1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

77 | 2015

Varia

Le cinéma brésilien moderne et la Biennale de São Paulo

Modern Brazilian cinema and the São Paulo Biennial

Adilson Mendes

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5070>

DOI : 10.4000/1895.5070

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 92-103

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Adilson Mendes, « Le cinéma brésilien moderne et la Biennale de São Paulo », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5070> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5070>

Le président du Brésil João Goulart, leader progressiste, visite la VI^e Biennale de 1961. Entouré par des politiciens conservateurs qui le chasseront de son poste quelques mois plus tard, le président dans son discours proclame la « continuité de la lutte des artistes et des intellectuels ». Cette image d'actualité montre la tension sociale traversant le milieu de l'art.

Le cinéma brésilien moderne et la Biennale de São Paulo

par Adilson Mendes

Dans les moments décisifs, ce n'est pas en lui-même que le cinéma trouve sa force motrice. Chaque fois que le cinéma a été capable de relever un défi, autrement dit, à chaque moment où il a su renouveler sa vitalité, la stimulation est venue du dehors, d'autres activités ou préoccupations. Le cinéaste ou le critique de cinéma doté d'une formation strictement cinématographique joue un rôle de plus en plus réduit.

Paulo Emílio Sales Gomes, « Introduction assez personnelle »

Cinéma et arts plastiques : duel et combiné

Le cinéma brésilien moderne a trouvé dans le champ des arts plastiques un laboratoire pour la recherche formelle marquée par le radicalisme esthétique et social. L'analyse en champs culturels autonomes nous permet de progresser dans une histoire sociale du cinéma qui nous montre, en promouvant le croisement des frontières disciplinaires, comment le cinéma a ébranlé les partages traditionnels, et, dans notre cas, comment le cinéma est ébranlé par les partages consolidés. Au lieu de parentés arbitraires ou de passages qui ne soient pas étayés empiriquement, il va s'agir ici de vérifier dans les sources les partages opérés dans un moment historique bien précis. Des phénomènes comme la propagation des idées, leur réception et la résistance qu'on leur oppose, suivent en général des chemins particuliers dont la chronique historique peut mettre en évidence l'importance.

En se focalisant sur le passage des années 1950 aux années 1960, on souhaite ici enquêter sur les croisements entre le champ des arts plastiques, légitimé comme épicerie de la création nationale, et le champ du cinéma qui venait de se constituer et de produire sa marge *underground*. Ce lien nous permet de (re)voir les films mais aussi les conceptions qu'on se fait d'un cinéma national érigé en face à la domination nord-américaine et actualisé avec les recherches esthétiques les plus avancées : la période où le Cinema Novo s'affirme comme mouvement collectif et se révèle stratégie d'un groupe qui se rencontre à la Biennale de São Paulo dans un moment décisif pour le pays. Cette conscience de soi, réflexive des conditions de l'art, identifie le processus d'autonomisation de l'art moderne avec le développement même de l'histoire de l'art national.

L'absence d'une industrie cinématographique et d'un système socio-économique et symbolique y afférent empêchait la formation d'un cinéma avant-gardiste au Brésil. Dans les années 1920, le mouvement moderniste produisit des œuvres plastiques et littéraires mais ne s'intéressa pas au cinéma sinon d'un point de vue critique, et *Limite* (1930), considéré comme le premier film d'avant-garde

brésilien, n'est qu'un exemple tardif du retard esthétique national consonant avec la place du pays sur la scène mondiale. Pendant les années 1930 et 1940, au moment du « retour à l'ordre » du modernisme brésilien, quand ce mouvement avant-gardiste littéraire et plastique se dissolvait en « salons, expositions individuelles, cocktails » (comme l'a écrit le poète Mário de Andrade), le débat sur un art actif dans le monde social se réorganisa sur la base de l'art abstrait et de sa capacité à représenter l'identité nationale. Ce débat eut lieu avant tout dans le champ des arts plastiques dont la principale tribune était la Biennale de São Paulo créée en 1951 dans le même milieu d'où sortira l'idée d'une industrie cinématographique au Brésil (la Companhia Cinematográfica Vera Cruz).

