



REGARDS CROISÉS

France-Brésil sur le cinéma

TROCA DE OLHARES

França-Brasil no cinema



PROJET ORIGINAL DE
L'AMBASSADE
DE FRANCE AU BRÉSIL

CONTACT

Ambassade de France au Brésil
Service Communication/Presse

SES – Av. das Nações
Lote 04 – Quadra 801
70404-900 – Brasília – DF
Tel: + 55 61 3222 3999
stephane.schorderet@
diplomatie.gouv.fr

Rédacteur en chef
STÉPHANE SCHORDERET

Rédacteurs
ELIAS FAJARDO
ANDREA BUZATO
STÉPHANE SCHORDERET
ROBERT GRÉLIER
MATEUS ARAÚJO SILVA
SÉRGIO MORICONI
STÉPHANE GOUDET
MARCUS VERAS DE FARIA

Coordinateur de l'édition
ELIAS FAJARDO

Coordinateur artistique
et designer
MARIA EUGÊNIA
DUQUE ESTRADA

Traduction
LUCAS CUREAU DE
B. ANTUNES

Révision
MARISA ARAÚJO

Impression
WALPRINT GRÁFICA
E EDITORA

Édition et Coordination



Av. Rio Branco, 185 – Gr. 1022
20040-007 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: + 55 21 2570 5854
abrapress@abrapress.com.br

Coordinateur général
EDUARDO TEIXEIRA

REGARDS CROISÉS

FRANCE-BRÉSIL SUR LE CINÉMA

TROCA DE OLHARES

FRANÇA-BRASIL NO CINEMA



Édition 2013



SOMMAIRE

SUMÁRIO

De Paris à Rio	4	De Paris ao Rio
Un échange de regards séduisant	5	Uma atraente troca de olhares
La France, la cinéphilie et le cinéma brésilien	6	A França, a cinefilia e o cinema brasileiro
Deux créateurs du cinéma moderne au Brésil	10	Dois criadores do moderno cinema do Brasil
Jacques Tati, de Saint-Germain-en-Laye à Brasilia	20	Jacques Tati, de Saint-Germain-en-Laye a Brasília
Je me souviens du Brésil, ou “L'homme de Rio”	25	Eu me lembro do Brasil ou “O homem do Rio”
Glauber Rocha, Jean Rouch et Jean-Luc Godard: regards croisés	29	Glauber Rocha, Jean Rouch e Jean-Luc Godard: olhares cruzados
Orfeu negro. Le mythe, la pièce, le film	35	Orfeu negro. O mito, a peça, o filme
L'identité dans la différence	38	A identidade na diferença
Les chansons portées à l'écran	42	As canções nas telas
“Il faut être à l'écoute du spectateur”	46	“É preciso ouvir o espectador”

De Paris à Rio

De Paris ao Rio

Le film s'ouvre sur un rythme endiablé de *batucada*, orchestré par le compositeur Georges Delerue. De Paris à Rio, Adrien Dufourquet nous entraîne dans une aventure colorée et pleine de rebondissements. A l'écran: la gouaille de Jean Paul Belmondo et la somptueuse Baie de Guanabara. "L'homme de Rio", réalisé en 1964 par Philippe de Broca, est à l'image des relations franco-brésiliennes: un savoureux dialogue entre nos deux cultures.

Le cinéma fonctionne comme révélateur, au sens propre comme figuré. On se souvient de Marcel Camus et son "Orfeu negro", Palme d'Or en 1959, dont les chansons sont devenues des standards de la Bossa Nova. "É nossa manhã, tão bela afinal, manhã de carnaval". "Orfeu negro" cristallise à jamais le mythe de Rio et de son carnaval.

Le 7^{ème} art a naturellement porté ces influences réciproques. On pense bien sûr au *Cinema Novo*, prolongement esthétique et idéologique de la Nouvelle Vague, incarné par Glauber Rocha. Mais pas seulement! L'histoire des deux cinématographies est ponctuée de collaborations artistiques stimulant une créativité à double sens.

En témoigne la production documentaire brésilienne. Vivace, elle se distingue par sa forte présence à l'affiche et des qualités d'écriture incontestables. "L'île aux fleurs" de Jorge Furtado, tout comme les générations suivantes de documentaristes – Eduardo Coutinho en chef de file – ont largement contribué à renouveler les formes du documentaire jusque dans l'hexagone. La curiosité et l'intérêt mutuel se traduisent également par les nombreux festivals organisés ici et là et consacrés à nos filmographies nationales.

L'avenir même des industries cinématographiques repose sur la notion d'échange et de partage. Aujourd'hui, les productions ne peuvent exister que dans la mutualisation des ressources et des savoirs. A nous donc d'accompagner et encourager ce désir de cinéma, car comme l'a dit Godard: "avec le cinéma, on parle de tout, on arrive à tout".

Cette publication s'attache à décrire quelques aspects de la cinéphilie partagée entre la France et le Brésil. Que chacun y redécouvre l'intime conviction d'une belle amitié!

O filme começa com o ritmo endiabrado de uma batucada, orquestrada pelo compositor Georges Delerue. De Paris ao Rio, Adrien Dufourquet nos conduz a uma aventura cheia de cores e reviravoltas. Na tela: as zombarias de Jean-Paul Belmondo e a suelta Baía de Guanabara. "O homem do Rio", realizado em 1964 por Philippe de Broca, é como as relações franco-brasileiras: um saboroso diálogo entre nossas duas culturas.

O cinema funciona como um revelador, no sentido próprio e figurado. Vale lembrar Marcel Camus e seu "Orfeu negro", Palma de Ouro em 1959 – cujas canções tornaram-se clássicos da Bossa Nova. "É nossa manhã, tão bela afinal, manhã de carnaval". "Orfeu negro" cristalizou para sempre o mito do Rio e do seu carnaval.

A sétima arte, naturalmente, carregou consigo essas influências recíprocas. Pensamos, obviamente, no Cinema Novo, prolongamento estético e ideológico da Nouvelle Vague, encarnado por Glauber Rocha. Mas não só! A história das duas cinematografias é pontuada por colaborações artísticas que estimulam uma criatividade de mão dupla.

A produção de documentários brasileiros comprova isto. Vivaz, ela se diferencia pela sua forte presença em cartaz e por suas incontestáveis qualidades de escrita. Jorge Furtado, autor de "A Ilha das Flores", assim como as gerações seguintes de documentaristas – tendo como figura mais influente Eduardo Coutinho – contribuíram amplamente para renovar as formas do documentário, chegando até o território francês. A curiosidade e o interesse mútuo traduzem-se, também, pelos inúmeros festivais que são organizados na França e no Brasil, dedicados às nossas filmografias nacionais.

O próprio futuro das indústrias cinematográficas ampara-se na noção de intercâmbio e partilha. Hoje em dia, as produções só podem existir através do compartilhamento de recursos e saberes. Cabe a nós, portanto, acompanhar e encorajar esse desejo de cinema – pois, como disse Godard: "com o cinema, fala-se de tudo, consegue-se tudo".

Esta publicação busca descrever alguns aspectos da cinefilia compartilhada pela França e pelo Brasil. Que todos possam redescobrir nela a íntima convicção de uma bela amizade!

Bruno Delaye

AMBASSADEUR DE FRANCE AU BRÉSIL
EMBAIXADOR DA FRANÇA NO BRASIL

Un échange de regards séduisant

Uma atraente troca de olhares

Le "Cinema Novo" est apparu à un moment de grande effervescence culturelle et politique où la société brésilienne a connu de profonds changements, en phase avec les mouvements culturels et sociaux qui se développaient dans d'autres pays. A cette époque, de jeunes cinéastes comme Carlos Diegues, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Leon Hirszman et Joaquim Pedro de Andrade, entre autres, se réunissaient régulièrement pour discuter des films de Jean-Luc Godard, François Truffaut et Éric Rohmer.

Cette curiosité et cette attraction pour les nouveaux concepts cinématographiques internationaux révélaient le désir de créer une esthétique qui reflète réellement ce moment que vivait le pays. Comme l'affirme Glauber Rocha dans le livre "*Revolução do Cinema Novo*" (*), "Notre cinéma est nouveau parce que l'homme brésilien est nouveau, et la problématique du Brésil est nouvelle et nouvelle est notre lumière et pour cela, nos films naissent différents des cinémas d'Europe". Une fois de plus, comme ils l'ont fait dans les domaines des arts plastiques et de la musique, ils se sont appropriés des influences exogènes et les ont réinterprétées, de telle sorte, qu'elles finissent par intégrer le langage local.

Un autre aspect significatif de cette nouvelle esthétique est le "portrait instantané" de la société qu'elle présente. La possibilité de se reconnaître à l'écran représente un changement essentiel pour le public brésilien. Avec le *Cinema Novo*, la réalité urbaine est présente de manière nouvelle. De même, le "*sertão*" et la mythologie du *cordel* apparaissent définitivement dans le cinéma national. "*Central do Brasil*" (1998), de Walter Salles, est l'exemple de la portée de cette nouvelle esthétique chez les cinéastes contemporains: l'aridité et l'intensité de la vie dans le *sertão* en font presque un personnage du film.

Pour Carlos Diegues (interview accordée à la journaliste Véronique Mortaigne, et publiée dans le journal "Le Monde") l'interaction entre les français et le *Cinema Novo* fut essentielle dans la mesure où elle signifiait la reconnaissance de l'avènement d'un genre cinématographique riche et de grande importance au Brésil. Comme la France est un pays dont le rayonnement culturel à l'échelle internationale est considérable, la réception que connaît le *Cinema Novo* à Paris a donné aux productions, aux réalisateurs et acteurs brésiliens, une nouvelle place dans le monde.

En effet, on ne peut oublier le rôle qu'a joué la revue "Cahiers du Cinéma" dans la consolidation internationale du *Cinema Novo*. Je souligne, par exemple, le travail de la journaliste Sylvie Pierre qui, par le biais de ses articles, a beaucoup contribué à en faire un mouvement brésilien connu et respecté mondialement dans ce milieu.

Si aujourd'hui le cinéma brésilien n'est plus un genre mais est devenu une cinématographie à part entière, c'est parce que le *Cinema Novo* a ouvert cette voie. Les films produits actuellement dans le pays reflètent la diversité des thèmes qui traversent notre société. Ce répertoire ne s'est toutefois développé qu'à partir du travail de ces jeunes cinéastes, et la France a joué dans ce processus un rôle clé.

OCinema Novo surgiu num período de efervescência cultural e política em que a sociedade brasileira passava por grandes mudanças e estava sintonizada com movimentos culturais e sociais de outros países. Naquela época, jovens cineastas como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade reuniam-se regularmente para discutir filmes de Jean-Luc Godard, François Truffaut e Éric Rohmer.

A curiosidade e a atração por novos conceitos cinematográficos demonstrava um desejo de criar uma estética que refletisse aquele momento do país. Como afirma Glauber Rocha no livro "*Revolução do Cinema Novo*" (*), "Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e a nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa." Mais uma vez, assim como nas artes plásticas e na música, influências exógenas foram apropriadas e reinterpretadas e passaram a fazer parte da linguagem autóctone.

Um aspecto relevante da nova estética é o "retrato instantâneo" da sociedade que ela proporcionou. A possibilidade de se reconhecer na tela foi uma mudança vital para o público brasileiro. Com o *Cinema Novo*, a realidade urbana se faz presente de maneira inédita. Do mesmo modo, o *sertão* e a mitologia do *cordel* surgem de modo definitivo nas telas. "*Central do Brasil*" (1998), de Walter Salles, exemplifica o alcance da nova estética nos cineastas contemporâneos: a aridez e a intensidade da vida no *sertão* torna-o praticamente um personagem do filme.

Para Cacá Diegues, em entrevista à jornalista Véronique Mortaigne publicada no jornal *Le Monde* (**), a interação dos franceses com o *Cinema Novo* foi vital, pois significou o reconhecimento do nascimento de um gênero cinematográfico denso e relevante no Brasil. Como a França tem intensa reverberação internacional, o reconhecimento do *Cinema Novo* em Paris elevou as produções nacionais, seus diretores e atores a um novo patamar em termos mundiais.

Não se pode esquecer o papel da publicação *Cahiers du Cinéma* na consolidação internacional do *Cinema Novo*. Entre outros, os artigos da jornalista Sylvie Pierre na revista contribuíram para tornar o movimento brasileiro mundialmente conhecido e respeitado.

O *Cinema Novo* abriu caminho para que o cinema brasileiro deixasse de ser um gênero e se transformasse numa cinematográfica completa. Os filmes produzidos hoje no país refletem a diversidade de temas que permeia nossa sociedade. Mas esse repertório só começou a se ampliar a partir do trabalho daqueles jovens cineastas. E a França teve papel chave nesse processo.

(*) "*Revolução do Cinema Novo*". Rio de Janeiro, Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

(**) "A Paris, le Festival du cinéma brésilien rend hommage à Carlos Diegues" *Le Monde* | 20.04.2013. Entrevista concedida a Véronique Mortaigne.

José Maurício Bustani
AMBASSADEUR DU BRÉSIL EN FRANCE
EMBAIXADOR DO BRASIL NA FRANÇA

(*) "*Revolução do Cinema Novo*". Rio de Janeiro, Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

(**) "A Paris, le Festival du cinéma brésilien rend hommage à Carlos Diegues" *Le Monde* | 20.04.2013. Propos recueillis par Véronique Mortaigne.

