détourné, que l'on va suivre à notre tour afin de répondre à deux questions : 1) Quelle est la place que prennent le film *Arraial do Cabo* et l'article de Rocha dans l'histoire et l'historiographie du cinéma brésilien ? et 2) Comment le mouvement de libération de la caméra, via le symbole de la «caméra à la main», est-il incorporé au discours *cinémanoviste* et que représente-t-il ?

Le Brésil et le cinéma brésilien à la fin des années 1950

À la fin des années 1950, le Brésil vit un moment d'euphorie et d'optimisme, une période où le mot d'ordre est le «desenvolvimentismo» [*développementisme*]. Le président, Juscelino Kubitschek (1956-1961), homme de centre-gauche, promet de développer l'économie du pays coûte que coûte.

9. L'«instant prégnant» de Gotthold Ephraim Lessing nous sert ici de métaphore pour cette période si féconde qui précède l'émergence du mouvement *Cinema Novo*.

10. «Pour le proto-Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, dans *Rio 40 Graus* (1954) et *Rio Zona Norte* (1957), et de Roberto Santos, dans *O Grande Momento* (1958), le dialogue s'établissait avant tout avec le néo-réalisme et la comédie populaire brésilienne : pour Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor et David Neves, il a fallu, au-delà des différences de styles, l'importation de la caméra à l'épaule dans le cinéma de fiction, trait technico-stylistique fondamental pour la constitution de la dramaturgie du cinéma moderne latino-américain, tel qu'il a pu l'être, dans quelques cas, en Europe, surtout dans le cinéma de Godard et de Pasolini» (Ismail Xavier, *Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2006 [2001], p. 16).

11. Le critique de cinéma Ely Azeredo, dans son livre *Olhar crítico – 50 anos de cinema brasileiro* (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009, p. 19), affirme que c'est lui qui a commencé à utiliser l'expression «cinema novo» dans ses articles publiés dans le journal *Tribuna da Imprensa*, à Rio, afin d'identifier le mouvement qui s'esquissait dans le tournant des années 1950-1960. Rocha se l'était donc appropriée pour ses articles publiés dans le supplément dominical du *Jornal do Brasil* et l'avait ainsi universalisée. En effet, selon plusieurs sources, on attribue à Azeredo la «création» du label Cinema Novo, qui serait en réalité le nom d'une revue de cinéma qui n'a jamais vu le jour.

12. «E, caso não apareçam imediatamente estas ajudas – de elementos que existem e não precisam ser importados –, vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito, de câmara na mão, de câmara 16mm (se não houver 35 mm), improvisando nas ruas, montando material já existente.» (Rocha, «Arraial, cinema novo e câmara na mão», *art. cit.*).

Son slogan de campagne – *50 ans de progrès en 5 ans* – est un bon reflet de sa façon de gouverner. La nouvelle capitale, Brasília, placée au milieu du pays, est en pleine construction. Selon Mario Pedrosa, l'un de plus importants noms de la critique d'art et de littérature du pays, « le Brésil est un pays condamné au moderne »¹³.

Du côté du cinéma, c'est également une époque d'euphorie et d'espoir, avec la publication du livre *Introduction au cinéma brésilien*¹⁴, la création de la revue *Senhor*¹⁵, un jalon du journalisme culturel, ainsi que l'apparition d'espaces dédiés au septième art dans des journaux de grande diffusion. C'est aussi une époque où les premières salles de cinéma d'art sont inaugurées et, surtout, où de jeunes membres de divers ciné-clubs, appelés parfois par la presse le groupe « bossa nova », commencent à écrire sur le cinéma et à réaliser des films « caméra à la main », sans avoir reçu aucune formation. Il n'y a pas encore d'école de cinéma au Brésil et, par conséquent, les jeunes sont amenés à se lancer directement dans la réalisation de films, généralement des courts métrages documentaires, dans l'espoir de profiter de la loi qui oblige les salles de cinéma à projeter des courts métrages nationaux avant des longs métrages étrangers¹⁶.

Dans un article publié dans le *Jornal do Brasil* du 5 avril 1959, titré « Sept points : Cinéma Brésilien », Rocha révèle qu'à cette époque, les possibilités de tourner des courts métrages au Brésil sont plus nombreuses que pour les longs métrages. Il conseille donc aux nouvelles générations de s'y lancer :

C'est le meilleur chemin, la meilleure école pour apprendre à manipuler la caméra, à manipuler la moviola, à manipuler le film. Et, savoir faire de telles « manipulations » est plus important que de bien connaître la littérature sans avoir de vision filmique¹⁷.

Un peu plus tard, le critique portugais Novais Teixeira qualifiera cet apprentissage *cinémanoviste* d'« *um aprendizado de amor* [un apprentissage d'amour] »¹⁸.

Le 6 août 1960, dans un autre article du même *Jornal do Brasil*, titré « Deux documentaires : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », Rocha fait une analyse de la situation du documentaire brésilien – qu'il juge d'ailleurs « inexistant ». Cette fois-ci il se concentre sur l'analyse de deux films cités dans le titre :

13. Phrase prononcée par Mario Pedrosa lors du Colloque international extraordinaire des critique d'art [Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte], en septembre 1959, dans une Brasília pas encore inaugurée (voir Mario Pedrosa, « Brasília, a Cidade Nova », *Arquitetura e Engenharia*, n° 55-56, [Belo Horizonte] septembre-octobre 1959).

14. Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

15. Créée en 1959 par Nahum Sirotsky, elle parut jusqu'à 1964.

16. Décret n° 21 240, du 4 avril 1932 (signé du Président Getúlio Vargas). Voir les articles 12, 13 et 15. ANCINE : Agência Nacional do Cinema [En ligne] <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>.

17. « São bem mais amplas as possibilidades de um cinema curto. Novas gerações devem fazer isso. É o melhor caminho, é a melhor escola para aprender o manejo da câmara, o manejo da moviola, o manejo do filme. E, saber tais "manejos" é mais importante do que saber muita literatura e não possuir nenhuma visão fílmica. » (Glauber Rocha, « Sete pontos : Cinema Brasileiro », supplément dominical du *Jornal do Brasil*, 5 avril 1959).

18. Novais Teixeira, « Dois filmes realizados por brasileiros, em Paris », *O Estado de S. Paulo*, 20 janvier 1961.

Arraial do Cabo et *Aruanda*, ce dernier de Linduarte Noronha, un autre film considéré comme précurseur du *Cinema Novo*, réalisé en 1960, mais sur lequel, faute d'espace, nous ne reviendrons pas ici.

En réalité plutôt que de parler de la situation du documentaire, il traite de la situation du cinéma brésilien dans son ensemble. La toute première phrase de son texte laisse déjà percer son intention : « Le documentaire brésilien n'existe pas non plus ». Une phrase qui lui permet de mettre en lumière la situation précaire du cinéma brésilien.