Un débat intense autour de l'art abstrait, porté par l'élan économique, majeur dans le pays, de la ville de São Paulo, s'incarna dans des institutions muséales dont la Biennale de São Paulo, le Musée d'Art Modern (MAM) et la Filmothèque du MAM (future cinémathèque brésilienne). Ce moment d'optimisme général à São Paulo en 1940 engendra une foi dans le progrès, une croyance dans le présent telle que la ville songeait à incarner le destin du pays par sa productivité et son cosmopolitisme. Cette prétention n'a d'ailleurs jamais quitté les « paulistes » mais, à ce moment précis, elle était plus qu'un simple motif idéologique. Dans son étude sur Vienne, Carl Schorske montre que l'effort de briser les chaînes de l'histoire accélère les processus historiques car l'indifférence à l'endroit du passé libère l'imagination, permet la prolifération de nouvelles formes et de nouvelles constructions. Par contre la conscience d'une transformation rapide du présent affaiblit l'autorité de l'histoire comme passé important¹. L'impulsion à la transformation que l'art moderne engendra dans l'art national entraîna de façon inédite tout le champ artistique.

Parallèlement à l'action de ces institutions, il y eut un renouvellement des idées dont Mário Pedrosa fut le maître à penser². Sur les divers fronts de l'ensemble de ses écrits, ce critique reformula la conception d'un art d'avant-garde lié à l'actualisation du présent, ses références majeurs étant Alexandre Calder et Max Bill.

C'est avec le débat dans les arts plastiques autour de l'abstraction que le thème de l'avant-garde revint sur le tapis (autonomie de l'art, liens avec le monde scientifique et technique, art et utopie, organisation en groupes, etc.) et excéda le champ proprement artistique en projetant l'actualité esthétique la plus avancée sur un plan social. Au sein de ce débat, on trouve Mário Pedrosa et ses idées sur l'avant-garde au centre de la réforme de l'institution artistique au Brésil. Les premières éditions de la Biennale de São Paulo furent de véritables *aufhebung* du champ artistique national, repartant de l'art d'avant-garde et lui donnant une nouvelle dimension dans les conditions inédites d'un pays déchiré par la misère mais en train de se transformer radicalement. En 1961, la présence du président João Goulart à cette manifestation l'atteste. Un président progressiste mais prisonnier d'une élite de politiciens qui le chassèrent en 1964 avant qu'il ait pu réaliser la transformation générale qu'il

1. Carl Emil Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna : Politics and Culture*, New York, Knopf, 1980.

2. Mário Pedrosa (1905-1981), militant communiste puis trotskiste, devint un critique d'art influent qui joua un rôle décisif dans le développement de l'art moderne au Brésil.

avait annoncée devant la foule de la VI^e Biennale. Il faut rappeler que la situation politique du Brésil, peu avant le coup d'État militaire de 1964, était celle d'un changement profond³

Au moment où ces questions se posent l'interaction entre les différents champs culturels est remarquable. Les rapports intenses entre les groupes sont perceptibles dans une revue comme *Anhembi* (important périodique culturelle de São Paulo des années 1950 et 1960), qui réunissait sciences sociales, arts plastiques, cinéma, littérature, histoire, théâtre. Deux autres médias importants pour ce débat, l'*O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* et le *Jornal do Brasil*, publiaient, outre toutes sortes de critiques culturelles, des travaux d'artistes reconnus comme d'autres débutants – par exemple Renina Katz, Marcelo Grassmann et Fernando Lemos.