LA FRANCE, LA CINÉPHILIE ET LE CINÉMA BRÉSILIEN

A França, a cinefilia e o cinema brasileiro

Sérgio Moriconi

© Marie Ange L'Herbier



SCÈNE DE "ROSE FRANCE" DE MARCEL L'HERBIER, PRÉCURSEUR DE LA NOUVELLE VAGUE | CENA DE "ROSE FRANCE", DE MARCEL L'HERBIER, PRECURSOR DA NOUVELLE VAGUE

CTAV/Funarte



"LIMITE" DE MÁRIO PEIXOTO, UNE ŒUVRE MYTHIQUE DU CINÉMA BRÉSILIEN | "LIMITE", DE MÁRIO PEIXOTO, MARCO DO CINEMA BRASILEIRO

Glauber Rocha a déclaré avoir mûri sa conception du cinéma à partir de l'expérience européenne de Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni et Gustavo Dahl. Cette déclaration, parue dans un entretien accordé à Alex Viany et publié dans l'ouvrage "*O Processo do Cinema Novo*", ne manque pas de surprendre quiconque s'est habitué au style incendiaire de ce *baiano* (brésilien originaire de Bahia) qui a été l'un des réalisateurs les plus représentatifs du *Cinema Novo*. Ce mouvement – conformément à la pensée de Glauber – était loin de correspondre à un processus subordonné aux esthétiques issues des nations culturellement hégemônicas. Mais le réalisateur de "Le dieu noir et le diable blond" finira par avouer que l'expérience de trois de ses compagnons de génération, au sein d'un environnement cinématographique bien développé tel que l'environnement français ou italien – une expérience qui a été partagée au moyen d'une abondante correspondance –, a (beaucoup) contribué au perfectionnement de ses conceptions théoriques, lesquelles conceptions ont été essentielles dans la consolidation du *Cinema Novo* en tant qu'expérience qui introduira le Brésil dans le paysage cinématographique international.

Glauber Rocha afirmou ter amadurecido a sua ideia de cinema a partir da experiência europeia de Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. A declaração, numa entrevista a Alex Viany publicada no livro "*O Processo do Cinema Novo*", não deixa de ser surpreendente para quem se acostumou com o estilo incendiário do baiano que foi um dos realizadores mais expressivos do Cinema Novo. O movimento – de acordo com o pensamento de Glauber – estava longe de ser um processo subserviente às estéticas provenientes das nações culturalmente hegemônicas. Mas o realizador de "Deus e o diabo na terra do sol" reconheceria que a vivência de três de seus companheiros de geração em um ambiente cinematográfico maduro, como o francês e o italiano – compartilhada através de extensa correspondência – teria contribuído (e muito) para o aprimoramento de suas ideias teóricas, ideias essas fundamentais para consolidar o Cinema Novo como a experiência que colocaria o Brasil no mapa cinematográfico mundial.

Há muitas formas de compreender a influência francesa sobre o cinema brasileiro, especialmente sobre o Cinema

Il est plusieurs façons de comprendre l'influence française sur le cinéma brésilien, notamment en ce qui concerne le *Cinema Novo*. Bien que nous prenions en compte l'énorme importance du néo-réalisme aux yeux des réalisateurs ayant fondé le mouvement, ainsi que le rôle de la *Rassegna Del Cinema Latino Americano* (réalisé à partir de 1960 dans la ville italienne de Gênes afin de discuter des thématiques culturelles propres au continent), il revient à la Nouvelle Vague d'avoir établi bon nombre de paramètres essentiels au genre de cinéma indépendant mené par la nouvelle génération de cinéastes issus des cinéclubs et des bancs d'université. Soit, il y avait des influences déterminantes et ponctuelles, comme celle que Jean-Luc Godard a exercé sur le Ruy Guerra de "La plage du désir", ainsi que sur toutes les œuvres des "marginais" Rogério Sganzerla et Júlio Bressane, pour ne citer ici que deux des principaux représentants de ce courant situé à la marge de la marge du cinéma industriel brésilien.

Novo. Mesmo se levamos em consideração a enorme importância do neorrealismo para os diretores fundadores do movimento, e ainda o papel da *Rassegna Del Cinema Latino Americano* (realizada a partir do ano de 1960 na cidade italiana de Gênova para discutir assuntos culturais do continente), foi a *Nouvelle Vague* quem estabeleceu alguns dos parâmetros essenciais para o tipo de cinema independente levado adiante pela nova geração de jovens cineastas oriundos dos cineclubs e dos bancos das universidades. Sim, havia influências determinantes e pontuais, como a de Jean-Luc Godard sobre o Ruy Guerra de "Os cafajestes", assim como sobre toda a obra dos "marginais" Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, para citar aqui apenas dois dos principais expoentes dessa corrente à margem da margem do cinema industrial brasileiro.

Entretanto, foi a *politique des auteurs* (política de autor), desenvolvida na revista francesa "Cahiers du Cinéma"

Marco Audra / Q & A Comunicação e Eventos



"LE CHANT DE LA MER" INTROUIT LA THÉMATIQUE DU NORD-EST | "O CANTO DO MAR" COLOCA EM CENA A TEMÁTICA NORDESTINA

Néanmoins, c'est la *politique des auteurs* développée au sein du magazine français "Cahiers du Cinéma" – par Éric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol et bien sûr, Godard – qui a donné de la "légitimité" (ou qui les a tout au moins encouragé) aux principaux réalisateurs du *Cinema Novo*, afin qu'ils puissent assumer l'idée selon laquelle un film devrait traduire la réalité sur la base des contenus et des attributs psychologiques, thématiques et idéologiques de son réalisateur. Bien évidemment, dans le cas du *Cinema Novo* – compte tenu du contexte socio-politique de l'époque (l'avant et l'après coup d'État militaire de 1964), c'est ce dernier aspect, l'idéologie, qui s'avérera essentiel. Bien évidemment, l'influence de la Nouvelle Vague s'est exercée, de différentes façons et avec une intensité variable, sur les principaux cinéastes brésiliens s'étant tournés vers l'activité cinématographique à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Nous évoquerons quelques cas particuliers par la suite.

Mais avant, force est de reconnaître que l'influence du cinéma français (ou plus généralement, de la culture et de la pensée cinématographiques françaises) sur le cinéma brésilien a été présente de façon dispersée, bien que constante, à certains moments par-

Musée Gaumont



"LE BEAU SERGE" DE CLAUDE CHABROL, UN CINÉASTE QUI A INFLUENCÉ LE CINÉMA NOVO | "LE BEAU SERGE", DE CLAUDE CHABROL, UM CINEASTA QUE INFLUENCIOU O CINEMA NOVO

por Éric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol e, claro, Godard, o que deu "legitimidade" (ou no mínimo estimulou) que os principais diretores do Cinema Novo assumissem a noção de que um filme deveria traduzir a realidade a partir de conteúdos e atributos psicológicos, temáticos e ideológicos do diretor. Evidentemente, no caso do Cinema Novo – levando-se em consideração o contexto sócio-político da época (pré e pós-golpe militar de 1964), este último aspecto, o ideológico, é que era o primordial. Evidentemente, a influência da *Nouvelle Vague* e da cultura francesa se deu de diferentes maneiras, e com diferente intensidade, sobre os principais cineastas brasileiros que se voltaram para atividade cinematográfica no final dos anos 50 e início dos 60. Trataremos de alguns casos particulares mais adiante no texto.

Antes é preciso reconhecer que a influência do cinema francês (ou mais genericamente da cultura e do pensamento cinematográfico francês) sobre o brasileiro esteve presente de forma dispersa, embora constante, em alguns dos momentos mais significativos de sua história. Lembramos de Alberto



LA POLITIQUE DES AUTEURS DÉFENDUE PAR CERTAINS CINÉASTES TELS QU'ÉRIC ROHMER, QUI A RÉALISÉ "MA NUIT CHEZ MAUDE", A ÉTÉ IMPORTANTE POUR LA FRANCE ET POUR LE BRÉSIL | A POLÍTICA DE AUTOR DE CINEASTAS COMO ÉRIC ROHMER, QUE DIRIGIU "MA NUIT CHEZ MAUDE" FOI IMPORTANTE PARA A FRANÇA E O BRASIL

mi les plus représentatifs de son histoire. Il convient d'évoquer Alberto Cavalcanti, un personnage célèbre du cinéma national, bien qu'ils soient peu nombreux ceux qui le reconnaissent comme une figure importante de la cinématographie brésilienne, puisqu'une bonne partie de ses activités (presque toutes, à vrai dire) se sont déroulées à l'étranger. Cavalcanti se rapproche très tôt du cinéma français: après avoir assisté à "Rose France" en 1919, il adresse une lettre au réalisateur Marcel L'Herbier lui témoignant de son admiration pour le film et de son envie de travailler dans le cinéma. Quelques années plus tard, il figure déjà parmi les collaborateurs du metteur-en-scène français.

Cavalcanti devient l'un des principaux associés de l'avant-garde française des années 1920. Outre L'Herbier, il devient le partenaire de Louis Delluc, Jean Epstein et Fernand Léger. En 1926, il dirige lui-même les classiques "Rien que les heures" et, l'année d'après, "En rade", des films qui le hissent au rang de célébrité. Cette première étape de l'avant-garde française – ainsi que l'avant-garde russe d'Eisenstein et Vertov –, outre sa grande importance au sein de l'histoire du cinéma mondial, aurait eu une influence déterminante sur "Limite" (1931), de Mário Peixoto, une œuvre mythique du cinéma muet brésilien. On raconte que Peixoto aurait pris contact, lors d'un séjour de vacances à Paris, avec les œuvres d'Abel Gance, Germaine Dulac et Jean Epstein, avec qui des affinités peuvent être entrevues par-ci par-là dans "Limite".

Mais si j'ai évoqué "En rade", c'est que Cavalcanti a rejoint son Recife natal afin d'en tourner une nouvelle version, cette fois-ci sous le titre "O canto do mar" ("Le chant de la mer"), qui est l'un des quatre films qu'il réalisera une fois rentré au Brésil, au sein de la Companhia Vera Cruz – un projet cinématographique industriel de courte haleine mené par la bourgeoisie de São Paulo (de 1939 à 1954), dans lequel Cavalcanti s'engagera et sera l'un de ses concepteurs. Tenu pour "académisant", erroné et peu en phase avec la réalité brésilienne d'alors, "Le chant de la mer" a néanmoins le mérite de porter à l'écran la région Nord-est, une

Cavalcanti, célebre personagem do cinema nacional, muito embora poucos o reconheçam como uma figura relevante da cinematografia do país, já que boa parte de sua atividade (quase toda, a bem da verdade) tenha se dado no exterior. Cavalcanti se liga ao cinema francês muito cedo: depois de assistir "Rose France", em 1919, escreve uma carta ao diretor Marcel L'Herbier falando de sua admiração pelo filme e do seu desejo de trabalhar com cinema. Alguns anos depois já é um dos colaboradores do realizador francês.

Cavalcanti se torna um dos principais associados da Avant-garde francesa dos anos 20. Além de L'Herbier, torna-se parceiro de Louis Delluc, Jean Epstein, Fernand Léger. Em 1926, ele próprio dirige os clássicos "Rien que les heures" ("Nada além das horas") e, no ano seguinte, "En rade" ("À deriva"), filmes que o transformam numa celebridade. Este primeiro movimento da vanguarda francesa – assim como a vanguarda russa de Eisenstein e Vertov –, muito importante na história do cinema mundial, teria uma influência determinante sobre "Limite" (1931), de Mário Peixoto, obra mítica do cinema brasileiro da fase silenciosa. Conta-se que Peixoto, numa viagem de férias a Paris teria entrado em contato com obras de Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, cuja afinidade pode ser vislumbrada aqui e ali em "Limite".

Mas citei "En rade" porque Cavalcanti retornaria ao seu Recife natal para refilmá-lo, agora sob o nome de "O canto do mar", um dos quatro filmes que dirigiria depois de sua volta ao Brasil, já na Companhia Vera Cruz, fugaz projeto industrial de cinema levado adiante pela burguesia paulista (de 1939 a 1954), ao qual Cavalcanti se engajaria como um de seus formuladores. Considerado "académizante", equivocado e desatualizado com relação à realidade brasileira, "O canto do mar" ao menos levava às telas a região nordeste, temática dominante de muitos dos principais filmes do Cinema Novo (sobretudo em Glauber). Curiosamente, "Simão, o caolho", obra com elementos fantásticos à moda da vanguarda francesa, realizada por Cavalcanti apenas dois anos antes, em 1952, insinuava um refinamento estético que o cinema brasileiro só viria a absorver mais de uma década depois.

Mario Peixoto e Alberto Cavalcanti são precursores de um processo de cinefilia herdado da tradição francesa, fundamental para compreender como foi possível o surgimento da geração do Cinema Novo. Fundador do movimento, Nelson Pereira dos Santos disse ter feito parte de seu aprendizado de cinema na Cinemateca de Paris. Ele era ainda um estudante de direito quando decide ir à capital francesa estudar no renomado *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), plano que não chega a levar adiante por uma série de razões e porque logo em seguida se vê forçado a retornar ao Brasil para fazer o serviço militar obrigatório. Entretanto, antes de voltar, faz um curso intensivo de cinema na Cinemateca Francesa, onde vê, entre outros, "Ladrões de bicicleta", de Vittorio de Sica, filme inspirador de "Rio, 40 graus" e "Rio, Zona Norte", obras seminais do Cinema Novo.