Plus loin, dans ce même article, il fait référence à l'un des documentaristes les plus connus de l'époque au Brésil, Jean Manzon, photographe français qui réalisait des films de commande pour le gouvernement ou des entreprises privées de la manière « la plus anticulturelle possible »¹⁹. Il écrit : « Manzon offre toujours de la bonne qualité à ses clients. Mais c'est une qualité frelatée : prétentieux, il fait des films qui imitent mal les documentaires européens, avec une photographie et un montage d'effets scolaires et monotones »²⁰.

On peut voir dans cet article l'ébauche d'un discours appelant à la décolonisation, et en faveur d'une esthétique plus libre et originale. En même temps, ces lignes nous permettent également de comprendre que Rocha avait déjà été en contact avec des documentaires européens. En effet, dans le même texte, il dit que « parler de culture à propos d'un producteur comme Manzon était quasiment absurde », alors que « sa pseudo-école de films serait fondamentale pour le Brésil s'il avait le cerveau d'un John Grierson »²¹.

Avant de se lancer dans l'analyse formelle des deux films, Rocha annonce ainsi que « le documentaire brésilien donne enfin ses premiers signes de vie » et il attribue cette réussite au « travail de deux groupes de tout jeunes cinéastes », dont faisaient partie les réalisateurs d'*Arraial do Cabo*, auxquels il ne donne pas encore d'étiquette.

***Arraial do Cabo* – l'histoire du film**

Arraial est tourné à la fin 1959, coréalisé par Saraceni et Mário Carneiro. Il a été commandité par le Museu Nacional²² qui, depuis quelques années, menait des recherches anthropologiques à Arraial do

19. Glauber Rocha, « Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda », Supplément Dominical du *Jornal do Brasil*, 6 août 1960.

20. *Ibid.*

21. « Falar em cultura a propósito de um produtor como Jean Mazon é quase absurdo, mas acontece que sua pseudo-escola de filmes seria fundamental dentro do Brasil, caso ele fosse dono de um cérebro como o de John Grierson. », *ibid.*

22. Dans son autobiographie, Saraceni parle d'abord d'un financement du Musée National approuvé par D. Heloísa Alberto Torres, directrice à l'époque. Or, en 1959, Dona Heloísa n'était plus à la direction du Musée, elle occupait la présidence du Conselho Nacional de Proteção ao Índio (Conseil National de Protection à l'Indien) depuis 1955. Saraceni, toujours dans la même page de son livre, dit ensuite qu'*Arraial do Cabo* a été « produit » par le Museu do Índio [Musée de l'Indien].

Plan de *Arraial do Cabo*.

Cabo, village de pêcheurs, au Nord-Est de Rio, transformé vingt ans auparavant à la suite de la construction d'une usine d'alcali. L'idée de l'anthropologue Geraldo Markan – qui avait invité Saraceni à réaliser le film – était d'enregistrer les changements dans la vie des habitants du village provoqués par l'arrivée du « progrès » si ardemment défendu par l'idéologie « *desenvolvimentista* ». Le film « naît » donc plutôt d'une volonté de nature anthropologique plutôt que vraiment artistique.

Le critique musical J. Ramos Tinhorão, dans un article publié dans le *Jornal do Brasil* du 8 février 1961, dit en effet que le film « n'a pas été réalisé avec la prétention de participer à des concours cinématographiques » mais que son vrai but était de « permettre aux anthropologues brésiliens de l'avenir de voir, en mouvement, les derniers représentants d'une communauté de pêcheurs du littoral de Rio, menacés de disparition [...] à cause de la présence d'une industrie d'alcali »²³.

23. « O filme, de curta metragem (14 minutos na primeira versão e apenas sete, na segunda), intitulado *Arraial do Cabo*, não fora feito com a pretensão de concorrer a concursos cinematográficos: encomendado pelo Museu Nacional, tinha por objetivo, apenas, permitir que os antropólogos brasileiros do futuro pudessem ver, em movimento, os últimos representantes de uma comunidade de pescadores do litoral fluminense, ameaçados de dispersão – tal como seus peixes – pela presença deletéria de uma fábrica de álcalis. » (J. Ramos Tinhorão, « Europeus aplaudem e premiam documentário brasileiro que os brasileiros não conhecem », *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8 février 1961).

Cette information contraste pourtant avec celle trouvée dans l'autobiographie de Saraceni qui dit que « Dona Heloísa [ancienne directrice du Musée et coordinatrice du projet « Arraial do Cabo »] voulait un documentaire en 35 mm capable de gagner des prix dans des festivals internationaux »²⁴. Dona Heloísa, à laquelle le film est dédié, et qui était une femme « d'avant-garde »²⁵, était probablement au courant de l'expérience documentaire de Grierson ainsi que de celle de Rouch. Peut-être désirait-elle un documentaire mélangeant art et anthropologie, ces jeunes cinéastes étant « les esthètes » qui ajouteraient une dimension esthétique à « sa cause inesthétique »²⁶.

De toute façon, pour la production du film, le Museu Nacional leur a fourni 300 000 cruzeiros²⁷, plus une maison à Arraial do Cabo, où l'équipe du film pouvait résider pendant les tournages. L'équipe était très réduite. À part les deux réalisateurs, il y avait seulement des membres de la maison de production – la *Saga Filmes* – qui appartenait à son ami Joaquim Pedro de Andrade²⁸. Il possédait une caméra Cameflex 35 mm²⁹ (qui, selon plusieurs sources, aurait été achetée à Fellini) et avec laquelle le film a été tourné.

24. Paulo Cezar Saraceni, *op. cit.*, p. 52.

25. Dona Heloísa Alberto Torres (1895-1977) était une femme en avance sur son temps. En tant que vice-directrice (1935-1937) et directrice du Musée National (1938-1955), puis présidente du Conselho Nacional de Proteção ao Índio (1955-1967) elle réussit à faire venir au Brésil plusieurs chercheurs étrangers (ethnologues et « anthropologues »), surtout américains qui, à l'époque exerçaient une grande influence sur les chercheurs de la Escola Livre de Sociologia e Política à Rio dont D. Heloísa était aussi la directrice. Claude Lévi-Strauss, Paul Rivet, Alfred Métraux, Charles Wagley, William Lipkind, Buell Quain, Ruth Landes, James et Virginia Watson, Yolanda et Robert Murphy ont fait des séjours au Brésil pour y faire des études de terrain. D. Heloísa a ainsi suscité un grand mouvement d'échanges interculturels. C'est à elle qu'on doit la mise en place du métier d'anthropologue au Brésil. Voir : Mariza Corrêa, « Dona Heloísa e a pesquisa de campo », *Rev. Antropol.*, vol. 40, n° 1, São Paulo, 1997. [En ligne] http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000100002&script=sci_arttext&tlng=es.