Le cinéma participa de façon significative à cette tribune des arts plastiques que fut la Biennale de São Paulo. Lors des premières éditions, la Filmoteca conçut des rétrospectives en compléments des expositions artistiques. Durant la 1^{ère} Biennale (1951), on montra des films sur l'art, notamment ceux d'Henri Storck. Pour la deuxième édition (1953), la participation du cinéma devint le 1^{er} Festival International de Cinéma du Brésil, occupant une place égale à la Biennale elle-même (dont le point fort était cette année-là le *Guernica* de Picasso). Et ce grand festival – auquel participèrent Abel Gance, Erich von Stroheim et d'autres noms du cinéma artistique ainsi qu'André Bazin et Henri Langlois – mobilisa pendant plusieurs mois les salles principales de la ville. Ce Festival marqua profondément la culture cinématographique locale, comme on peut le lire dans les témoignages tardifs des cinéastes du Cinema Novo⁴. Pour la troisième édition de la Biennale (1955), la présence du cinéma s'élargit aux classiques de l'Avant-garde française (*Entr'acte*, *L'Étoile de mer*), aux recherches formelles de Jean Lods et Jean Mitry, à une rétrospective d'Oskar Fischinger et aux premiers films d'Alain Resnais (*Gauguin* et *Van Gogh*), de Norman Mc Laren (*Begone Dull Care*, *A Phantasy*, *Neighbours*, *Blinkity Blank*), et un moyen métrage « oublié » d'Eisenstein, *Romance sentimentale*, ainsi que, *last but not least*, des courts métrages brésiliens proches de l'univers artistique : Ruy Santos (*A casa de Mário de Andrade*), Marcos Margulíes (*A esperança é eterna*, sur l'expressionniste Lasar Segall, et le *Descobrimento do Brasil*, d'après des peintures de la découverte du Brésil par les Portugais), Alexandre Robato (*Vadiação* et *Uma igreja bahiana*, tous deux avec un décor de l'artiste Caribé), Lima Barreto (*Santuário* et *Painel*, le premier sur le grand sculpteur Aleijadinho – reconnu par le mouvement moderniste comme le premier artiste national – et le deuxième sur l'œuvre de Candido Portinari, tous deux produits par la Vera Cruz) et le premier film de Roberto Miller, à l'époque le cinéaste le plus expérimental du pays, lié à Norman Mc Laren.

3. Le président João Goulart, plus connu par son surnom de Jango, est devenu la figure de l'échec de la révolution brésilienne. Glauber Rocha l'a représenté dans *Terra em transe* (*Terre en Transe*, 1967) sous les traits de l'homme politique Vieira qui est trahi et qui, pour protéger le peuple, n'ose pas organiser la résistance à la réaction civile et militaire. Quelques jours après la mort de Jango (assassiné en Argentine en 1976), Rocha écrivit la pièce : *Jango – tragédia em três atos* (*Jango – tragédie en trois actes*).

4. Voir surtout le témoignage de Paulo Cezar Saraceni dans *Por dentro do Cinema Novo – minha viagem* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993) mais aussi celui de Gustavo Dahl dans *Atualidade de Paulo Emilio* (São Paulo, Cinemateca Brasileira, 2002).

Le catalogue de cette rétrospective, *10 anos de filmes sobre arte* [10 ans de films sur l'art], conçu visuellement par le photographe expérimental Geraldo de Barros, contenait des textes de Bazin⁵, de Benjamin Péret, de Paulo Emilio Sales Gomes et du critique d'art et directeur artistique de la Biennale, Lourival Gomes Machado. Le premier, malgré ses réserves bien connues à l'endroit de l'avant-garde historique, retrouvait dans les films sur l'art le même élan novateur qui avait été le sien. Sales Gomes, un des « passeurs » entre ces sous-systèmes sociaux de la culture, exprimait sa frustration devant le peu d'intérêt des établissements artistiques pour ce type de film et ses possibilités, mais ne cachait pas sa satisfaction devant la présentation de films représentant les nouvelles recherches plastiques au cinéma :

Au-delà des films sur l'art la formule très ample que le festival a adoptée nous a donné l'occasion de connaître des exemples extraordinaires de ce *cinéma expérimental* qui tient une place importante dans le monde mais ne parvient que rarement jusqu'à nous⁶.

Cet intérêt pour les films sur l'art suivait l'engouement international à leur endroit qui, à l'époque, mobilisait des historiens de l'art y trouvant une possibilité de renouveler le rapport aux œuvres. Dans le cas brésilien, les rapports entre les arts plastiques et le cinéma, lors de la VI^e Biennale, représentèrent un aspect important, incontournable pour penser la consolidation d'un mouvement artistique indépendant et engagé formellement et socialement.