Como vimos no início deste texto, Nelson Pereira não foi o único a adquirir boa parte de seus conhecimentos cinematográficos através da experiência europeia e da cultura dos cineclubes. Joaquim Pedro permaneceria um ano na França em um programa aberto que incluía um estágio no IDHEC. Mas aqueles que continuaram no país adquiriram o hábito de frequentar clubes de cinema e cineclubes. Nesse aspecto, a influência francesa era flagrante. Cacá Diegues conta

thématische dominante dans bon nombre des principaux films du *Cinema Novo* (surtout chez Glauber). Curieusement, "Simão, o caolho" ("Simon, le borgne") – une œuvre riche en éléments fantastiques, façon avant-garde française, réalisée par Cavalcanti à peine deux ans avant, en 1952 –, suggérait un raffinement esthétique que le cinéma brésilien ne serait à même d'absorber que plus d'une décennie plus tard.

Mario Peixoto et Alberto Cavalcanti sont les précurseurs d'un processus de cinéphilie hérité de la tradition française, lequel s'avère essentiel pour comprendre comment la génération du *Cinema Novo* a pu apparaître. Fondateur du mouvement, Nelson Pereira dos Santos explique que son apprentissage cinématographique s'était en partie effectué à la Cinémathèque de Paris. Il était encore étudiant en droit lorsqu'il a décidé de se rendre dans la capitale française pour étudier dans le prestigieux Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), un projet qu'il n'arrivera pas à mener à terme pour toute une série de raisons, dont un retour précipité au Brésil pour y faire son service militaire obligatoire. Néanmoins, avant de rentrer, il suit un cours intensif de cinéma à la Cinémathèque Française – où il visionne, entre autres, "Le Voleur de bicyclette" de Vittorio de Sica, qui a servi d'inspiration à "Rio, 40 graus" et "Rio, Zone Nord", des films précurseurs du *Cinema Novo*.

Comme nous l'avons vu au début de ce texte, Nelson Pereira n'a pas été le seul à acquérir une bonne partie de ses connaissances cinématographiques par le biais d'une expérience européenne et de la culture des cinéclubs. Joaquim Pedro passera un an en France au sein d'un programme comprenant un stage à l'IDHEC. Mais ceux qui sont restés au Brésil prendront l'habitude de fréquenter des clubs de cinéma et des cinéclubs. Sous cet aspect, l'influence française s'avère flagrante. Cacá Diegues raconte qu'il avait l'habitude de se rendre chez Nelson Pereira, rien que pour lire les "Cahiers du Cinéma". Dans un entretien également accordé à Alex Viany, publié dans "O Processo do Cinema Novo", Diegues affirme: "Nelson était un paulista (brésilien originaire de São Paulo) très cultivé, il connaissait bien le cinéma et avait toute la collection des 'Cahiers', qu'il ne prêtait en aucun cas, il ne les laissait pas sortir de chez lui".

C'est grâce à Paulo Emílio Salles Gomes (le principal essayiste, critique et historien du cinéma brésilien) que cette culture cinéphilique française – essentielle dans la formation de la génération du *Cinema Novo*, ainsi que dans celle des nouvelles générations de cinéastes – est arrivée au Brésil. Lorsqu'il part en France en 1946 avec une bourse de l'IDHEC, il commence à fréquenter assidûment la Cinémathèque Française, se liant d'amitié avec Henri Langlois, le secrétaire général de cette institution. Étant l'un des créateurs du Club de Cinéma de São Paulo, une organisation inspirée du "Cercle du Cinéma" d'Henri Langlois et Georges Franju – association qui était à l'origine de la Cinémathèque Française –, Paulo Emílio part en Europe avec la mission de faire en sorte que le Club de Cinéma paulista devienne à son tour le germe d'une filmothèque (par la suite, cinémathèque) brésilienne. Son amitié avec Langlois a rendu les choses plus faciles. Plusieurs films ont été achetés par l'intermédiaire de la Cinémathèque Française. En 1948, la Filmothèque du Musée d'Art Moderne de São Paulo a été créée. Sa collection a contribué à équiper les principaux cinéclubs brésiliens de classiques du cinéma mondial, viabilisant ainsi la mise en œuvre d'une culture cinématographique solide au Brésil, ainsi que la formation de cinéastes qui donneront son essor au cinéma moderne brésilien. ●

SÉRGIO MORICONI est sociologue, cinéaste, critique et professeur de cinéma.



L'INFLUENCE DE JEAN-LUC GODARD DANS "LA PLAGE DU DÉSIR" DE RUY GUERRA | EM "OS CAFAJESTES", DE RUY GUERRA, A INFLUÊNCIA DE JEAN-LUC GODARD

Marco Audra / Q & A Comunicação e Eventos



ALBERTO CAVALCANTI PENDANT LA RÉALISATION DU "LE CHANT DE LA MER": LE CINÉASTE A CIRCULÉ ENTRE LA FRANCE ET LE BRÉSIL | ALBERTO CAVALCANTI DIRIGE "O CANTO DO MAR": O CINEASTA TRANSITOU ENTRE FRANÇA E BRASIL

que costumava ir à casa de Nelson Pereira apenas para ler os "Cahiers du Cinéma". Também em entrevista a Alex Viany, em "O Processo do Cinema Novo", ele diz: "Nelson era um paulista muito culto, conhecia cinema, tinha a coleção completa dos 'Cahiers' e não emprestava de jeito nenhum, não deixava sair da casa dele".

Foi graças a Paulo Emílio Salles Gomes (principal ensaista, crítico e professor da história do cinema brasileiro) que a cultura da cinefilia francesa – fundamental para a formação da geração do Cinema Novo e também das novas gerações de cineastas – chegou ao Brasil. Quando ele vai para a França, em 1946, com uma bolsa do IDHEC, passa a frequentar com assiduidade a Cinemateca Francesa, tornando-se amigo de Henri Langlois, secretário-geral da instituição. Um dos criadores do Clube de Cinema de São Paulo, entidade inspirada no Cercle du Cinéma, de Henri Langlois e Georges Franju – associação que deu origem à Cinemateca Francesa –, Paulo Emílio segue para a Europa com a missão de fazer também do Clube de Cinema paulista o germe de uma filmoteca (depois cinemateca) brasileira. A amizade com Langlois facilita as coisas. Vários filmes são adquiridos através da Cinemateca Francesa. Em 1948 a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo estava criada. Seu acervo contribuiu para municiar os principais cineclubs brasileiros com clássicos do cinema mundial, tornando possível a constituição de uma sólida cultura cinematográfica no país e a formação dos cineastas que inaugurariam o moderno cinema brasileiro. ●

SÉRGIO MORICONI é sociólogo, cineasta, crítico e professor de cinema.

CACÁ



DEUX CRÉATEURS DU CINÉMA MODERNE AU BRÉSIL

DOIS CRIADORES DO
MODERNO CINEMA
DO BRASIL



NELSON

Andrea Buzato

Nelson Pereira dos Santos est l'un des plus importants cinéastes brésiliens vivants. Il se trouve en outre dans un processus continu de création et de production. Cacá Diegues occupe une place de choix dans le *Cinema Novo* et dans la production contemporaine, grâce à un langage personnel qui aborde les difficultés et les joies de la population de son pays. Dans ces entretiens, les deux réalisateurs approfondissent le débat sur leurs travaux et sur les relations qu'ils entretiennent avec la culture française.

Nelson Pereira dos Santos é um dos mais importantes cineastas brasileiros vivos e em constante processo de criação e produção. Cacá Diegues tem lugar de destaque no Cinema Novo e na produção contemporânea graças a uma linguagem pessoal que aborda as dificuldades e a alegria do povo de seu país. Nestas entrevistas, os dois diretores aprofundam a discussão sobre seus trabalhos e as relações deles com a cultura francesa.



NELSON EST UN RÉALISATEUR SOIGNEUX - DANS TOUS SES FILMS, IL APporte SA TOUCHE PERSONNELLE | NELSON É UM DIRETOR CUIDADOSO - CADA UM DOS FILMES TEM SUA MARCA PESSOAL

NELSON PEREIRA DOS SANTOS: UN RÉALISATEUR AUDACIEUX ET IMMORTEL

NELSON PEREIRA DOS SANTOS: UM DIRETOR AUDACIOSO E IMORTAL

Cela fait plus de 60 ans qu'il a posé pour la première fois pieds en France, scellant ainsi le début d'un rapport d'inspiration et d'attachement qui perdure à ce jour. Nelson Pereira dos Santos n'avait que 21 ans lorsqu'il est arrivé à Paris pour y faire des études de cinéma, mais en raison du retard pris par son navire, il a fini par rater l'opportunité de s'inscrire à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Il en a profité pour apprendre le français et voir des films. Cela a été une source d'inspiration pour ses œuvres, parmi lesquelles figurent des classiques comme "Rio, 40 graus", "Sécheresse" et "Mémoires de prison".

Passionné de littérature et plaçant le néo-réalisme italien parmi ses références théoriques, le réalisateur met en scène les conditions de vie difficiles des *nordestinos* (brésiliens originaires de la région Nord-est). Qui n'a pas été secoué par les personnages abattus de "Sécheresse", un film basé sur un ouvrage de l'écrivain Graciliano Ramos? Ce long métrage s'est fait remarquer, entre autres choses, en montrant la souffrance et la mort de la chienne dénommée Baleine. Quelques années plus tard, Nelson a osé porter à l'écran des acteurs dénudés, qui parlaient tupi et français. "Qu'il était bon, mon petit français", tourné dans les années 1970, pendant la dictature, s'appuie sur les récits du voyageur français Jean de Léry et de l'allemand Hans Staden, qui ont témoigné de l'anthropophagie et du choc culturel entre la nature et la civilisation. Censuré au Brésil, il a également été interdit de participation

Ele pisou pela primeira vez em solo francês há mais de 60 anos e foi o começo de uma relação de inspiração e afeto que dura até hoje. Nelson Pereira dos Santos tinha apenas 21 anos quando chegou a Paris para estudar cinema, mas com o atraso do navio acabou perdendo a chance de se matricular no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC). Aproveitou para aprender francês e ver filmes. Foi uma fonte de inspiração para suas obras nas quais figuram clássicos como "Rio, 40 graus", "Vidas secas" e "Memórias do cárcere".

Apixonado por literatura e tendo como uma de suas referências teóricas o neorealismo italiano, o diretor coloca em cena a dura condição de vida dos nordestinos. Quem não se comoveu com os personagens sofridos de "Vidas secas", filme baseado no livro do escritor Graciliano Ramos? Esta produção chamou a atenção, entre outras coisas, ao mostrar o sofrimento e a morte da cachorra Baleia. Anos mais tarde, Nelson ousou ao colocar na tela atores nus falando em tupi e em francês. "Como era gostoso o meu francês", filmado na década de 1970 durante a ditadura, baseia-se nos relatos do viajante francês Jean de Léry e do alemão Hans Staden, que registraram a antropofagia e o embate cultural entre natureza e civilização. Censurado no Brasil, foi também proibido de participar do Festival de Cannes principalmente por causa da nudez dos protagonistas Arduíno Colassanti e Ana Maria Magalhães, então no auge da beleza física.

au Festival de Cannes, notamment en raison de la nudité des protagonistes Arduíno Colassanti et Ana Maria Magalhães, dont la beauté physique était alors à son apogée.

Du haut de ses 84 ans, celui qui fut l'un des fondateurs du *Cinema Novo* voit son œuvre être aujourd'hui restaurée et redécouverte, et il s'amuse en se remémorant sa trajectoire. "J'adore me vanter", rigole-t-il. En 2011, il est mis à l'honneur par le Festival de Cinéma Brésilien de Paris, et est acclamé comme l'un des cinéastes les plus importants du Brésil, pour avoir réalisé des œuvres aux accents sociaux, centrées sur des aspects humains. Il a déjà fait des comédies, des drames, des documentaires et des films de science-fiction. Et à chaque film, il imprime sa touche personnelle.

Son dernier travail est un documentaire sur la vie et l'œuvre de Tom Jobim, l'un des plus grands compositeurs brésiliens, qui a été projeté et applaudi au Festival de Cannes 2012.

Il est aussi le premier cinéaste à intégrer l'Académie Brésilienne de Lettres, devenant ainsi un "immortel".

Vous êtes arrivé à Paris en 1949, en navire. Qu'est-ce que ce passage par la capitale française a-t-il apporté à votre vie personnelle et professionnelle?

NPS – Ça a été très important. J'étais en troisième année de droit, mais j'avais envie de faire des études de cinéma. On m'a accordé une bourse du consulat français et j'ai conservé jusqu'à ce jour ce document précieux. C'était comme s'il s'agissait d'un passeport pour que je m'inscrive à une formation à l'IDHEC. Mais le navire a pris trop longtemps pour arriver à Marseille. Quand je me suis finalement retrouvé à Paris, les inscriptions étaient déjà closes. J'ai voyagé avec deux amis, des jeunes peintres, et j'ai fini par rester avec eux et par beaucoup apprendre. Carlos Scliar, un artiste brésilien qui a habité là-bas, a fini par devenir mon "professeur" de cinéma: il s'y connaît beaucoup et il faisait aussi des films. Il me donnait des indications et j'assistais à tout ça à la Cinémathèque Française. J'ai vu beaucoup de films réalistes français des années 1930, des auteurs tels que Julien Duvivier, Jean Renoir, Marcel Carné.