26. « Le documentaire était depuis le début [...] un mouvement anti-esthétique. Nous avions toujours le bon sens d'employer des esthètes. Nous le faisions parce que nous les aimions bien et nous avions besoin d'eux. C'était paradoxalement avec l'excellente contribution esthétique de gens comme Flaherty ou Cavalcanti que nous maîtrisions les techniques nécessaires à notre cause inesthétique » (John Grierson, « The Documentary Idea : 1942 », cité et traduit par Caroline Zéau dans « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et "l'idée documentaire" », 1895, n° 55, 2008).

27. Cela équivalait approximativement à 18 000 dollars actuels.

28. La Saga Filmes appartenait à Joaquim Pedro de Andrade et à Sergio Montagna. Ce dernier était celui qui est allé le premier à Arraial do Cabo en intégrant l'équipe de production du film. Pourtant il tombe malade avant même le début du tournage et doit être remplacé par Joaquim Pedro de Andrade.

29. « Tinha a câmera do Sergio Montanha, que era uma Cameflex que ele tinha comprado do Fellini, com uma óptica Cooke maravilhosa. Quando peguei aquela câmera eu pensei : "Pô, mas isso aqui agora é uma beleza ! Estava acostumado com a Paillard, com aquela correção de paralaxe, com a corda de no máximo três minutos. Isso aí vai ser um chuí ! Ai o Montanha me ensinou como é que funcionava aquele negócio e eu aprendi. Todos os dias tinha que desmontar, limpar, porque lá era areia prá todo o lado. » (Il y avait la caméra de Sergio Montanha [sic] une Cameflex qu'il avait achetée à Fellini, avec une optique Cooke fantastique. Quand j'ai pris cette caméra, j'ai pensé : c'est une merveille ! J'étais habitué à la Paillard, avec cette correction de la parallaxe, avec une autonomie de trois minutes maximum. Ça va être un *chuá* [très facile !]. Ensuite Montagna m'a appris comment fonctionnait ce truc [la caméra] et je l'ai appris. Chaque jour il fallait la démonter afin de la nettoyer, parce qu'il y avait du sable partout.) Entretien avec Mario Carneiro, par Lauro Escorel. [En ligne] Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE – http://cucadaune.blogspot.ch/2007_06_01_archive.html Consulté le 20 octobre 2014.

Plan de Arraial do Cabo.

Saraceni et Carneiro décident de s'installer sur place à peu près un mois avant le début de tournage afin de s'immerger dans la vie de la population locale, dans une expérience proche de celle du « cinéaste-scaphandrier » rouchien. Plus que les informations et les rapports fournis par les anthropologues, ils voulaient voir de leurs propres yeux la réalité de ces gens pour que leur film puisse saisir le mieux possible « l'authenticité du vécu »³⁰.

On y est resté un mois vivant la vie des pêcheurs locaux. Vérifiant les recherches faites [par les anthropologues], faisant les nôtres, ce qui signifiait devenir ami de la communauté, connaître les problèmes de chacun, savoir comment était Arraial avant, sans la fabrique d'alcalis, et comment c'était maintenant. Quel était le rapport entre les pêcheurs et les ouvriers, dans leur majorité *nordestinos* [originaires de la région Nord-est du pays]. La mer, la pêche, chaque jour plus dangereuse. Les enchères, avec la vente des poissons. Le commerce. Les femmes des pêcheurs, leurs chants, leurs vies³¹.

30. Edgar Morin, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », *art. cit.*

31. « Ficamos um mês vivendo a vida dos pescadores do lugar. Checando as pesquisas feitas, fazendo as nossas, o que significava ficar amigo da comunidade, saber os problemas de cada um, saber como tinha sido Arraial sem a fábrica de Alcalis, e como era agora, com ela. Como era o relacionamento deles com os operários, em sua maioria *nordestinos*. O mar, a pesca, cada vez mais perigosa. O leilão, com a venda dos peixes. O comércio. As mulheres dos pescadores, seus cantos, suas vidas. » (Paulo César Saraceni, *op. cit.*, p. 52).

Plan de *Arraial do Cabo*.

Carneiro, architecte de formation, photographe et artiste, n'avait jamais touché à une caméra 35 mm. Il avait un peu d'expérience avec le 16 mm³² avec laquelle il avait réalisé un court métrage – *Bonecas* – tourné en Suisse, lors d'un séjour à l'hôpital. Saraceni, de son côté, avait réalisé un court métrage – *Caminhos* – également avec une caméra 16 mm et avec lequel il avait postulé pour une bourse d'étude au Centro Sperimentale de Cinema à Rome.

L'équipe ne pouvait pas compter sur des *dollies*, des grues, ou d'autres appareils techniques de cette sorte. Le film a été tourné caméra à l'épaule, à l'extérieur, *in situ*. Saraceni n'était pas inquiet car il faisait confiance au talent de son photographe. Dans son autobiographie, il dit que Carneiro avait un poignet très fort, et que « si pour la caméra fixe il dessinait, pour les plans à la main, il était gestuel et sûr »³³. Pour l'éclairage, ils avaient quelques réflecteurs, mais rien de très puissant³⁴. Saraceni conclut que « la réalité physique et, humaine plus la tonalité d'Arraial, étaient [leur] maîtresse »³⁵.

32. Mário Carneiro possédait une Paillard Bollex depuis l'âge de 23 ans. Lors du tournage, il en avait déjà 29. Il avait fait quelques petits films avec cette caméra. Voir [En ligne] Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE – http://cucadaune.blogspot.ch/2007_06_01_archive.html Consulté le 20 octobre 2014.

33. Paulo Cezar Saraceni, *op. cit.*, p. 54.

34. Entretien avec Mario Carneiro, par Lauro Escorel, *op. cit.*

35. Paulo Cezar Saraceni, *op. cit.*, p. 53.

La première projection publique du film eut lieu au Cine Alvorada, un cinéma d'art de Copacabana, qui venait d'ouvrir³⁶. *Arraial* y fut projeté en complément du programme principal du jour, après d'autres courts métrages. Il se fit huer par un grand nombre de spectateurs.

Après cette projection catastrophique, Carneiro fit un nouveau montage du film pour le rendre plus court et plus « commercial »³⁷. Cette fois-ci il travailla seul car Saraceni était déjà parti à Rome pour entreprendre ses études.

Carneiro envoie pourtant une copie du film (version longue, 24 minutes) au Festival de Bilbao, où, en octobre 1960, il reçoit la Médaille d'Or. Le mois d'après, *Arraial* gagne aussi le Prix de la Critique au *Festival dei Popoli* à Florence.

Dans la presse brésilienne pourtant il n'y a guère d'articles qui parlent de ce début de carrière du film. À part une petite note informative dans le journal *O Globo*³⁸, il y a l'article de Tinhorão déjà cité ici – paru en « une » du *Caderno B* du *Jornal do Brasil*, avec trois photos du film plus une photo de Mário Carneiro – ainsi qu'un long article signé par Gustavo Dahl³⁹, jeune critique et futur *cinemanoviste*, publié dans *O Estado de S. Paulo* le 14 janvier 1961. Malgré le manque d'analyse formelle du film, Dahl profite de l'occasion pour réfléchir à la situation du cinéma brésilien, tout en affermissant son plaidoyer pour un nouveau cinéma, qu'il appelle « bossa novíssima », faisant allusion au label utilisé à l'époque (et jusqu'à nos jours) pour désigner le mouvement musical qui avait révolutionné la musique brésilienne à la fin des années 1950.