La première du Cinéma Novo

La VI^e Biennale (1961) eut comme commissaire principal le critique d'art Mário Pedrosa, qui, à l'époque, songeait à émanciper la manifestation de son mécène, Francisco Matarazzo Sobrinho. Responsable de la direction artistique générale, ce qui engendra beaucoup d'attentes dans le milieu artistique, Pedrosa passa toute l'année 1960 à voyager entre le Japon, l'Inde et surtout l'Union Soviétique. Il en résulta plusieurs expositions d'art extra-européen (une histoire de la calligraphie japonaise, l'art indigène d'Australie, les fresques du sanctuaire de l'Ajanta). Mais Pedrosa voulait surtout exposer les œuvres majeures du suprématisme et du constructivisme soviétiques qui accompagnèrent la Révolution de 1917. Pour lui, idéalement, une grande rétrospective de l'avant-garde soviétique pouvait offrir un contraste productif avec les vastes expositions d'art « primitif » et extra-européen, l'ensemble créant un impact pour l'art du futur en élargissant les références et en restituant à l'art son utopie transformatrice. Malheureusement le projet échoua, toutes les négociations pour montrer au Brésil les œuvres de Malévitch, Tatlin, Rodtchenko, El Lissitzky, Gabo et Pevsner n'aboutirent point. Le passé trotskiste de Pedrosa ne facilita sans doute pas les choses par rapport

5. André Bazin *O cinema e a pintura*, dans *10 anos de filmes sobre arte* ([catálogo] São Paulo, Filmoteca do MAM/ Bienal de São Paulo, 1955). Traduction de la première partie de « Cinéma et peinture (À propos de *Van Gogh* et de *Rubens*) », publié dans *la Revue du Cinéma*, n° 19-20, 1949.

6. P.E. Sales Gomes, « Introdução » dans *10 anos de filmes sobre arte*, op. cit., p. 26.

VI^e Biennale de 1961. Elisabeth Walther, Max Bense, Mário Pedrosa et Alexandre Wollner (Archives de la Biennale de São Paulo).

aux autorités soviétiques mais on ne montrait pas ces œuvres en URSS même à cette époque de toute manière... L'idée de juxtaposer l'art ancien et l'avant-garde fut néanmoins réalisée avec la grande salle dédiée au travail de Kurt Schwitters, « maître dadaïste précurseur des collages modernes, des appropriations polymatiéristes et des assemblages actuels » selon Pedrosa⁷. C'est dans cette perspective dialectique, entre art « primitif » et avant-garde, que se situait le cœur de la conception de Pedrosa par rapport à un art brésilien qui soit aligné sur le plus contemporain mais qui ne méconnaisse pas un passé plus profond. Pour servir ce projet ambitieux, l'ex Filмотека du Musée d'Art Moderne qui venait de se transformer en Cinemateca Brasileira (cinémathèque brésilienne), conçut une large exposition, multiple et variée, dont se détachait la rétrospective du cinéma russe et soviétique (1908-1961), avec des films inconnus au Brésil comme *Krasnye diavoliata* (*les Diablotins rouges*, 1923) d'Ivan Perestiani, *Kroujeva* (*Dentelles*, 1928), de Ioutkévitich, *Novyi Vavilon* (*la Nouvelle Babylone*, 1929) et *Yunost Maksima* (*la Jeunesse de Maxime*, 1934), *Vyborgskaia storona* (*Maxime à Vyborg*, 1938), *Vozvrashchenie Maksima* (*le Retour de Maxime*, 1937) de Kozintsev et Trauberg, *Okraïna* (1933) de Boris Barnet, *Oblomok imperii* (*Un débris de l'empire*, 1929) de Fridrikh Ermler et, bien sûr, des films d'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko et Koulékhov. Cette rétrospective organisa en outre une table ronde avec Mário Pedrosa et Sales Gomes à propos d'*Oktiabr* (*Octobre*).