Vous avez fait "Rio, 40 graus" en 1955, peu avant l'apparition officielle du *Cinema Novo*. Comment avez-vous commencé à participer à ce mouvement qui a révolutionné le cinéma brésilien?

NPS – "Rio, 40 graus" est le fruit de mon voyage en France. J'ai été assistant réalisateur pour quelques films, jusqu'au moment où j'ai décidé de faire "Rio, 40 graus". C'était en rapport avec le néo-réalisme, du "cinéma fait à la maison", dépourvu de grands moyens techniques. Le *Cinema Novo* apparaît en 1960, avec Glauber et son film "Le dieu noir et le diable blond", et avec Ruy Guerra et son film "Les Fusils". Et moi j'ai fait "Bouche d'or" et "Sécheresse".

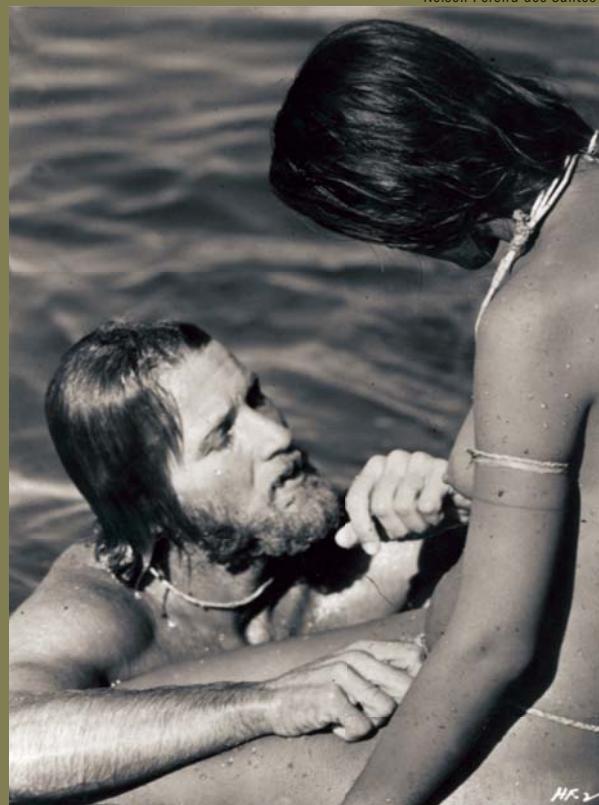
"Sécheresse" est l'une des productions brésiliennes les plus primées de tous les temps. Pendant le tournage, aviez-vous une idée de l'ampleur que cette œuvre prendrait?

NPS – Du tout. Mon inquiétude, c'était de faire le film. À la fin des années 1940, je suis parti dans le Nord-est pour tourner "Sécheresse", mais il a beaucoup plu et j'ai fini par tourner "Mandacaru vermelho". Quand j'ai terminé "Bouche d'or", je suis revenu dans le Nord-est, et là, oui, j'ai fait "Sécheresse", qui est finalement parti au Festival de Cannes et a été très applaudie, par un public très enthousiaste. Ça m'a fait énormément plaisir de participer à ce moment du cinéma brésilien. Nous n'avons gagné aucun prix, mais nous avons bénéficié d'une grande reconnaissance.

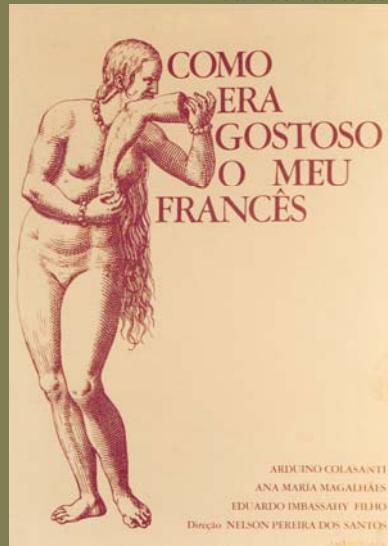
Quelles ont été vos influences?

NPS – Ma génération a été très influencée par le néo-réalisme ita-

Nelson Pereira dos Santos



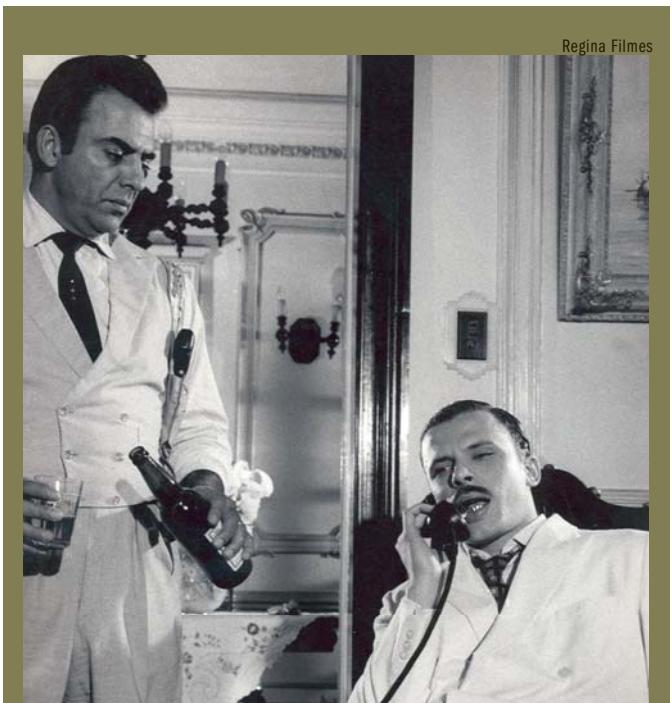
Nelson Pereira dos Santos



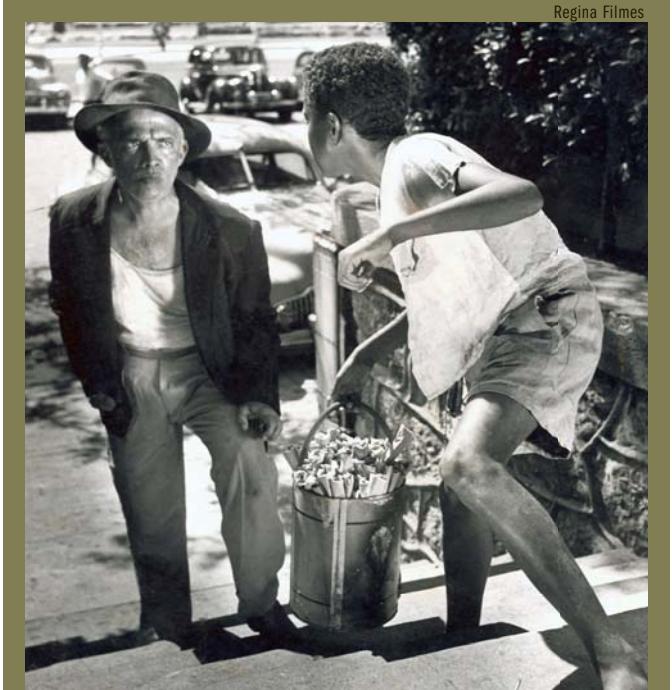
EN HAUT: ARDUÍNO COLASSANTI ET ANA MARIA MAGALHÃES DANS "QU'IL ÉTAIT BON, MON PETIT FRANÇAIS", CENSURÉ AU BRÉSIL ET INTERDIT DE PARTICIPATION AU FESTIVAL DE CANNES. À CÔTÉ: L'AFFICHE DU FILM. EN BAS: "SÉCHERESSE", L'UN DES FILMS DU CINÉMA BRÉSILIEN LES PLUS PRIMÉS À L'ÉTRANGER | ACIMA: ARDUÍNO COLASSANTI E ANA MARIA MAGALHÃES EM "COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS", CENSORADO NO BRASIL E PROIBIDO DE PARTICIPAR DO FESTIVAL DE CANNES. AO LADO: O CARTAZ DO FILME. ABAIXO: "VIDAS SECAS", UM DOS FILMES MAIS PREMIADOS DO CINEMA BRASILEIRO

Regina Filmes





LE FILM "BOUCHE D'OR" EST ADAPTÉ DE LA PIÈCE ÉPONYME DE NELSON RODRIGUES | O FILME "O BOCA DE OURO" É UMA ADAPTAÇÃO DA PEÇA DE NELSON RODRIGUES



"RIO, 40 GRAUS" MÉLANGE DES ÉLÉMENTS DE FICTION ET DE DOCUMENTAIRE | "RIO, 40 GRAUS" MISTURA ELEMENTOS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

lien. Glauber, lui, ça a été par la Nouvelle Vague. Mais l'influence de la littérature brésilienne a été tout aussi forte, voire plus forte que celle du cinéma italien. Ces mouvements nous ont démontré que nous pouvions porter au cinéma les scènes de notre culture, la question vraiment sociale de nos conditions de vie.

Votre film "Pas de violence entre nous" est une coproduction franco-brésilienne. Parlez-nous de votre expérience de travail auprès d'acteurs et de producteurs français.

NPS – Cette rencontre entre les deux cultures a été très profitable.

Aos 84 anos, um dos fundadores do Cinema Novo está tendo sua obra restaurada e revista e se diverte ao relembrar sua trajetória. "Adoro contar vantagem", brinca ele. Em 2011, foi homenageado no Festival de Cinema Brasileiro de Paris e aclamado como um dos mais importantes cineastas do Brasil, realizando uma obra de fundo social centrada em aspectos humanos. Já fez comédia, drama, documentário e ficção científica. E em cada produção deixa sua marca pessoal.

Seu último trabalho, um documentário sobre a vida e a obra de Tom Jobim, um dos maiores compositores brasileiros, foi exibido e aplaudido no Festival de Cannes de 2012.

Ele é também o primeiro cineasta a fazer parte da Academia Brasileira de Letras, o que o torna um "imortal".

Você chegou a Paris em 1949 de navio. O que a passagem pela capital francesa acrescentou à sua vida pessoal e profissional?

NPS – Foi muito importante. Eu estava no terceiro ano do curso de Direito, mas queria estudar cinema. Ganhei uma bolsa do consulado francês e guardo até hoje esse documento precioso. Era como se fosse um passaporte para me inscrever num curso do IDHEC. Só que o navio levou muito tempo para chegar a Marselha. E quando finalmente me vi em Paris, a matrícula já estava encerrada. Viajei com dois amigos jovens pintores e acabei ficando perto deles e aprendendo muito. Carlos Scliar, um artista plástico brasileiro que morou lá, acabou virando meu "professor" de cinema: ele sabia bastante e fazia filmes também. Ele indicava e eu assistia tudo na Cinemateca Francesa. Vi muito realismo francês dos anos 30, de autores como Julien Duvivier, Jean Renoir, Marcel Carné.

Você fez "Rio, 40 graus" em 1955, pouco antes do surgimento oficial do Cinema Novo. Como começou a participar deste movimento que revolucionou a cinematografia brasileira?

NPS – "Rio, 40 graus" é fruto de minha viagem à França. Fui assistente de direção de alguns filmes até que inventei fazer "Rio, 40 graus". Tinha a ver com o neorealismo, "cinema feito em casa" sem grandes aparatos técnicos. O Cinema Novo surge em 1960, com Glauber e seu "Deus e o diabo na terra do sol" e Ruy Guerra e seu "Os fuzis". E eu fiz "Boca de Ouro" e "Vidas secas".

"Vidas secas" é uma das produções brasileiras mais premiadas de todos os tempos. Durante as filmagens, você tinha noção da dimensão que a obra iria ter?

NPS – Nenhuma. Minha preocupação era fazer o filme. No final dos anos 40, fui para o nordeste filmar "Vidas secas", mas chovia demais e acabei fazendo "Mandacaru vermelho". Quando terminei "Boca de Ouro", voltei ao nordeste e aí sim fiz "Vidas secas", que acabou indo para o Festival de Cannes e foi muito aplaudido por um público bastante entusiasmado. Senti um prazer imenso em participar deste momento do cinema brasileiro. Não ganhamos nenhum prêmio, mas tivemos grande reconhecimento.

Que influências você recebeu?

NPS – Minha geração teve grande influência do neorealismo italiano. Já o Glauber teve da Nouvelle Vague. Mas a influência da literatura brasileira foi também tão forte ou até mais do que a do cinema italiano. Esses movimentos nos mostraram que poderíamos colocar no cinema as cenas da nossa cultura, a real questão social da nossa condição de vida.

J'ai fait aussi un autre film, "Jubiabá", en coproduction avec la Société Française de Cinéma. Mais en France, le film "Pas de violence entre nous" a été un échec cuisant et a été présenté hors compétition. Mes amis français sont venus me voir en aparté pour me dire: "Rentre chez toi et reviens l'année prochaine avec un nouveau film". Je suis revenu avec "L'amulette d'Ogum", qui a été présenté à Cannes; il n'a ni reçu de prix, ni été distribué à l'international, car il avait l'umbanda pour sujet. Mais il a eu une excellente répercussion auprès du public et de la critique.

Plusieurs de vos films ont reçu des prix à Cannes, tels que "Sécheresse" (1964), "Mémoires de prison" (1984) et "L'aliéniste" (1970). En quoi le fait d'être reconnu par ce festival est-il important?