En fait, Dahl reprend dans cet article une idée de Rocha. Dans un article de mars 1960 intitulé « Bossa Nova dans le cinéma brésilien »⁴⁰, le jeune Rocha avait utilisé cette étiquette pour le nouveau « groupe » en formation. Il se référait aux cinéastes qui faisaient déjà des longs métrages d'une façon plus personnelle – tels que Nelson Pereira dos Santos, Walter Khouury, etc. – comme la génération « bossa nova » et il se référait à la nouvelle génération en train de se former (les groupes du court métrage) les qualifiant de « bossa novíssima ».

La grande perspective du cinéma brésilien pourrait être les progrès de la bossa nova et sa rencontre avec la bossa novíssima. À Rio et dans d'autres États, surgissent également des jeunes orientés vers ce problème [réaliser un film véritablement brésilien], en rompant avec l'éternelle monotonie des générations littéraires et plastiques. Il y a une nouvelle génération de cinéastes, déjà initiés par les courts métrages, parmi lesquels on pourrait citer Joaquim Pedro de Andrade (*Gilberto Freire & Manuel Bandeira*), Paulo

36. Le Cine Alvorada a été créé par Alberto Shatovsky, Ely Azeredo et Oswaldo Leite Rocha.

37. La version qui existe aujourd'hui à la Cinémathèque Brésilienne (et qu'on peut trouver sur Youtube), compte 17 minutes. La première, selon Saraceni, en faisait 24. Dans son autobiographie, il parle d'une version de 20 minutes, en assurant ses lecteurs qu'il n'y a jamais eu de versions de 14 minutes ni de 7 – comme l'affirme J. Ramos Tinhorão dans son article cité ici – seulement une de 24 minutes et une autre de 20 (Paulo Cezar Saraceni, *op. cit.*, p. 80).

38. Alves Pinheiro, « Filme brasileiro premiado num festival em Bilbao », *O Globo*, octobre 1960, dans Paulo Cezar Saraceni, *op. cit.*, p. 81.

39. Gustavo Dahl, « Coisas Nossas », Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 14 janvier 1961.

40. Glauber Rocha, « Bossa Nova no cinema brasileiro », *Jornal do Brasil*, 12 mars 1960.

César Saraceni (*Caminhos* et *Cabo Frio*⁴¹), Luís Paulino dos Santos (*Rampa*) et encore d'autres tel que Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Kirschman⁴², Carlos Perez, qui ont déjà des scénarios prêts, des plans dans leurs têtes, et attendent seulement les conditions de production jour après jour⁴³.

Cependant, Dahl, plutôt que de réfléchir au cinéma brésilien, en profite pour défendre l'idée que le cinéma national n'est qu'une « école », encore en formation, car il n'y a jamais eu dans le pays un génie du cinéma capable de surpasser les mauvaises conditions que l'on y trouvait. On comprend, à partir de son discours, que l'idée de « mouvement » n'était pas encore complètement définie, même si la volonté y était. Dahl croit pourtant que « la *bossa nova* est la nouvelle religion, et [que] Rocha, [est] son prophète »⁴⁴ vu qu'il a été le premier au Brésil à s'apercevoir du changement qui s'opérait et à faire la distinction entre les deux « écoles » : la « *bossa nova* » et la « *bossa novíssima* ».

Dans ce même janvier 1961, *Arraial* est projeté à l'Unesco, à Paris, avec les deux courts métrages de Joaquim Pedro de Andrade, *O Mestre de Apicucos* et *O Poeta do Castelo*. Le critique portugais Novais Teixeira, correspondant du journal brésilien *O Estado de S. Paulo*, dans un article titré « Deux films réalisés par des Brésiliens, à Paris », déclare avoir vu dans ces films « l'indice d'un nouveau cinéma brésilien. » Il écrit :

Jamais le cinéma brésilien ne s'était présenté en Europe de manière aussi ambitieuse dans sa volonté de s'exprimer de façon simple, claire et à ce point digne d'intérêt. Ambition d'une jeunesse consciente à travers laquelle on voit un large horizon d'espoir pour un nouveau cinéma national⁴⁵.

En plus du prix de Bilbao et celui de Florence, d'autres vont s'ajouter à la liste des palmarès qu'*Arraial* va collectionner, tel que le prix du meilleur documentaire obtenu à la 2^e *Rassegna del*

41. Rocha se réfère ici au film *Arraial do Cabo*. À l'époque le village Arraial do Cabo appartenait à la municipalité de Cabo Frio. En 1985 Arraial do Cabo devint une municipalité indépendante. Rocha a probablement confondu les deux noms.

42. Il s'agit, naturellement, de Leon Hirszman.

43. « A grande perspectiva do cinema brasileiro poderia ser o adiantamento e o encontro da bossa nova e a bossa novíssima. No Rio, em outros Estados, surgem também jovens voltados para o problema, quebrando a eterna monotonia de gerações literárias e plásticas. Há uma nova geração de cineastas, já iniciados em curtas-metragens, dentre os quais podemos citar Joaquim Pedro de Andrade (*Gilberto Freire & Manuel Bandeira*), Paulo Cezar Saraceni (*Caminhos e Cabo Frio*), Luís Paulino dos Santos (*Rampa*) e mais outros como Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Kirschman, Carlos Perez, já com roteiros prontos, planos na cabeça, à espera apenas, das condições de produção, que estão sendo conseguidas dia a dia. » (Rocha, « Bossa Nova dans le cinéma brésilien », *art. cit.*).

44. « [...] a "bossa nova" é a nova religião, e Glauber Rocha o seu profeta pois foi o primeiro a colocar publicamente a questão numa perspectiva extra-regional, a sugerir a necessidade da articulação dos diversos esforços e de um sistema de concretiza-los em filmes. E a distinguir, embora com a arbitrariedade inerente a uma distinção desta natureza, as duas escolas jamais surgidas no cinema brasileiro, que denomina a "bossa nova" e a "bossa novíssima". » (Dahl, « Coisas Nossas », *art. cit.*).

45. « Nunca – digamo-lo desde já – o cinema brasileiro se apresentou na Europa tão ambicioso de se exprimir com um natural tão simples, com tanta limpeza e tão digno de interesse. Ambição de uma juventude consciente e seria através da qual se vislumbra um largo horizonte de esperança para um novo cinema nacional. » Novais Teixeira, « Dois filmes realizados por brasileiros, em Paris », *O Estado de S. Paulo*, 20 janvier 1961.

Plan de Arraial do Cabo.