7. Apud Francisco Alambert et Polyana Canhete, *As Bienais de São Paulo* (São Paulo, Boitempo, 2004, p. 54).

L'ouverture de la VI^e Biennale de São Paulo dans l'espace conçu par Oscar Niemeyer (Archives de la Biennale de São Paulo).

Cependant les autres rétrospectives avaient aussi leur importance, comme celle du cinéma indien (concentrée surtout sur Satyajit Ray, Bimal Roy et Tepan Sinha), des courts métrages français (*Les Mistons* de Truffaut, *la Première Nuit* de Franju, *le Chant du styrène* de Resnais) et des courts métrages brésiliens (rétrospective organisée par le jeune critique Jean-Claude Bernardet – à l'époque chercheur de la Cinémathèque brésilienne – avec *Arraial do Cabo* de Saraceni et Carneiro, *Aruanda* de Linduarte Noronha, *Igreja* de Silvio Robato et *Desenho abstrato* de Roberto Miller). Les deux premiers, *Arraial do Cabo* (essai poétique sur une ville de pêcheurs en train de s'urbaniser) et *Aruanda* (enregistrement brut d'une communauté quilombola), furent importants pour l'affirmation d'un cinéma radical, à bas budget, créatif avec des sujets sociaux, réaffirmant eux aussi ce schéma artistique entre le primitif et le plus avancé.

Le prestige du lieu, le niveau du débat critique, le rapport entre des films si divers, apportèrent beaucoup à la réflexion sur l'avant-garde et son passage des arts plastiques au champ cinématographique. La projection de l'avant-garde soviétique (tous les films russes étaient interdits au Brésil depuis

la « guerre froide ») installait ce cinéma comme une référence importante pour le contemporain, présent avec les jeunes cinémas français et brésiliens. Il n'était pas fortuit que Sales Gomes traçât un « parallèle inutile » entre le cinéma soviétique des années 1920 et le tout nouveau cinéma brésilien, celui, par exemple, d'un cinéaste comme Joaquim Pedro de Andrade. Pour ce critique – le plus autorisé à reconnaître le nouveau –, l'enthousiasme de l'époque se traduisait dans la nécessité pour ces jeunes de construire au Brésil un cinéma en correspondance avec les nouvelles voies du cinéma mondial. La défense du cinéma soviétique servit à insister en direction d'un cinéma engagé, marqué par l'expérience sociale :

C'est en ce sens cruel que nous devons considérer la cinématographie brésilienne comme un terrain ouvert à tous. Il est nécessaire de créer les conditions pouvant attirer au sein de la corporation les milliers d'individus indispensables au jeu implacable de la probabilité⁸.

Selon Sales Gomes, les proximités entre ce cinéma et le cinéma rêvé par les jeunes sont multiples : l'optimisme social, l'organisation en groupe, la rupture avec la tradition, la critique de l'institution en place, la mobilité dans la société permettant l'accomplissement de vocations, indépendamment des formations traditionnelles (un ingénieur des Ponts et Chaussées – Eisenstein – ou un physicien – Joaquim Pedro de Andrade – deviennent cinéastes). Ce parallèle, très utile pour l'analyse historique, permet de mieux comprendre la formation du Cinéma Novo et la récupération d'un art de combat et d'expérimentation, comme on le voit chez Pedrosa mais aussi dans les œuvres des artistes rénovateurs de l'art moderne brésilien : Ivan Serpa, Milton Dacosta, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Almir Mavignier.

La VI^e Biennale était la synthèse de cette conception avant-gardiste de l'art moderne élaborée par Pedrosa, et il n'est certainement pas fortuit que le cinéma brésilien le plus récent y jouxtât le cinéma soviétique et le cinéma français contemporain. Sales Gomes lui-même, dans un témoignage filmé, rappela le rôle décisif de l'« archange » Rudá de Andrade qui « claironna » la naissance du Cinema Novo⁹. Plus précis, Glauber Rocha a décrit, à chaud, sa version du moment fondateur. Le cinéaste dit qu'à l'époque où il écrivait son bilan et ses prémices (dans sa *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) :

8. P. E. Sales Gomes, « Parallèle inutile » (dans *Paulo Emílio Sales Gomes ou la critique à contre courant (une anthologie)*. Paris, AFRHC/Cinemateca Brasileira, 2016).