NPS – Ça augmente les possibilités de distribution, outre la fierté de voir un film brésilien primé. "Mémoires de prison", par exemple, ne participait même pas à la compétition et il a gagné un prix de la critique internationale. C'était super!

"Qu'il était bon, mon petit français" a connu des problèmes avec la censure. Comment s'est passé votre travail de recherche et comment le film a-t-il été reçu en France?

NPS – Il a été interdit au Brésil, mais la censure l'a autorisé à l'exportation et il a fini par être présenté à Cannes. Il n'a pas été accepté dans la compétition à cause du nu masculin. Mais la Quinzaine des Réalisateur a adopté le film, qui a connu le succès auprès du public et a été distribué en France par la suite. Il a beaucoup voyagé et, à ce jour, il est encore distribué sur le marché américain. D'abord en VHS, et maintenant, en DVD et en Blu-ray. En France, la Chaîne Arte a diffusé le film.

Vous travaillez avec différents genres, en racontant des histoires très variées. Quelle est votre motivation au moment de choisir l'intrigue?

NPS – Il n'y a pas de méthode, chaque film naît selon sa propre façon. J'en ai fait certains par invitation, comme "Soif d'amour" (1968), à l'appel de mon ami Herbert Richers. Il y en d'autres que j'ai voulu faire moi-même. Actuellement, j'aime beaucoup les films historiques.

Comment s'est passée votre entrée à l'Académie Brésilienne de Lettres?

NPS – Ce fut une immense surprise. Je n'ai jamais pensé que je pourrais faire partie de l'Académie. J'ai déjà réfléchi à partir sur la Lune et à devenir pilote d'avion de guerre, mais ça ne m'était jamais venu à l'esprit de recevoir ce cadeau-là. C'est un privilège.

Quelle est la plus grande qualité du cinéma brésilien aujourd'hui?

NPS – Ce qui est beau aujourd'hui, c'est qu'il y a beaucoup de cinéastes. Quand j'ai dit que je voulais faire du cinéma, mon père m'a rétorqué que j'étais fou, que c'était du suicide: "Fais plutôt avocat, fiston!". À cette époque, il n'y avait aucune école de cinéma. Je suis fier d'avoir participé à la création de l'une des premières écoles de cinéma brésiliennes. Aujourd'hui, chaque capitale régionale brésilienne offre une bonne formation.

Quels sont vos nouveaux projets?

NPS – Mon nouveau projet a pour sujet l'histoire de D. Pedro II, c'est un film basé sur un ouvrage de José Murilo de Carvalho. Je suis très motivé. La direction de la photographie sera assurée par Lauro Escorel. J'ai déjà obtenu une partie du budget et je vais proposer une coproduction avec la France afin de tourner quelques scènes en Europe.

Que représente le cinéma aux yeux de Nelson Pereira dos Santos?

NPS – Le cinéma a le pouvoir de refaire la vie. ●

Seu filme "Quem é Beta?", de 1973, é uma coprodução com a França.

Fale sobre a experiência de trabalhar com atores e produtores franceses.
NPS – Foi bastante proveitosa essa combinação entre as duas culturas. Fiz também outro filme o "Jubiabá", em coprodução com a Sociedade Francesa de Cinema. Mas na França o filme "Quem é Beta?" foi um fracasso terrível e foi apresentado fora de competição. Meus amigos franceses me chamaram num canto e disseram: "Vai pra casa e volta ano que vem com um novo filme". Voltei com "O Amuleto de Ogum", que foi para Cannes, não foi premiado e nem teve distribuição internacional, porque tratava da umbanda. Mas teve ótima repercussão de público e crítica.

Vários de seus filmes tiveram premiações em Cannes, como "Vidas secas" (1964), "Memórias do cárcere" (1984) e "Azyllo muito louco" (1970). Qual a importância de ser reconhecido neste festival?

NPS – Isto dá mais possibilidade de distribuição, além do orgulho de ver um filme brasileiro premiado. "Memórias do cárcere", por exemplo, não estava nem em competição e ganhou um prêmio da crítica internacional. Foi ótimo!

"Como era gostoso o meu francês" teve problemas com a censura. Como foi a pesquisa para este longa e como ele foi recebido na França?

NPS – Foi proibido no Brasil, mas a censura permitiu a exportação e ele acabou indo para Cannes. Não foi aceito para a competição por causa da nudez masculina. Mas a Quinzena dos Realizadores adotou o filme, que fez sucesso de público e depois foi distribuído na França. Viajou muito e até hoje é distribuído no mercado americano. Primeiro em VHS, agora em DVD e Blue-ray. Na França, o Canal Arte exibiu o filme.

Você tem trabalhado com diversos gêneros, contando as mais variadas histórias. O que o motiva na hora de escolher o enredo?

NPS – Não existe método, cada filme nasce de um jeito. Alguns eu fiz por convite, como "Fome de amor" (1968), chamado pelo amigo Herbert Richers. Outros eu quis fazer. Atualmente gosto muito de filmes históricos.

Como foi a entrada para a Academia Brasileira de Letras?

NPS – Foi uma surpresa enorme. Jamais pensei que poderia estar na Academia. Já pensei em ir a Lua e em ser piloto de avião de guerra, mas jamais passou pela minha cabeça ganhar este presente. É um privilégio.

Qual a maior qualidade do cinema feito hoje no Brasil?

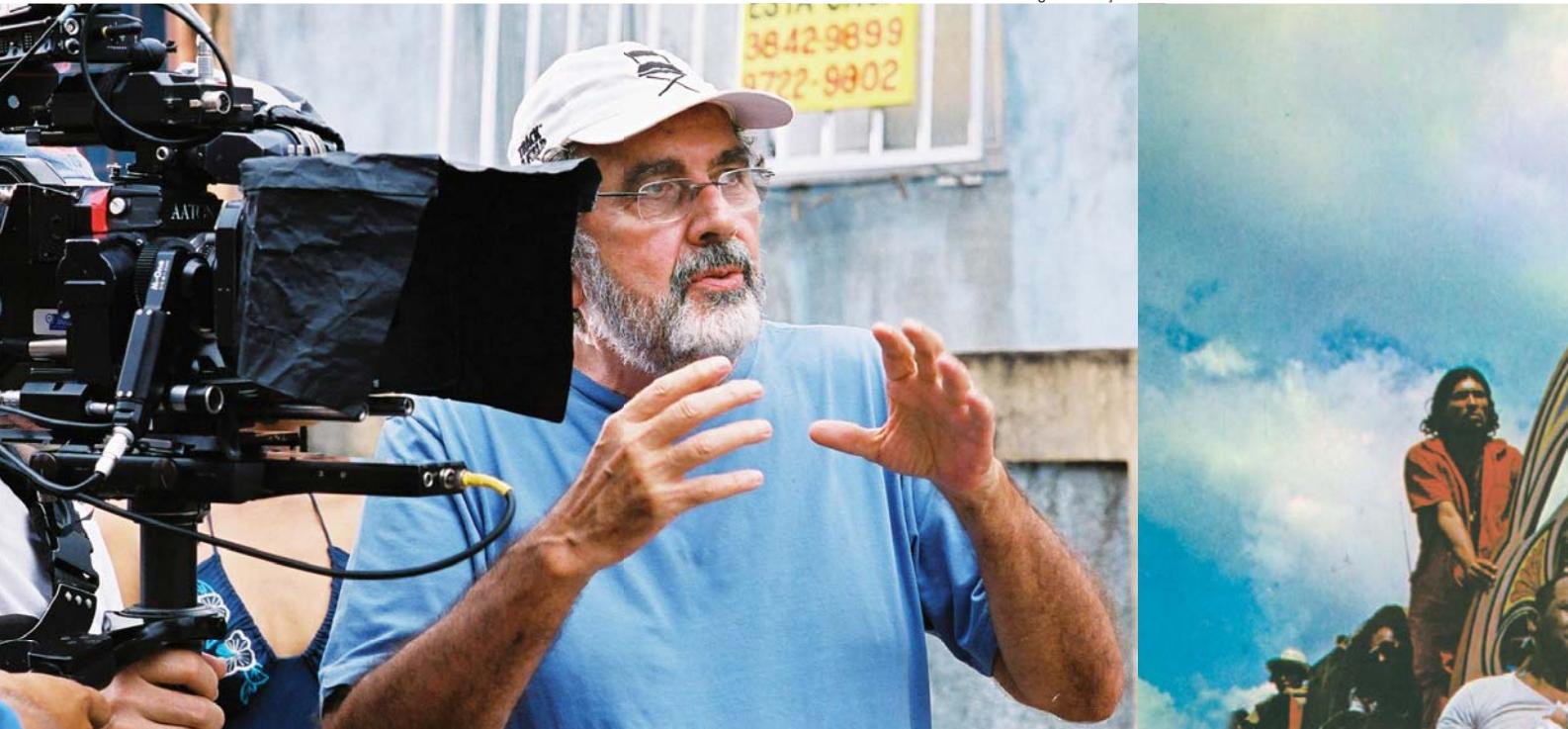
NPS – O bonito hoje é que são muitos cineastas. Quando disse que queria fazer cinema meu pai falou que eu era maluco, que era suicídio: "Vai ser advogado, meu filho!". Na época não existia nenhuma escola de cinema. Tenho orgulho de ter participado da criação das primeiras escolas de cinema brasileiras. Hoje, cada capital brasileira tem um bom curso.

Quais são seus novos projetos?

NPS – Meu novo projeto é sobre a história de D. Pedro II, um filme baseado num livro de José Murilo de Carvalho. Estou muito empolgado. Vai ter direção de fotografia do Lauro Escorel. Já captei parte do orçamento e vou propor uma coprodução com a França para filmar algumas cenas na Europa.

O que representa o cinema para Nelson Pereira dos Santos?

NPS – O cinema tem o poder de refazer a vida. ●



LE CINÉASTE EST FIER D'APPARTENIR À LA GÉNÉRATION DU CINEMA NOVO ET DÉCLARE QUE SON FILM LE PLUS IMPORTANT RESTE LE PROCHAIN | O CINEASTA SE ORGULHA DE PERTENCER À GERAÇÃO DO CINEMA NOVO E DIZ QUE SEU FILME MAIS IMPORTANTE É AQUELE QUE AINDA VAI FAZER

UN DEMI-SIÈCLE DE CINÉMA SOUS LE REGARD DU “RENOIR BRÉSILIEN”

MEIO SÉCULO DE CINEMA SOB O OLHAR DO “RENOIR BRASILEIRO”

L'histoire de cet alagoano (habitant de la région de Alagoas) se mélange à l'histoire du cinéma brésilien. Carlos Diegues avait six ans à peine lorsqu'il vint s'installer avec sa famille à Rio de Janeiro et à 17 ans, il commença à tourner ses premiers films.

Avec plus de 50 ans de carrière, le cinéaste, un des fondateurs du *Cinema Novo*, a une filmographie respectée, fait l'objet d'études dans les universités et est cité fréquemment dans les encyclopédies de cinéma de plusieurs pays.

Militant du mouvement étudiant au début des années 60, il a pris part au Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Étudiants (CPC de l'Une) et a réalisé un des épisodes de "5 x favela" un film emblématique et pionnier pour les brésiliens dans la mesure où il a mis en scène des questions sociales avec une esthétique agile et remarquable.

En raison de la dictature militaire, il quitta le Brésil à la fin des années 60 et s'installa en France. "Ganga Zumba", son premier long-métrage, participa à la Semaine de Critique du festival de Cannes, qui allait recevoir plus tard dans la compétition officielle trois autres films de Cacá Diegues: "Bye bye Brasil" (1980), "Quilombo" (1984) et "Un Train pour les Étoiles" (1987).

Déjà consacré, il a été le producteur de "5 x favela maintenant pour nous-mêmes" (2009), qui reprend la discussion sur la condition de vie des moins favorisés, cette fois avec des directeurs vivant dans des communautés cariocas (de Rio de Janeiro).

A história desse alagoano se mistura com a história do cinema brasileiro. Carlos Diegues tinha apenas seis anos quando se mudou com a família para o Rio de Janeiro e, aos 17, começou a rodar os primeiros filmes.

Com mais de 50 anos de carreira, o cineasta, um dos fundadores do Cinema Novo, tem uma filmografia respeitada, é objeto de estudo nas universidades e frequentemente citado em encyclopédias de cinema de vários países.

Militante do movimento estudantil no início dos anos 60, participou do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da Une) e realizou um dos episódios de "5 x favela" um filme emblemático e pioneiro para os brasileiros na medida em que colocou em cena questões sociais com uma estética ágil e impactante.

Por causa da ditadura militar, deixou o Brasil no final dos anos 60 e se mudou para a França. "Ganga Zumba", seu longa de estreia, participou da Semana de Crítica do Festival de Cannes, que mais tarde viria a receber na competição oficial outros três filmes de Cacá Diegues: "Bye bye Brasil" (1980), "Quilombo" (1984) e "Um trem para as estrelas" (1987).

Já consagrado, foi o produtor de "5 x favela agora por nós mesmos" (2009), que retoma a discussão sobre a condição de vida dos menos favorecidos, desta vez com diretores que vivem em comunidades cariocas.