Cinema Latino Americano, en mai 1961⁴⁶, à Santa Margherita Ligure, dont le jury était présidé par Jean Rouch qui avait déjà vu le film lors de sa projection au Musée de l'Homme à Paris, en mars de cette même année.

Dans une lettre à Rocha, à la fin mai 1961, Saraceni parle du succès d'*Arraial* en Europe et explique que lors de sa rencontre avec Rouch, le cinéaste français lui a révélé comment *la Pyramide Humaine* et *Moi, un Noir* avaient été réalisés « sans argent, avec la caméra à l'épaule ». Saraceni, enchanté par cette nouveauté dévoilée par Rouch, écrit à son ami Rocha : « Selon lui [Rouch], dans le cinéma moderne il n'y a plus de trépied, les *travellings* sont faits à la main, en suivant le personnage. Seule la vérité compte. »⁴⁷

46. Du 19 au 27 mai 1961, trois jours dédiés aux Journées d'études sur les cinématographies argentine, brésilienne et mexicaine. Le prix reçu par *Arraial* fut partagé avec *Bazan* de Ramito Tamayo.

47. Lettre de Paulo Cezar Saraceni à Glauber Rocha du 26 mai 1961, dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha, Cartas ao Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 155.

Dois filmes realizados por brasileiros, em Paris

NOVOS TEXTOS
Novos correspondentes

PARIS, Janeiro (Via Panniri) — Vinha a Sala de Cinema da UNES- CO duas realizações de três jovens cineastas brasileiros: "O Mestre do Apilpecos" e "O Poeta do Castelo", de Joaquim Pedro Andrade e "Arraial do Cabo", de Mario Carneiro e Paulo Saraceni.

Nunca — digamos-lo desde já — o cinema brasileiro se apresentou na Europa tão ambicioso de se exprimir com um natural tão simples, com tanta limpeza e tão digno desinteresse. Ambição de uma juventude consciente e seria através da qual se vislumbra um largo horizonte de esperança para um novo cinema nacional. Juventude sem formulas, sem intelectualismos, desprezíveis, mas já com um estilo! Isso é que nos parece mais reconfortante e revelador nas duas filias que acabamos de ver, uma curta-metragem e um documentário de vinte minutos, com as características comuns de uma elegante elocução, onde se identifica o que já se sabe fazer com o que se pretende fazer. Chaparam estes três rapazes a realização cinematográfica depois de um aprendizado de amor. A maturidade melhora nunca é impropriedade inepta, mas conhecimento ainda não completamente consumado. E os acentos, que são muitos, nunca são obra de ager. Frutos alios, que já começam a ser saboreados. Como indicio de um novo cinema brasileiro, parece-nos extremamente importante o que acabamos de ver na tela da UNESCO. Três cineastas que evitam piecamente a fase do amadorismo e iniciam com armas limpas e seguras a sua vida profissional. Mas vamos por partes.

*

O Mestre do Apilpecos é o sociólogo Gilberto Freyre; Manuel Bandeira, o Poeta do Castelo.

Nessa particularidade difícil do retrato cinematográfico, Joaquim Pedro recorreu dois perigos e venceu-os: o do apologetico e o do do mestizo familiar. Com singular perspicácia e apego ao humano penetra as personalidades diferentes — quase antipodas — dos dois escritores brasileiros, surpreendendo-os no seu habitat quotidiano. De um gesto simples, ao parecer sem importância, extrai a eloquência das confissões mais íntimas. Deixa a "maneira de ser" de seus retratados — vamos dizer, biografados, deixando ao espectador sugestões plenas de sagacidade.

Se o estilo é, com efeito, o homem, Joaquim Pedro mostrou-nos dois homens diferentes no seu estilo de vida íntima, com a facies psicológica da obra literária dos dois escritores.

Joaquim Pedro Andrade dará um bom realizador de filias de ficção, desses em que o argumento se impõe pela força do humano. De agudo espírito crítico, o cineasta vai mais pelo implícito que pelo exposto. Seu jeito especial de criação solicitará sempre certa complicitade por parte do espectador atento e mais ou menos identificado com os seus pontos de vista. Da sua juventude ou sinceridade ainda não sei — felizmente para ele — o mau habito de se aquiescer às suas simpatias pessoais.

Os biografados no futuro de Manuel Bandeira e Gilberto Freyre terão ainda um documento válido

para estudar a personalidade de Poesia e do Sociologo.

*

Já tínhamos conhecimento da existência do "ARRAIAL NO CABO". Falara-nos da fita com entusiasmo um dos membros do Júri do Festival que a premiou em Bilbao: o historiador espanhol de cinema Carlos Fernandez Cuenc. Obtivera a película brasileira a "Medalha de Ouro do Festival de Documentário Hispano-Americano" que se realizou naquela cidade em 1960. A justiça desse triunfo foi confirmada ultimamente por um "menção honrosa" obtida em Florença numa manifestação cinematográfica internacional.

O Cabo é Cabo Frio, a duas dúzias de quilómetros do Rio de Janeiro, do outro lado da baía.

Mario Carneiro e Paulo Saraceni não são dois cineastas "intimistas" como Joaquim Pedro. Seu estilo é outro. Fala mais à redução da vista, mas da vista que sente. Falam o poetico e o humano sobre essa bela crônica de Cabo Frio. Alia-se o poder de observação a certa "verve" plastica de uma extraordinária sensibilidade. A narrativa nunca emperra no expositivo gratuito. Imagens da mar e luz de excelente materia, salvando os perigos do "figuralismo" às vezes pela tangente, mas por uma tangente que lhes dá a sua parte francamente positiva. A transposição pela camera da luz crua e magnifica de Cabo Frio atinge os melhores momentos de arte. A montagem não desfigura nem transfigura a materia original, que é, repetições, de uma extrema sensibilidade. Anotacoes sociais transparentes e instrutivas, sem demagogia. Tipos humanos, eternos e sociologicamente caracterizados, sendo do panorama roçando com frequencia pelo poematico. Surpreendentes a maturidade tecnica desta primeira obra — se não estamos em erro — que é um dos melhores documentários que o Brasil já mandou à Europa.

*

Ela, pois, duas películas que valem por uma grande esperança. Oxalá que esses três rapazes apilpecos pela arte do cinema; inteligentes e puros se imponham pela sua autoridade, já em ebor, às solicitações de uma industria cara, complexa, ansiosa de lucros e de lucros imediatos. Esperamos com impaciencia e simpatia as suas proximas realizações. E, sobretudo, que nelas se confirme como uma realidade o que já é uma fundada esperança para o futuro do cinema brasileiro.

TRAME FILM

seconda
rassegna
del
cinema
latinoamericano

santa margherita ligure
19 - 27 maggio 1961

Trame Film. Seconda rassegna del cinema latinoamericano de Santa Margherita Ligure de mai 1961 où Arraial do Cabo remporte le prix du meilleur documentaire.

O ESTADO DE SÃO PAULO
20/01/1961

L'article de Novais Teixeira dans
O Estado de São Paulo du 20 janvier 1961.