9. Rudá de Andrade (1930-2009) est le fils du grand poète moderniste Oswald de Andrade. Au début des années 1950, il était producteur exécutif de Vittorio de Sica pour *Stazione Termini* (1953). Grâce à Sales Gomes il est engagé à la Cinémathèque brésilienne où il travaillera toute sa vie. Son travail critique militant a joué un rôle important pour la consolidation du cinéma brésilien moderne. Au niveau historique, il a établi une chronologie de la culture cinématographique en Amérique Latine.

La société pauliste à l'ouverture de la VI^e Biennale de São Paulo (Archives de la Biennale de São Paulo).

Les moments journalistiques de 1960 et 1962 promulguaient un courant vivant¹⁰. À la Biennale de 1961, Jean-Claude Bernardet organisa un Hommage au documentaire brésilien. Au-delà de l'hommage, [il y avait des] *dispositions polémiques de grandes conséquences*. Dans le même ensemble, marqué de façon opportune par un violent article que Gustavo Dahl avait envoyé d'Italie pour le *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, nommé « Coisas nossas » – éclataient pour le public/critique pauliste les films *Arraial do Cabo*, *Aruanda* et *Couro de gato*.

Si le Festival de Cinéma Latino-américain [Santa Margherita Ligure], avec les pamphlets de Joaquim Pedro, les débats de Paulo Saraceni et les rigoureuses idées de Gustavo Dahl a marqué l'avènement du Cinema Novo en Europe – cette semaine à la Biennale de 1961, avec les articles de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet ; l'engagement définis de Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade e Almeida Salles ; la rupture avec les cinéastes favorables à la co-production et au film commercial, mais aussi la

10. Les « moments journalistiques » désignent les petites batailles publiques pour faire valoir dans la presse le Cinema Novo.

rupture avec l'intellectualisation de la « chanchada » et le cinéma académique. La polémique fut déclenchée entre les intellectuels à travers un discours de soutien et de compréhension envers Mário Pedrosa. Cette semaine a eu pour le Cinema Novo brésilien l'importance de la Semaine de l'Art Moderne de 1922. On était moi, Paulo Saraceni, Paulo Perdigão et David E. Neves ; le critique Walter da Silveira présidait la séance de débat¹¹.

La référence factuelle et les intuitions du tout jeune cinéaste attirent notre attention sur un texte participant au débat pour un cinéma brésilien indépendant et critique : « Coisas nossas [choses nôtres] », un texte qui eut immédiatement des suites et dont se réclama le cinéma novo comme mouvement collectif tout en préservant l'individualité des uns et des autres. Peu après cet article éclatait un débat autour d'*Arraial do Cabo*, que mit en scène Gustavo Dahl lui-même, avec Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Sales Gomes, entre autres, et le critique portugais Novais Teixeira, qui joua un rôle décisif pour la circulation du cinéma latino-américain dans les grands festivals européens.

L'article de Dahl, paru dans le *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* (14.01.1961), avait un ton de de manifeste enflammé, de convocation à la lutte, d'appel à l'union dans la différence et dans les discordes, d'agrégation autour d'un cinéma brésilien moderne possible, un cinéma d'avant-garde, qu'il appelait d'« école », une école « bossa nova » du cinéma. On voit dans l'article la primauté accordée à Rocha par rapport aux autres cinéastes du mouvement et l'ample brochette de films inclus dans le Cinema Novo qui change beaucoup la notion traditionnelle de mouvement *tiers-mondiste*.