BETH FARIA: DU TALENT ET DU CHARMÉ DANS "BYE BYE BRASIL". PAULO CÉSAR PEREIO, SADY CABRAL ET JOFRE SOARES DANS "CHUVAS DE VERÃO" (LES PLUIES D'ÉTÉ), UN DRAME LYRIQUE ET URBAIN SE DÉROULANT À RIO DE JANEIRO | BETH FARIA: TALENTO E CHARME EM "BYE BYE BRASIL". PAULO CÉSAR PEREIO, SADY CABRAL E JOFRE SOARES EM "CHUVAS DE VERAO", UM DRAMA LÍRICO URBANO VIVIDO NO RIO DE JANEIRO

Son principal succès populaire fut "Xica da Silva" (1976), l'histoire d'une ex-esclave qui devint patronne en devenant la maîtresse d'un acheteur de diamants. Et l'un de ses longs-métrages les plus emblématiques est "Bye bye Brasil" (1979), un "road movie" narrant les difficultés de survie d'un artiste de cirque et critiquant l'étouffement de la culture régionale par la culture de masse.

Nous ne pouvons pas oublier "Jeanne française" (1973) coproduction avec la France, dans laquelle Jeanne, la propriétaire d'un bordel à São Paulo, fait la connaissance d'un client qui se passionne pour elle et l'accompagne jusqu'à Alagoas. Venant habiter une ferme de canne à sucre, elle se trouve confrontée à un monde inconnu et rural. Un des points forts est la musique de Chico Buarque qui mélange les termes français et portugais. Dans le rôle de Jeanne, la muse de la Nouvelle Vague: Jeanne Moreau. C'était délicieux d'entendre au cinéma l'actrice chanter avec sensualité:

*"Quem me enfeitiçou
O mar, marée, bateau
Tu as le parfum
De la cachaça e de suor"*

En 2012, Cacá Diegues fut élu président du jury de la Caméra d'Or du Festival de Cannes, qui encourageait les nouvelles générations de cinéastes. En raison de ce lien puissant avec la culture cinématographique française, un critique en vint à le surnommer le "Renoir brésilien".

Vous avez été un des fondateurs du Cinema Novo, contemporain de la Nouvelle Vague.

CD - La Nouvelle Vague est une référence indispensable pour comprendre ma génération au cinéma. Avec elle, nous avons appris à faire des films peu coûteux, dans la rue et avec la lumière naturelle, en inventant le réalisme cinématographique moderne.

Seu maior sucesso popular foi "Xica da Silva" (1976), a história de uma ex-escrava que virou patroa ao se tornar amante de um contratador de diamantes. E um de seus longas mais emblemáticos é "Bye bye Brasil" (1979), um road movie narrando as dificuldades de sobrevivência de artistas de circo e criticando o sufocamento da cultura regional pela cultura de massa.

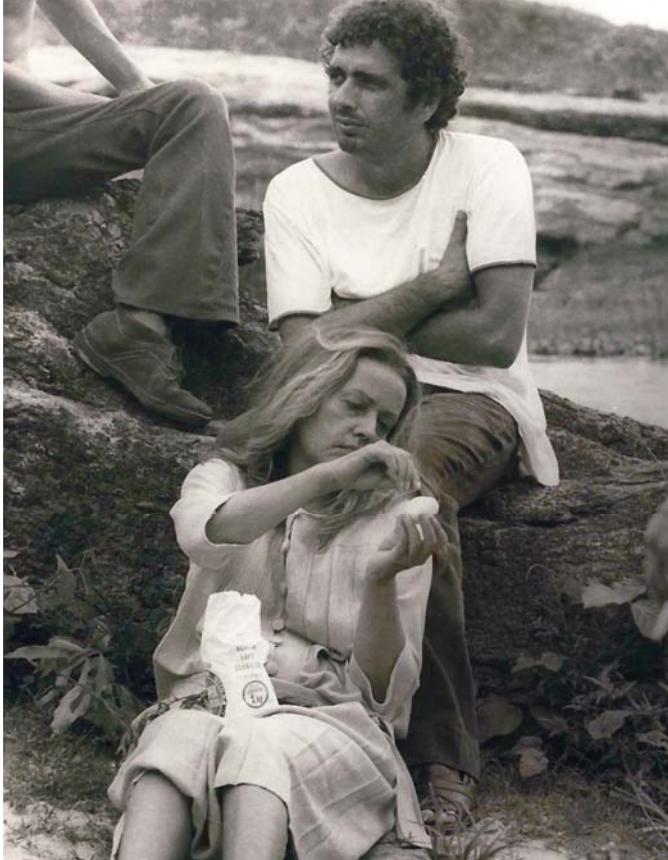
Não podemos esquecer "Joana francesa" (1973) coprodução com a França, em que Joana, uma dona de um prostíbulo em São Paulo, conhece um cliente que se apaixona por ela e segue com ele para Alagoas. Ao ir morar numa fazenda de cana-de-açúcar, ela entra em contato com um mundo desconhecido e agreste. Um dos destaques é a música de Chico Buarque que mistura termos em francês e em português. No papel de Joana, a musa da Nouvelle Vague: Jeanne Moreau. Era uma delícia ouvir no cinema a atriz cantando sensualmente:

*"Quem me enfeitiçou
O mar, marée, bateau
Tu as le parfum
De la cachaça e de suor"*

Em 2012, Cacá Diegues foi eleito presidente do júri da Caméra d'Or do Festival de Cannes, que incentiva novas gerações de cineastas. Por esta forte ligação com a cultura cinematográfica francesa, um crítico chegou a chamá-lo de "Renoir brasileiro".

Você foi um dos fundadores do Cinema Novo, contemporâneo da Nouvelle Vague.

CD - A Nouvelle Vague é uma referência indispensável para entender a minha geração no cinema. Com ela, aprendemos a fazer filmes baratos, na rua e com luz natural, inventando o realismo cinematográfico moderno.



DANS LE TOURNAge DE "JEANNE, LA FRANçaise", JEANNE MOREAU ET CACá DIEGUES SONT DEVENUS AMIS | NAS FILMAGENS DE "JOANA FRANCESCA", JEANNE MOREAU E CACá DIEGUES TORNARAM-SE AMIGOS

En commun dans les deux mouvements: le désir de jeunes artistes de transgresser les règles du cinéma conventionnel. Quel est le principal héritage de cette génération-là pour les jeunes cinéastes d'aujourd'hui?

CD - La liberté de travailler de la manière que nous jugeons convenir le mieux, sans respecter les règles et les restrictions conventionnelles. En somme, l'amour du cinéma et son évolution.

Vos films allient l'humour à la critique sociale et à l'analyse politique et économique. Quels sont les cinéastes français que vous admirez?

CD - Un de mes cinéastes préférés de tous les temps est Jean Renoir. J'ai été très heureux lorsqu'un critique nord-américain m'a appelé le "Renoir brésilien" à cause de mes films. Mais il est évident que les réalisateurs de la Nouvelle Vague, comme Godard, Truffaut et Malle, ont été eux aussi très importants dans ma formation.

Vous avez dirigé l'actrice Jeanne Moreau. Comment s'est passée cette expérience?

CD - Tourner avec Jeanne Moreau a été un cadeau que le cinéma m'a donné. Elle est une des plus grandes actrices de l'histoire du cinéma et elle est devenue une amie adorable.

Depuis 2012, vous présidez le jury de la "Caméra d'Or" du Festival de Cannes qui récompense les nouveaux cinéastes. Vous avez été vous-même un cinéaste débutant à ce festival. Vous identifiez-vous avec les nouvelles générations de réalisateurs?

CD - Je suis toujours attentif à ce que les jeunes cinéastes font dans n'importe quelle cinématographie du monde. J'aime oxygéner mes idées et la meilleure manière de le faire, c'est d'être attentif à tout ce qui se passe de nouveau dans le cinéma, même si nous ne sommes pas d'accord ou si nous ne souhaitons pas suivre ce chemin.



HUGO CARVANA, ANTÔNIO PITANGA, NARA LÉAO ET CHICO BUARQUE DANS "QUANDO O CARNAVAL CHEGAR" (UNE FOIS LE CARNAVAL ARRIVÉ) | HUGO CARVANA, ANTÔNIO PITANGA, NARA LÉAO E CHICO BUARQUE EM "QUANDO O CARNAVAL CHEGAR"

Em comum nos dois movimentos o desejo de jovens artistas de transgredir as regras do cinema convencional. Qual a maior herança daquele geração para os jovens cineastas de hoje?

CD - A liberdade de fazer do jeito que achamos mais conveniente, sem respeito a regras e restrições convencionais. Em suma, o amor ao cinema e sua evolução.

Seus filmes reúnem humor com crítica social e análise política e econômica. Que cineastas franceses você admira?

CD - Um de meus cineastas preferidos de todos os tempos é Jean Renoir. Fiquei muito feliz quando um crítico norte-americano me chamou de "Renoir brasileiro" por causa de meus filmes. Mas é claro que os realizadores da Nouvelle Vague, como Godard, Truffaut e Malle também foram muito importantes na minha formação.

Você dirigiu a atriz Jeanne Moreau. Como foi a experiência?

CD - Filmar com Jeanne Moreau foi um presente que o cinema me deu. Ela é uma das maiores atrizes na história do cinema e se tornou uma amiga adorável.

Desde 2012, você preside o júri da "Caméra d'or" do Festival de Cannes que premia novos cineastas. Você mesmo foi um jovem estreante nesse festival. Você se identifica com as novas gerações de realizadores?

CD - Estou sempre atento ao que os jovens cineastas fazem em qualquer cinematografia do mundo. Gosto de oxigenar minhas ideias e a melhor maneira de fazê-lo é ficar atento a tudo de novo que acontece no cinema, mesmo que não concordemos ou não desejemos seguir aquele caminho.

Você foi um dos jovens cineastas de "5 x favela" e o idealizador da nova versão dirigida por jovens de comunidades cariocas. Décadas separam uma produção da outra. Como vê a transformação do cinema no Brasil e no mundo?

CD - Passaram-se 50 anos, tempo suficiente para que o cinema, o Brasil e o mundo mudassem radicalmente. Tenho muito orgulho de tudo que fiz e me sinto um privilegiado por pertencer à geração do Cinema Novo. Mas isso ficou para trás, é história. Só quero pensar no que vou fazer amanhã. Para mim, o filme mais importante é aquele que ainda vou fazer.

O que pensa do cinema francês da atualidade?

CD - Infelizmente, no atual sistema universal de difusão cine-



WALMOR CHAGAS ET ZEZÉ MOTTA DANS "XICA DA SILVA", LE PLUS GRAND SUCCÈS POPULAIRE DU RÉALISATEUR | WALMOR CHAGAS E ZEZÉ MOTTA EM "XICA DA SILVA": O MAIOR SUCESSO POPULAR DO DIRETOR

Vous avez été un des jeunes cinéastes de "5 x favela" et vous avez idéalisé la nouvelle version dirigée par des jeunes de communautés cariocas. Plusieurs décennies séparent les deux productions. Comment voyez-vous la transformation du cinéma au Brésil et dans le monde?

CD - 50 ans se sont écoulés, un temps suffisant pour que le cinéma, le Brésil et le monde changent radicalement. Je suis fier de tout ce que j'ai fait et je me sens privilégié d'appartenir à la génération du *Cinema Novo*. Mais c'est le passé, c'est l'histoire. Je ne veux penser qu'à ce que je ferai demain. Pour moi, le film le plus important est celui que je vais encore tourner.

Que pensez-vous du cinéma français actuel?

CD - Malheureusement, avec le système universel actuel de diffusion cinématographique, les films européens, en général, n'arrivent guère au Brésil. Mais j'aime beaucoup Christophe Honoré, Mathieu Amalric et les autres jeunes réalisateurs français.

Vous avez vécu l'apogée du Cinema Novo au Brésil et des mouvements audacieux et transgresseurs dans le monde entier. Qu'y avait-il donc dans le cinéma de cette époque-là, et qui n'existe plus aujourd'hui?

CD - La certitude que nos films changerait le monde. C'était un projet audacieux, mais cela en valait la peine de vivre et de filmer pour lui. Aujourd'hui, le cinéma n'a plus de projets aussi généreux.

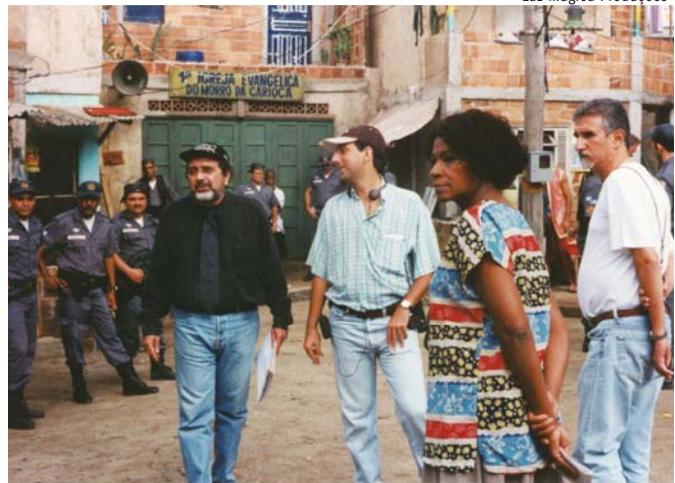
Quelle est la contribution du cinéma brésilien au scénario mondial de l'audiovisuel?

CD - Je ne sais pas, seuls le temps et l'histoire qui sera racontée permettront de répondre à cette question. Mais je crois que nous avons l'obligation de faire toujours ce que nous savons et ce que nous pouvons faire, être originaux et fidèles au pays d'origine dans lequel nous vivons.