Au Brésil, pourtant, la presse parle très peu de la réussite d'*Arraial* à Santa Margherita. Dans une lettre écrite à Saraceni, Dahl et Pedro de Andrade (les trois futurs *cinémanovistes* qui faisaient à l'époque des études en Europe), Rocha affirme que le critique Ely Azeredo est l'un des seuls à publier quelques informations sur le prix reçu⁴⁸. Selon Rocha, les autres journalistes « boycottent l'information »⁴⁹.

La réussite internationale d'*Arraial* et ses échanges avec un Saraceni bien informé sur ce que se passait dans le cinéma moderne européen enflamme l'esprit de Rocha. Il va donc écrire deux articles, dans un espace d'un mois.

Dans le premier article, paru le 7 juillet titré « Cinéma nouveau et cinéma libre »⁵⁰, Rocha parle de la réussite internationale d'*Arraial*, en suggérant que ces trois prix peuvent fort bien refléter la nouvelle mentalité qui surgit dans le cinéma brésilien. Il parle d'une nouvelle génération « qui semble maintenant marcher vers une définition, après toute une période de tentatives indépendantes, entamée à Rio par Nelson Pereira dos Santos et puis continuée (à grand peine) par Roberto Santos, Walter Kury, [etc.]. » Il déclare qu'avec ce film, « Saraceni et Carneiro brandissent le drapeau d'une nouvelle irruption... »⁵¹

Rocha pense que cette réussite peut effrayer beaucoup de gens au Brésil, car si les jeunes cinéastes prouvent qu'il est vraiment possible de réaliser de bons films avec peu d'argent et, surtout, des films d'un relatif succès commercial, cela veut dire que bientôt éclatera dans le pays un mouvement cinématographique capable en peu de temps, d'occuper une place importante dans le monde. Ainsi, dans un discours préparatoire à l'annonce de la « naissance » du mouvement, il conclut :

Nous savons, dans cette misère nationale, que notre cinéma peut plonger dans un nouveau langage esthétique et social. Mais les désespérés des productions ambitieuses savent qu'un cinéma nouveau et libre n'a pas besoin de tout ce qu'ils demandent : il a besoin, surtout, d'idées. Ces idées, en fait, je

48. La note écrite par Azeredo reste introuvable. Elle a disparu dans les fonds de l'Archive Nationale Brésilienne, ainsi que 700 autres « recortes [coupures de presse] » liés à l'histoire du cinéma brésilien (information fournie par Azeredo, courriel de février 2015. Dans l'introduction de son livre *Olhar Crítico – 50 Anos de Cinema Brasileiro* [2009], le critique mentionne la disparition de scénarios, photographies, articles et d'autres matériaux si importants pour l'histoire du cinéma brésilien).

49. « Sei que *Arraial* já foi sucesso, li na imprensa brasileira uma nota do Ely Azeredo. O resto do pessoal pouco fala – boicotaram a notícia, talvez por causa da briga. » (Lettre de Glauber Rocha à Paulo Cezar Saraceni, du 13 juin 1961, dans Ivana Bentes (dir.), *op. cit.*, p. 157).

50. Glauber Rocha, « Cinema novo, cinema livre », supplément dominical du *Jornal do Brasil*, 8 juillet 1961.

51. « *Arraial do Cabo* e seus três prêmios internacionais podem muito bem representar a nova mentalidade que surge em nosso cinema: geração que agora parece marchar para uma definição, depois de todo um tempo de arrancadas independentes, iniciada no Rio por Nelson Pereira dos Santos e depois continuada (aos trancos e barrancos) por Roberto Santos, Walter Kury, Galileu Garcia, irmãos Pereira, Trigueirinho Neto, Roberto Faria e Roberto Pires – este ultimo a cabeça de ponte que surge na distante Bahia. [...] Com *Arraial do Cabo*, Saraceni e Mário Carneiro abrem a bandeira de mais um novo surto. [...] » (Glauber Rocha, « Cinema novo, cinema livre », *art. cit.*)

vous le dis, une simple *Arriflex* et des photographes du talent d'Hélio Silva⁵², peuvent les traiter esthétiquement⁵³.

Même si Rocha propose déjà ici un discours pour un nouveau cinéma, libre, fait avec peu de moyens et plein de bonnes idées, il n'utilise pas encore l'expression *Cinema Novo*⁵⁴ comme nom du mouvement, même si ces deux mots figurent dans le titre de l'article et dans l'extrait que l'on vient de présenter.

Avant même que le deuxième article de Rocha ne soit publié, Saraceni rentre au Brésil et est interviewé par le « prophète de la bossa nova ». C'est là, dans cet entretien, que Saraceni révèle à son ami que l'idée qui se trouve derrière l'expression de cinéma moderne est de « rassembler Jean Rouch et Rossellini ». Une équation que le réalisateur d'*Arraial* résout avec la formule « une caméra à la main et une idée en tête »⁵⁵.

Le terrain est prêt. Rocha a déjà beaucoup de munitions pour déclencher la révolution. Deux autres articles vont lui venir en aide : le premier écrit par David Neves, jeune critique et futur *cinémanoviste*, publié dans le journal *Correio da Manhã* du 27 juillet 1961, et celui de Claudio Mello e Souza, journaliste et auteur du texte du film (en voix *off*), paru dans *O Estado de São Paulo* du 5 août 1961.

Par le biais de l'analyse d'*Arraial*, Neves laisse entrevoir un discours vers un nouveau cinéma, plus libre et original. Il met en lumière le deuxième montage du film qui, selon lui, a conservé les parties improvisées pendant le tournage, laissant de côté ce qui avait été préparé d'avance. Pour Neves, « le point fort d'*Arraial* ce sont toutes les scènes tournées de façon spontanées, au gré des événements »⁵⁶.

Rocha, de son côté, dans son analyse d'*Arraial*, présentée dans l'article « Deux documentaires : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* » déjà cité ici, met en avant un « défaut de structure » car, selon lui, le film contient trois films indépendants : « Ce sont trois phases distinctes, qui s'excèdent entre elles, en étant des films isolés, mais qui mises ensemble ne marchent pas très bien, puisque le résultat est d'une monotonie maximale. »⁵⁷

52. Hélio Silva (1930-2004), chef opérateur des films qui ont influencé l'émergence du *Cinema Novo*, tels que *Rio 40 Graus* (1955) et *Rio Zone Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, et *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos.

53. Glauber Rocha, « Cinema novo, cinema livre », art. cit. [Sabemos nós, os pobres nacionais, que lá nas Oropas a turma nova não tem muito o que dizer ou filmar [...] Sabemos nós, nesta miséria nacional, que nosso cinema pode mergulhar em nova linguagem estética e social. Mas sabem os desesperados das produções mirabolantes que um cinema novo e livre não precisa do muito que se pede: precisa, sobretudo, de ideias. Estas ideias, na verdade vos digo, uma simples *Arry-Flex* [sic] e iluminadores da estirpe de Hélio Silva resolvem em termos plásticos. Moviola e linguagem viva, moderna e filmica completam o filme.]