Bien que nous n'ayons pu proposer qu'un résumé historique, on remarque combien le cinéma brésilien a cherché son actualisation dans un rapport aux arts plastiques au début des années 1960, en faisant écho aux œuvres, comme on peut l'observer dans les premiers films des cinéastes du mouvement : *O Pátio* de Glauber Rocha, *Arraial do Cabo*, mais aussi *Pedreira de São Diogo* et d'autres. *O Pátio* (1959), par exemple, un court métrage, exprime, quoique de façon tardive, les conflits ayant agité le débat pour un art moderne brésilien, sur la possibilité de se détacher de la figuration de l'expérience nationale pour produire des formes nouvelles. Ce petit « *film expérimental* » (en français

11. Glauber Rocha usait d'une écriture et d'une langue très particulières, un idiolecte personnel, passant par des créations de mots, d'expression et des inventions orthographiques (cinéma devient « kynema » par exemple). Il est donc nécessaire de citer le texte dans sa langue originale : « Os momentos jornalísticos de 1960 e 1962 denunciavam uma corrente-viva ; na Bienal de 1961, Jean-Claude Bernardet organizava uma *Homenagem ao documentário brasileiro* [sic]. Além da homenagem, *intencões polêmicas de grandes consequências* (grifo meu). Num mesmo bloco, oportunamente marcado por um violento artigo que Gustavo Dahl enviou da Itália para o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, *Coisas nossas* – estouravam para o público-crítica paulista *Arraial do Cabo*, *Aruanda* e *Couro de gato*. Se o Festival de Cinema Latino-americano, com os panfletos de Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do *novo cinema brasileiro* na Europa – esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet ; apoio definido de Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá Andrade e Almeida Salles ; ruptura com os cineastas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polémica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa ; esta semana teve para o *novo cinema brasileiro* a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922. Estávamos eu, Paulo Saraceni, Paulo Perdigão e David E. Neves ; o crítico Walter da Silveira presidiu a sessão de debate. » (Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. pp. 105-106).

dans les génériques) de Rocha se développe dans un décor tropical où un couple agonise devant une nature en gloire. Solitude, douleur, incommunicabilité et formes naturelles (un arbre, le ciel, la mer, des plantes) sont en contraste avec les carrés noirs et blancs du sol. Plans et gestes sont soulignés par une musique concrète qui mélange des phrases populaires, des chants de candomblé, de la musique érudite avec des bruits et des cris. Le film suivant de Rocha, son premier long métrage, porte encore les traces de l'expérience « formaliste » d'*O Pátio*, dont le générique montre des gravures sur bois. C'est en ce sens que le jeune critique belge radicalisé au Brésil, Bernardet a pu affirmer : « Comme film expérimental, *Barravento*, a une importance fondamentale dans la filmographie brésilienne, et ce qui importe n'est pas tant qu'il soit expérimental cinématographiquement, que socialement. » Le développement de l'analyse permet de voir sous un angle particulier les films de Rocha : *O Pátio* et le formalisme néo-concret ; le film *Câncer* (1968-1972) les présences des artistes tropicalistes Hélio Oiticica et Rogério Duarte (ce dernier est l'auteur de l'affiche de *Deus e o Diabo na Terra do Sol – Dieu Noir et Diable Blond*) ; la palette tropicaliste d'*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antonio das Mortes*, 1969) ; et aussi le chef-d'œuvre *Di*, court métrage sur le peintre moderniste Di Cavalcanti. On pourrait citer de nouveau le cas d'*Arraial Cabo* et ses rapports avec Oswaldo Goeldi, le maître de la gravure brésilienne moderne¹². L'artiste est aussi une référence pour le film suivant de Saraceni et Carneiro, *Porto das Caixas* (1962), qui lui est dédié, et dont l'atmosphère nocturne rappelle l'univers.

On pourrait continuer et décrire d'autres films marqués par l'entrelac des champs culturels, mais pour dépasser les remarques de surface et réfléchir au mouvement du Cinema Novo comme ensemble, la notion d'avant-garde nous aide à comprendre comment elle traverse des champs et se concrétise dans un idéal de cinéma indépendant, de rupture esthétique et sociale. Étant tardive, la formation du sous-système culturel du cinéma (au début de la décennie de 1950, avec la transformation engendrée par la Companhia Cinematográfica Vera Cruz) permet que la partie *underground* puisse s'imposer et prendre le centre du débat pour un cinéma national émancipé, mais seulement au début des années 1960.

12. Le peintre Goeldi est aussi une référence importante dans *Marimbás* (1963), court métrage de Vladimir Herzog, né de l'expérience d'Arne Sucksdorf au Brésil.