Votre nouveau projet est de filmer "Le grand cirque mystique", basé sur l'oeuvre du poète Jorge de Lima. Pourquoi ce choix?

CD - J'adore la poésie de Jorge de Lima, c'est mon poète brésilien préféré. J'ai toujours pensé faire quelque chose avec son oeuvre, et quand j'ai entendu la bande sonore d'Edu Lobo et Chico Buarque pour un ballet inspiré de ce poème, j'ai décidé que c'était ce que je ferai avec Jorge de Lima au cinéma. ●

ANDREA BUZATO est journaliste et actrice. Elle tient un blog et publie dans des magazines culturels. Depuis 1991, elle travaille comme présentatrice télé.



CACÁ DIEGUES TOURNE "ORFEU", AVEC L'ACTRICE ZEZÉ MOTTA, DANS UNE FAVELA À RIO DE JANEIRO | CACÁ DIEGUES FILMA "ORFEU", COM A ATRIZ ZEZÉ MOTTA, NUMA FAVELA NO RIO DE JANEIRO

“La Nouvelle Vague est une référence indispensable pour comprendre ma génération au cinéma”

“A Nouvelle Vague é uma referência indispensável para entender a minha geração no cinema”

matográfica, os filmes europeus em geral não chegam muito ao Brasil. Mas gosto muito de Christophe Honoré, Mathieu Amalric e outros jovens realizadores franceses.

Você viveu o auge do Cinema Novo no Brasil e de movimentos ousados e transgressores em todo o mundo. O que havia no cinema daquela época que hoje não existe mais?

CD - A certeza de que nossos filmes mudariam o mundo. Era um projeto ousado, mas valia a pena viver e filmar por ele. Hoje o cinema não tem mais projetos tão generosos.

Qual a contribuição do cinema brasileiro para o cenário mundial do audiovisual?

CD - Não sei, só o tempo e a história que ele se permitir contar responderão a essa pergunta. Mas acho que temos a obrigação de fazer sempre aquilo que só nós sabemos e podemos fazer, sermos originais e fiéis ao país original em que vivemos.

Seu novo projeto é filmar "O grande circo místico", baseado na obra do poeta Jorge de Lima. Por que esta escolha?

CD - Adoro a poesia de Jorge de Lima, é meu poeta brasileiro predileto. Sempre pensei em fazer alguma coisa com sua obra e quando ouvi a trilha musical de Edu Lobo e Chico Buarque para um balé inspirado nesse poema, decidi que era isso que eu faria com Jorge de Lima no cinema. ●

ANDREA BUZATO é jornalista e atriz. Escreve para um blog e para revistas de cultura. Desde 1991 trabalha como apresentadora de televisão.

JACQUES TATI

De Saint-Germain-en-Laye à Brasilia

De Saint-Germain-en-Laye a Brasília

Stéphane Goudet

(1967) © Les Films de Mon Oncle - Specta Films C.E.P.E.C.

Gary Yim / Shutterstock.com



L'ARCHITECTURE EST L'UNE DES PRINCIPALES THÉMATIQUES DE "PLAYTIME" | A ARQUITETURA É UM DOS TEMAS PRINCIPAIS DE "PLAYTIME"



LES FORMES MODERNISTES DE BRASILIA ONT SUSCITÉ L'INTÉRÊT DE JACQUES TATI | AS FORMAS MODERNISTAS DE BRASÍLIA DESPERTARAM O INTERESSE DE JACQUES TATI

L'intérêt de Jacques Tati pour l'architecture a pour probable origine la tristesse de voir la ville de son enfance pour partie détruite. Plusieurs maisons de Saint-Germain-en-Laye remontant à l'époque de Louis XIV ont en effet été démolies dans les années 1950 et 1960, suscitant chez l'auteur de "Jour de fête" le désir ou le besoin de parler de ce monde proche en voie de disparition, tandis qu'un autre apparaissait, qu'on disait plus "moderne", mais qui par instants avait tendance à contraindre, voire asservir l'humain plutôt qu'à le servir.

"Nous avons été les témoins 'privilégiés' de l'urbanisation de Saint-Germain, ville superbe qui a été saccagée, raconte son collaborateur artistique et de fait co-scénariste et gagman, le trop peu connu Jacques Lagrange. Nous allions nous promener dans les chantiers qui ouvraient alors partout pour constater les progrès: des pans entiers de la forêt tombaient, semaine après semaine, les beaux hôtels étaient démolis. Tout cela se passait à 1500 mètres de chez Tati. Puis les choses se sont rapprochées de sa maison natale, au Pecq. (...) Jacques Tati n'était pas quelqu'un de rétrograde. Il voulait juste dire qu'on commettait des erreurs au nom de la modernisation. Tati n'était pas un nostalgique, mais il voulait prévenir les gens sur la façon dont ils risquaient de vivre en l'an 2000⁽¹⁾."

Mais si l'architecture et l'urbanisme sont devenus des sujets centraux de "Mon oncle", réalisé en 1958, et "Playtime" en 1967, nous le devons sans doute aussi aux tournées que Tati, mime

O interesse de Jacques Tati pela arquitetura tem origem provavelmente na tristeza de ver a cidade da sua infância parcialmente destruída. Várias casas de Saint-Germain-en-Laye que remontavam à época de Luís XIV foram, de fato, demolidas nos anos 50 e 60, o que despertou no autor de "Carrossel da Esperança" o desejo ou a necessidade de falar sobre esse universo próximo em via de extinção, enquanto um outro aparecia, considerado mais "moderno" – mas que, por momentos, tinha a tendência a limitar, ou até mesmo, a submeter o ser humano, mais do que a servi-lo.

"Fomos testemunhas 'privilegiadas' da urbanização de Saint-Germain, uma cidade incrível que foi saqueada", conta seu colaborador artístico e, de fato, co-roteirista e escritor de piadas – o muito pouco conhecido Jacques Lagrange. "Íamos passear pelos canteiros que se abriam então por toda a parte para constatar os progressos: setores inteiros da floresta vinham abaixo, belos palacetes eram demolidos. Tudo isto acontecia a 1500 metros da casa do Tati. Em seguida, as obras se aproximaram da sua casa natal, em Pecq. (...) Jacques Tati não era uma pessoa retrógrada. Ele só queria dizer que erros vinham sendo cometidos em nome da modernização. Tati não era um saudosista, mas ele queria prevenir as pessoas sobre a maneira como elas corriam o risco de viver no ano 2000⁽¹⁾."

Mas embora a arquitetura e o urbanismo tenham se tornado os temas centrais de "Meu tio", realizado em 1958, e

puis cinéaste effectue à l'étranger, où il voit se répandre le Style International, dont il craint qu'il contribue à l'uniformisation du monde.

Jacques Lagrange, qui apparaît pour la première fois au générique d'un film de Tati dans "Les vacances de Monsieur Hulot", joue dès lors un rôle décisif pour expliquer à celui qui fut apprenti dans l'atelier de cadreur de son père, les enjeux de l'architecture moderne et imaginer avec lui comment en tourner les limites en dérision. "[Tati] m'a demandé en tout premier lieu une collaboration, sachant que j'étais fils d'architecte, frère d'architecte, marié avec la fille de Gustave Perret⁽²⁾ [...]. Les amis de mes parents s'appelaient Rühlmann, [Wybo], Citroën, Mallet-Stevens ou Le Corbusier⁽³⁾." Si critique envers l'architecture il y a dans les films de Tati et Lagrange, elle est nourrie chez ce dernier par une véritable passion pour cet art qu'il a lui-même pratiqué auprès d'Edouard Albert, auteur, rue Croulebarbe, d'un des premiers *buildings* parisiens (22 étages). Il connaît donc très bien l'œuvre des plus grands architectes européens et peut d'autant mieux la regarder avec la distance nécessaire apportée par le rire, recherché par Tati. "Il faut rendre hommage à Le Corbusier, explique Lagrange, [même si] je trouve que ses écrits sont plus intéressants que ce qu'il a construit". Lagrange parlait là encore en connaissance de cause, puisqu'il avait habité un apprenti dessiné à Ville-d'Avray par Le Corbusier lui-même. "Mallet-Stevens avait peut-être une plus grande qualité, conclut-il, mais Le Corbusier est quand même un écrivain et un poète qui a très bien imaginé ce qu'allait être la ville de demain."

Mallet-Stevens et Le Corbusier font donc tout naturellement partie des sources d'inspiration plastiques de "Mon oncle" et de "Playtime". "La villa de 'Mon oncle' raconte extrêmement bien l'après-guerre, où certains P.D.G. ont eu envie de faire travailler de jeunes architectes, qui avaient eux-mêmes envie d'avant-garde et qui, en fait, sont retombés dans les mêmes erreurs que leurs grands-pères. En 1923-24, des architectes que je ne nommerai pas mais que vous connaissez, ont inventé toutes ces verandas, ces hublots, ces pergolas qui ne servent à rien, sinon à épater les voisins. [...] [Alors], avec des revues d'architecture internationales et des ciseaux, j'ai pris des éléments à droite et à gauche, des hublots, des pergolas idiotes, des chemins sinuieux pour faire croire que le terrain est plus grand: on fait un six ou un huit pour arriver jusqu'à la maison. [La maison Arpel] est un pot-pourri d'architectures⁽⁴⁾".

Lorsque Jacques Tati et Jacques Lagrange travaillent ensemble dès le début des années 60 sur l'écriture de "Playtime", ils se font envoyer des cartes postales et des photographies du monde entier pour avoir une idée des bâtiments qui, dans chaque pays, incarnent la modernité architecturale. Ils replongent également dans les revues d'architecture. Les numéros de "L'Architecture d'aujourd'hui" et de "Technique et architecture" qu'ils ont consultés en 1961 et 1962 concernent prioritairement la rénovation de l'aéroport d'Orly (dont les bâtiments et la passerelle vitrée des bureaux d'Air France ont été conçus en 1960 par Édouard Albert) et les projets de construction du centre d'affaires de la Défense, dont le plan-directeur date de 1959-1960. Mais à l'échelle internationale, le projet qui, depuis 1957, retient l'attention de tous les architectes et des revues spécialisées est la construction ex nihilo de la nouvelle capitale brésilienne, Brasilia.

On connaît la dette de l'architecte Oscar Niemeyer et de l'urbaniste Lúcio Costa envers l'œuvre de Le Corbusier, créateur en 1951 de la ville nouvelle de Chandigarh, en Inde, appliquant dans ses grandes lignes la charte d'Athènes de 1933, en distinguant

de "Playtime", em 1967, isso se deve também, certamente, às excursões que Tati – mímico e, em seguida, cineasta – fez no exterior, nas quais ele vê difundir-se o Estilo Internacional, o qual, teme, contribui para uma uniformização do mundo.



JACQUES TATI

Jacques Lagrange, que aparece pela primeira vez nos créditos de um filme de Tati em "As férias do Sr. Hulot", desempenhou a partir daí um papel decisivo, explicando àquele que estagiou no ateliê de cinegrafista de seu pai as questões inerentes à arquitetura moderna – imaginando, com ele, como satirizar os limites dela. "[Tati] me pediu, antes de mais nada, uma colaboração, sabendo que eu era filho de arquiteto, irmão de arquiteto, casado com a filha de Gustave Perret⁽²⁾ [...]. Os amigos dos meus pais se chamavam Rühlmann, [Wybo], Citroën, Mallet-Stevens ou Le Corbusier⁽³⁾." Se existe uma crítica à arquitetura nos filmes de Tati e Lagrange, ela se alimenta, no caso deste último, por uma verdadeira paixão por esta arte, que ele até chegou a praticar junto a Édouard Albert – que concebeu, na rua Croulebarbe, um dos primeiros arranha-céus de Paris (22 andares). Portanto, ele conhecia muito bem a obra dos maiores arquitetos europeus, e pôde observá-la ainda melhor com a distância necessária ao riso, buscada por Tati. "Cabe prestar uma homenagem a Le Corbusier", explica Lagrange, "embora eu ache seus textos mais interessantes do que o que ele construiu". Lagrange falava novamente com conhecimento de causa, já que tinha morado em uma residência desenhada pelo próprio Le Corbusier, em Ville-d'Avray. "Mallet-Stevens talvez tivesse uma qualidade maior, conclui, mas Le Corbusier é, ainda assim, um escritor e um poeta que imaginou muito bem o que seria a cidade do amanhã."

Portanto, Mallet-Stevens e Le Corbusier fazem naturalmente parte das fontes de inspiração plásticas de "Meu tio" e "Playtime". "A mansão de 'Meu tio' mostra muito bem o pós-guerra, quando certos dirigentes de empresa quiseram dar trabalho aos jovens arquitetos – que ansiavam, eles mesmos, por vanguarda, e que na verdade, incorreram nos mesmos erros cometidos por seus avós. Em 1923-24, arquitetos cujos nomes não revelarei, mas que você conhece, inventaram todas essas varandas, essas vigias, essas pérgolas que não servem para nada, a não ser para impressionar os vizinhos. [...] 'Então', com revistas internacionais de arquitetura e tesouras, fui pegando elementos por aqui, por ali – vigias, pérgolas idiotas, caminhos sinuosos para fazer acreditar que o terreno é maior: dá-se uma volta em forma de seis ou de oito antes até chegar na casa. 'A casa Arpel' é um pot-pourri de arquiteturas⁽⁴⁾".