54. Il parle de « nouvelle mentalité » et de « nouvelle génération », d'un nouveau cinéma.

55. Paulo Cezar Saraceni, *op. cit.*, p. 117. [O negócio é juntar Jean Rouch com Rossellini. Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão.]

56. David Neves, « Arraial do Cabo, um documentário premiado », *Correio da Manhã*, 26 juillet 1961, dans David Neves, *Telegrafo Visual*, São Paulo, Editora 34, 2004, pp. 145-148.

57. Rocha, « Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda », art. cit. [*Arraial do Cabo*, porém, tem um defeito estrutural: contém três filmes no mesmo filme. São três fases distintas, excedentes em si, como filmes isolados, mas que, em conjunto, resultam falhos porque condicionam a monotonia ao máximo.]

Il consacre la plus grande part de son analyse à la séquence dédiée à la pêche qu'il considère comme un vrai « ciné-poème », même s'il y voit une sorte de détournement du but original du film. Selon lui, « indiscutablement, c'est la maîtrise de la mer qui marque le travail de Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni. Une mer qui n'est plus décorative, qui n'est plus une limite, qui se libère de la caméra. »⁵⁸

Il ajoute que dans ce « film dans le film » on ne reconnaît pas de filiation à une école documentaire classique. Au contraire, on identifie un désir de rompre avec l'académisme, de ne pas respecter la continuité traditionnelle. Cependant, pour lui, le meilleur volet est le dernier, où les ouvriers rejoignent les pêcheurs à la fin de la journée pour aller au bistrot boire ensemble. Et la raison donnée par Rocha à cette réussite est « la caméra libre de compromis. »⁵⁹

Carneiro, cité par Mello e Souza dans son article, défend également cette liberté de la caméra en tant que facteur de réussite. Selon lui, dans le cas d'*Arraial*,

[...] les appareils techniques (s'il y en avait) n'étaient pas nécessaires, voire même préjudiciables à la capture de vérités dynamiques. Ce qui pourrait être un problème de production est devenu un système de production. La caméra à l'épaule était plus efficace que si elle était sur un trépied⁶⁰.

Tinhorão voit aussi un aspect positif dans ce manque de technique :

[...] avec la caméra sur le dos et le matériel de tournage glissant sur le sable, avec le besoin de vaincre, parfois, la réticence muette des pêcheurs à révéler devant l'objectif les petites intimités de leurs vies, les jeunes artistes ont quand même réussi à pénétrer, petit à petit, dans la profonde tristesse et dans l'enchantement secret de ces existences faites de sel et de conformisme⁶¹.

Finalement, Jean-Claude Bernardet, toute nouvelle puissance de la critique de cinéma à l'époque, dans un article titré « Deux documentaires »⁶², publié dans *O Estado de S. Paulo* le même jour que

58. Rocha, « Documentários : Arraial do Cabo e Aruanda », *art. cit.* [Indiscutivelmente é o domínio sobre o mar que marca o trabalho de Mário Carneiro e Paulo Saraceni. Um mar que deixa de ser decorativo, que deixa de ser limite, que se liberta da câmara.]

59. « c) o terceiro filme é o encontro dos operários com os pescadores. É o melhor de todos. É certo que os atores continuam ainda mal dirigidos, mas já então o homem está organicamente ligado ao fato e a câmara está livre de compromissos ». (Rocha, « Documentários : Arraial do Cabo e Aruanda », *art. cit.*).

60. « Mario Carneiro defendia então, e defende ainda hoje, que no caso de *Arraial do Cabo* havia uma coincidência feliz : a realidade humana e social da região deveria ser constatada ao vivo, o que era imposto pela própria natureza delas. Os aparatos técnicos (se os houvesse) seriam desnecessários, até mesmo prejudiciais à captação de verdades dinâmicas. O que se colocava como um problema de produção transformava-se, no caso e na opinião de Mario Carneiro, em um sistema de produção. A câmara no ombro seria mais eficaz do que montada sobre um tripé. » (Claudio Mello e Souza, « A condenação do talento », supplément littéraire, *O Estado de São Paulo*, 5 août 1961, p. 43).

61. « Carregando nas costas a máquina e o material de filmagem pela areia, precisando vencer, às vezes, a muda relutância dos pescadores em revelar diante da objetiva as pequenas intimidades da sua vida do dia a dia, os jovens artistas conseguiram, ainda assim, penetrar, a pouco e pouco, na profunda tristeza e no secreto encanto daquelas existências feitas de sal e de conformação. » (Tinhorão, « Europeus aplaudem e premiam documentário brasileiro que os brasileiros não conhecem », *art. cit.*).

62. Jean-Claude Bernardet, « Dois documentários », supplément littéraire, *O Estado de S. Paulo*, 12 août 1961.

«l'article-manifeste» de Rocha, s'aligne sur Mello e Souza quant à la question de l'efficacité de ce manque de technique, même si, dans les quatre premiers paragraphes du texte, il laisse entendre qu'*Arraial* n'est pas un film réussi car il n'arrive pas à montrer ce qu'il était censé montrer: le déséquilibre causé dans le village par l'arrivée de la fabrique d'alcali.

Le film existe et a été réalisé sans moyens financiers, absence qui, comme a dit Mello e Souza, au lieu de devenir un problème est devenu un système de production. Même type de production que connaissent l'Italie, la France et, maintenant, l'Amérique du Nord. Le manque de ressources agit directement sur le contenu et le style cinématographiques. Ils laissent de côté les tournages en studio, les *castings* coûteux, les décors et les objets originaux, les éclairages complexes. On filme de préférence à l'extérieur, avec un minimum d'acteurs: il y a une approche du réel, une approche du peuple; la photographie, plus grossière, transmet plus directement le réalisme⁶³.

Pour Mello e Souza, pourtant, «la vérité est que ce système était à la fois un choix, avec toutes ses connotations de liberté, et une obligation à laquelle il fallait obéir à cause de l'état encore précaire de l'industrialisation [du Brésil].»⁶⁴

À travers ces réactions de la presse brésilienne, il est possible de conclure que les intellectuels du pays étaient au courant de la révolution esthétique et philosophique en cours dans le milieu cinématographique brésilien, organisée par ces jeunes cinéastes regroupés dans un quasi-mouvement encore sans nom.

L'émergence du mouvement

Finalement le 12 août 1961, l'article «*Arraial*, cinema novo et caméra à la main», est publié, en même temps que l'interview avec Saraceni.

Sa première phrase, «Cinema novo en marche», laisse bien entendre que le *cinema novo* existe déjà, qu'il est en route. Cependant, plus loin dans le texte, la phrase «Si nous avons adopté le nom *cinemovo*», montre que le choix du nom n'est pas encore finalisé – *Cinema novo* ou *cinemovo*? Et dans un troisième temps, une autre formule – «Le *cinemovo* brésilien» – nous indique qu'en effet, Rocha hésite encore sur l'étiquette qu'il va appliquer à cette nouvelle génération de cinéastes.

63. «A fita existe e foi feita sem recursos, falta que, como disse Cláudio Mello e Souza, de problema se tornou sistema de produção. Tipo de produção, aliás, que conhecem a Itália, a França e agora a América do Norte, pelo menos. A falta de recursos atua diretamente sobre o conteúdo e o estilo cinematográficos. São deixados de lado as filmagens em estúdio, os elencos caros, as cenografias e os vestuários originais, as iluminações complexas. Filma-se de preferência no exterior, com o mínimo de atores: há uma maior aproximação do real, uma maior aproximação do povo; a fotografia mais grosseira transmite mais diretamente o realismo.» (Bernardet, «Dois documentários», art. cit.).

64. «Mas a verdade é que tal sistema era, a uma vez, uma escolha, com suas conotações de liberdade, e uma obrigação a que se teria que obedecer em função de nosso precário processo de industrialização.» (Mello e Souza, «A condenação do talento», art. cit., p. 43.).

Groupe du cinema novo.

Les grandes lignes philosophiques et esthétiques de ce nouveau cinéma sont pourtant déjà tracées et c'est *Arraial* qui lui sert d'exemple. Il dit :

J'ai déjà dit, dans un article antérieur, que ce documentaire – reconnu par la critique en Europe [...] – pourrait renverser certains tabous humains et professionnels de la scène cinématographique mal éclairée de notre terre, dès le moment où il a prouvé – par la reconnaissance des trois prix – que l'on n'a pas besoin d'avoir des millions pour réaliser un bon film ; le cinéma moderne est une question d'intelligence, de courage, d'expérience, et surtout, de sens du professionnalisme ; le cinéma moderne est un cinéma d'auteur, c'est pourquoi il est indépendant et pour cela a besoin d'être digne (dans tous les sens) et seuls les jeunes (être jeune est une question de vérité et non pas d'âge) peuvent et sont aptes à faire cette révolution qui s'annonce dans le pays et qui a déjà suscité l'ironie de la génération qui a eu une opportunité et n'a pas su en profiter ; cette même génération qui, face à une autre opportunité (voir le crédit de la Banco do Brasil), a déjà la concurrence d'un sang dynamique, d'un sang qui ne veut pas se diluer, mais qui veut être versé dans l'obsession de libérer le cinéma national du colonialisme économique et intellectuel⁶⁵.

C'est presque un discours de guérilla, où les jeunes cinéastes sont prêts à verser leur sang pour cette bataille de la décolonisation du cinéma brésilien. Et comme des vrais guérilleros, ils énoncent leurs revendications par la voix de son « prophète » : « Le *cinemovo* brésilien ne veut pas de coproduction, ne veut pas de prêts gigantesques, ne veut pas de distribution obligatoire ». Ce qu'il veut, et que Rocha va demander de façon très explicite, est un crédit de confiance, traduit par des actions de la part du gouvernement pour aider ces jeunes cinéastes : concession de financement, liberté de création et ouverture de l'Institut National du Cinéma Éducatif à ceux qui n'ont pas encore d'expérience.

Et au cas où ces revendications ne seraient pas satisfaites, ils vont « faire [leurs] films de n'importe quelle façon, avec la caméra à la main, avec une caméra 16 mm (s'il n'y a pas de 35 mm), improvisant dans les rues, montant des matériaux déjà existants. »⁶⁶

65. « Já disse, em artigo passado, que este documentário – reconhecido na Europa pela crítica [...] – poderia atemorizar certos tabus humanos e profissionais do mal iluminado palco cinematográfico de nossa terra, desde quando provava – na insistência de três prêmios – que não se necessita de milhões para um bom filme ; que cinema moderno é um problema de inteligência, coragem, vivência, sobretudo, sentido de profissionalismo ; que cinema moderno é cinema de autor, por isto é o cinema independente e para isto precisa ser digno (em todas as direções) e somente os jovens (que é uma questão de verdade e não de idade) podem e estão aptos para esta revolução que se anuncia no País e já começa a despertar as ironias iniciais da geração que teve uma oportunidade e não soube aproveitá-la ; desta mesma geração que, diante de outra chance (vide o crédito do BB), já tem uma concorrência de sangue vibrante, de sangue que não se quer diluir, mas ser derramado na obsessão de libertar o cinema nacional do colonialismo econômico e intelectual. » (Rocha, « Arraial, cinema novo e câmera na mão », art. cit.).

66. Rocha, « Arraial, cinema novo e câmera na mão », art. cit., [E, caso não apareçam imediatamente estas ajudas – de elementos que existem e não precisam ser importados –, vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito, de câmara na mão, de câmara 16 mm (se não houver 35 mm), improvisando nas ruas, montando material já existente.]

Comme on l'a déjà remarqué dans le discours de Saraceni, le choix d'avoir la caméra à la main, source d'images souvent bougées ou « mal faites », procède plutôt du manque d'équipement que d'un choix purement esthétique. Cependant, cette caméra à la main – et par conséquent ces mouvements « maladroits » – représente la liberté que cherchent ces jeunes cinéastes lors de la réalisation de leurs films ; leur cri d'indépendance par rapport aux grands studios (étrangers et brésiliens), ainsi que par rapport à la structure de l'État. Ainsi la caméra à la main est plutôt un choix idéologique, le symbole majeur de cette « lutte armée », baptisé du nom de *Cinema Novo*, tout en étant son arme principale. Une arme puissante et révolutionnaire figée pour l'éternité dans la phrase de Saraceni, devenue slogan par la voix et les écrits du prophète Rocha : « uma câmera na mão e uma ideia na cabeça » [une caméra à la main et une idée en tête] ».

Conclusion

Certes, à partir de *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, le paysage cinématographique brésilien commence à respirer de manière nouvelle, à gagner un nouveau souffle. Les tout jeunes cinéastes – la « bossa novíssima » – contaminés par la vague d'enthousiasme « développementiste » qui régnait dans le pays, commencent à croire dans la possibilité de construire une industrie propre, indépendante. Ils fréquentent les ciné-clubs et se lancent dans les courts métrages sans même avoir les moyens, « caméra à la main »... Cependant, il ne serait peut être pas faux de dire que le parcours international du film *Arraial do Cabo* – avec ses prix et la reconnaissance par l'intelligentsia européenne – a été celui qui a fourni les éléments (et le courage) dont les futurs *cinémanovistes* avaient besoin pour « crier » au monde la « naissance » d'un mouvement cinématographique véritablement brésilien. Et c'est l'« article-manifeste » de Rocha – « *Arraial*, cinema novo et caméra à la main » – qui le fait, en mettant ainsi fin à ce que j'ai appelé l'« instant prégnant » du *Cinema Novo*, tout en légitimant le discours sur le cinéma moderne brésilien.