Quando Jacques Tati e Jacques Lagrange começam a trabalhar juntos, já no início dos anos 60, no roteiro de "Playtime", pedem que lhes sejam enviados cartões postais e fotografias do mundo inteiro, para ter uma ideia dos prédios que, em cada país, encarnam a modernidade arquitetônica. Mer-

des zones administratives, industrielles et résidentielles. "Lúcio Costa écrivait des théories de Le Corbusier qu'elles constituaient 'le livre sacré de l'architecture moderne brésilienne', " écrit l'historien Michel Ragon⁽⁵⁾, qui ajoute: "Le Brésil fut le premier pays où l'on prit Le Corbusier au sérieux".

On sait également que Niemeyer et Le Corbusier ont collaboré dès 1936 sur le projet du Ministère de l'Éducation de Rio puis, en 1947, sur le secrétariat des Nations Unies à New York, et que leurs œuvres dialoguent en permanence.

Jacques Tati et Jacques Lagrange se sont-ils pour autant réellement intéressés à la construction de Brasilia, filmée en 1964 par Philippe de Broca dans "L'homme de Rio"? L'examen minutieux de "Playtime" pourrait permettre de répondre positivement. Car lorsqu'apparaissent pour la première fois, vues depuis le trottoir, les affiches promotionnelles de l'agence de voyage, deux pays sont mis à l'honneur ou à l'index: les USA, nation d'origine du groupe des touristes que suit le film... et le Brésil, représenté par un immeuble, un indien et un arbre.

Cette affiche plus que d'autres montre sobrement combien l'urbanisation sans frein menace l'identité des hommes et des espaces, le sort des minorités et le respect de la nature. Mais cette mise en exergue interroge d'autant plus qu'à l'instar des USA, le Brésil a droit à une autre affiche à l'intérieur de l'agence. Cette fois, c'est clairement Brasilia qui est représentée, avec la célèbre sculpture de bronze de Bruno Giorgi, "Os candangos", figurant sur la Place des Trois Pouvoirs, en hommage aux bâtisseurs de la ville.

Qu'ont donc à se dire Brasilia et "Playtime"? Dès le premier regard, on pense à l'un en voyant l'autre. La rythmique des bâtiments administratifs et des logements, l'héritage du style international présumé "fonctionnaliste", la géométrie des grands axes de l'œuvre de Costa et Niemeyer trouvent un écho dans les enfilades d'immeubles qu'on voit se démultiplier presque à l'infini dans "Playtime".

Brasilia pourrait-il donc être l'une des cibles critiques sous-jacentes du chef d'œuvre de Tati? En partie. Mais leurs points de convergence semblent excéder cette seule dimension satirique. Ainsi quand l'affiche du Brésil apparaît dans le film, Hulot vient de découvrir (aux côtés d'une figurante qui n'est autre que Sophie Tatischeff, fille de Tati et future amoureuse de Rio) la perspective des Champs-Elysées. Au loin, on aperçoit l'arc de triomphe et la Tour Eiffel. Voilà qui permet de situer l'immeuble du "Strand" du côté de la Défense en cours de construction. Voilà qui opère également une sorte de raccord imaginaire avec Brasilia, dont l'axe monumental paraît prolonger l'arc de triomphe, ce que confirme Lúcio Costa⁽⁶⁾, qui voit dans son plan directeur "l'amoureux souvenir des belles perspectives savamment axées de Paris. La Place des Trois Pouvoirs, place ouverte à la manière de la Concorde, est la seule place contemporaine digne des places traditionnelles".

La concentration même des monuments sur un axe unique et sur un périmètre très réduit évoque "Playtime" qui choisit de les concentrer dans les surfaces de verre, qu'ils sont désormais condamnés à hanter.

On songe à Raymond Queneau, proposant dans "Urbanisme" de regrouper tous les monuments de Paris en un lieu circonscrit pour épargner toute marche inutile aux touristes.

Mais "Playtime" et Brasilia dialoguent aussi en termes de formes et d'utopies. Car les lignes droites de la capitale, avec son "architecture de la bureaucratie", comme la nomme Manfredo Tafuri⁽⁷⁾, sont aussi sans cesse contrariées par les courbes de Niemeyer, par lesquelles ressurgit le baroque brésilien, tan-

gulham, également, nas revistas de arquitetura. Os números de "L'Architecture d'aujourd'hui" ("A arquitetura de hoje") e de "Technique et architecture" ("Técnica e arquitetura") consultados em 1961 e 1962 dizem respeito prioritariamente à renovação do aeroporto de Orly (cujos prédios e passarela envidraçada dos escritórios da Air France foram concebidos em 1960, por Édouard Albert) e aos projetos de construção do centro empresarial da Défense, cujo plano diretor data de 1959-1960. Mas a nível internacional, o projeto que, a partir de 1957, chama a atenção de todos os arquitetos e revistas especializadas é a construção ex *nihilo* da nova capital brasileira, Brasília.

Sabe-se da dúvida do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa para com a obra de Le Corbusier – que criou, em 1951, a nova cidade de Chandigarh, na Índia, aplicando em linhas gerais a carta de Atenas de 1933 e diferenciando zonas administrativas, industriais e residenciais. "Lúcio Costa escrevia, a respeito das teorias de Le Corbusier, que elas eram 'o livro sagrado da arquitetura moderna brasileira', " indica o historiador Michel Ragon⁽⁵⁾, que ainda acrescenta: "O Brasil foi o primeiro país onde se levou Le Corbusier a sério".

Sabe-se, também, que Niemeyer e Le Corbusier trabalharam juntos, já a partir de 1936, no projeto do Ministério da Educação do Rio, e em seguida, em 1947, no secretariado das Nações Unidas em Nova Iorque, e que suas obras dialogam permanentemente.

Jacques Tati e Jacques Lagrange se interessaram realmente pela construção de Brasilia, filmada em 1964 por Philippe de Broca em "O homem do Rio"? Uma análise minuciosa de "Playtime" poderia tornar possível uma resposta afirmativa. Pois quando os cartazes promocionais da agência de viagem aparecem pela primeira vez, vistos da calçada, dois países são homenageados, ou acusados: os EUA, nação de origem do grupo de turistas que o filme acompanha... e o Brasil, representado por um prédio, um índio e uma árvore.

Mais do que outros, esse cartaz mostra sobriamente a que ponto a urbanização desenfreada ameaça a identidade dos homens e dos espaços, o destino das minorias e o respeito pela natureza. Mas esta posição de destaque surpreende, na medida em que o Brasil tem direito, assim como os EUA, a um outro cartaz dentro da agência.

Desta vez, é Brasília que se vê claramente representada, com a famosa escultura de bronze de Bruno Giorgi, "Os candangos", que está na Praça dos Três Poderes, em homenagem àqueles que trabalharam na construção da cidade.

O que teriam a se dizer, portanto, Brasilia e "Playtime"? Já no primeiro olhar, pensa-se na primeira ao assistir-se ao segundo. A rítmica dos prédios administrativos e dos alojamentos, o legado do estilo internacional dito "funcionalista", a geometria dos grandes eixos da obra de Costa e Niemeyer se refletem nas fileiras de prédios que vemos em "Playtime", multiplicando-se quase infinitamente.

Brasilia poderia ser, portanto, um dos alvos da crítica subjacente na obra-prima de Tati? Em parte. Mas as convergências parecem ir além desta simples dimensão satírica. Desta forma, quando o cartaz do Brasil aparece no filme, Hulot acaba de descobrir (ao lado de uma figurante que é ninguém menos do que Sophie Tatischeff, filha de Tati e futura admiradora do Rio) a perspectiva dos Champs-Elysées. Ao longe, percebe-se o Arco do Triunfo e a Torre Eiffel. Assim se permite localizar o prédio do "Strand" ao lado da "Défense" em construção. Assim se opera também uma espécie de ligação



DANS "MON ONCLE", AINSI QUE DANS D'AUTRES FILMS, TATI - QUI JOUE SOUVENT LE RÔLE PRINCIPAL - EXPRIME SON DÉSENCHANTEMENT FACE À LA VIE MODERNE | EM "MON ONCLE" E OUTROS FILMES, TATI, QUE MUITAS VEZES FAZ O PAPEL PRINCIPAL, EXPRESSA SEU DESENCANTO COM A VIDA MODERNA

dis que "Playtime" célèbre la victoire du cercle chaleureux sur la ligne froide et rigide. Se démarquant nettement de Le Corbusier, Niemeyer déclare: "Ce n'est pas l'angle droit qui m'attire, ni la ligne droite, dure, inflexible, inventée par l'homme. Seule m'attire la courbe libre et sensuelle, la courbe que je rencontre dans les montagnes de mon pays, dans le cours sinueux de ses rivières, dans les vagues de la mer, dans le corps de la femme préférée" ⁽⁸⁾.

Mais c'est surtout dans leur dimension utopique que les deux œuvres se parlent. Portées par la volonté créatrice et mégalomaniacal d'un ou deux hommes, Brasilia e Tativille ont été bâties sur des terrains presque vierges pour faire office d'alternative et faire acte de modernité. Leur démesure et leur nouveauté les unit, au point qu'on puisse finalement affirmer: Brasilia est à l'urbanisme ce que "Playtime" est au cinéma: une expérimentation unique pour le créateur comme pour le visiteur-spectateur. Mais puisque "Playtime" raconte aussi comment se réapproprier les lieux de la modernité qui peuvent a priori paraître inhospitaliers, resterait à interroger à l'aune de Tati comment on habite désormais Brasilia pour en faire véritablement son espace de vie. ●

STÉPHANE GOUDET est Maître de Conférences en Histoire et Esthétique du Cinéma à l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne.

1 Jacques Lagrange, *Archicréé*, p. 62.

2 "Les frères Perret [représentent] l'aventure de constructeurs et d'hommes de béton armé, qui n'ont pas admis la pauvreté du béton, mais ont essayé de l'égayer en permanence et d'en faire un matériau noble. (...). Et n'oublions pas que Le Corbusier a été élève de Perret, [même si] son œuvre est tout à fait différente", commente Jacques Lagrange, entretien réalisé par Marie-Anne Sichère, p. 2.

3 Jacques Lagrange, *Archicréé*, op. cit., p. 57.

4 Entretien réalisé par Marie-Anne Sichère, p. 7 et 4.

5 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, Casterman, coll. Points, p. 11.

6 Lúcio Costa, "L'urbaniste défend sa capitale", *Architecture: Formes + Fonctions*, n°14, Lausanne.

7 Cité par Luciana Saboia, dans "Brasilia et Oscar Niemeyer: le contexte politique et la dimension esthétique", *Cahiers d'Histoire Critique*, 2009.

8 Cité par Philip Jodidio, Niemeyer, Taschen, 2012.

imaginária com Brasília, cujo eixo monumental parece prolongar o Arco do Triunfo – o que é confirmado por Lúcio Costa⁽⁶⁾, que vê em seu plano diretor "a amorosa lembrança das perspectivas sabiamente centradas de Paris. A Praça dos Três Poderes, praça aberta à maneira da Concorde, é a única praça contemporânea digna das praças tradicionais".

A própria concentração dos monumentos em um único eixo, e em um perímetro muito reduzido, faz pensar em "Playtime", que escolhe concentrá-los nas superfícies de vidro, as quais eles se vêem doravante condenados a frequentar.

Vale relembrar Raymond Queneau, que propõe, em "Urbanismo", que todos os monumentos de Paris sejam reunidos em um local circunscrito, para que os turistas possam poupar caminhadas inúteis.

Mas "Playtime" e Brasília dialogam também em termos de formas e utopias. Pois as linhas retas da capital, com sua "arquitetura da burocracia" – como é chamada por Manfredo Tafuri⁽⁷⁾ –, também se encontram incessantemente contrariadas pelas curvas de Niemeyer, nas quais ressurge o barroco brasileiro, enquanto "Playtime" celebra a vitória do círculo, caloroso, sobre a linha, fria e rígida. Diferenciando-se claramente de Le Corbusier, Niemeyer declara: "Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do nosso país, no curso sinuoso dos nossos rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida⁽⁸⁾".

Mas é em suas dimensões utópicas, sobretudo, que as duas obras conversam. Sustentadas pela vontade megalomaniaca de criar de um ou dois homens, Brasília e Tativille foram construídas em terrenos praticamente virgens, para funcionarem como uma alternativa ou tornarem-se um feito moderno. A desmesura e o caráter inovador das duas as une, a ponto de se poder afirmar finalmente: Brasília está para o urbanismo como "Playtime" está para o cinema: uma experiência única, tanto para o criador como para o visitante-spectador. Mas já que "Playtime" indica também como se reapropriar dos lugares modernos – que podem, *a priori*, parecer inóspitos –, faltaria perguntar, sob a ótica de Tati, como se vive a partir de agora em Brasília, para fazer dela verdadeiramente seu espaço de vida. ●

STEPHANE GOUDET é Mestre de Conferência em História e Estética do Cinema na Universidade Paris 1-Panthéon-Sorbonne.

1 Jacques Lagrange, *Archicréé*, p. 62.

2 "Os irmão Perret 'representam' a aventura de construtores e homens do concreto armado, que não reconheceram a pobreza do concreto armado, antes tentaram alegrá-lo permanentemente e torná-lo um material nobre. (...) E não podemos esquecer que Le Corbusier foi aluno de Perret, 'apesar da' sua obra ser totalmente diferente", comenta Jacques Lagrange, entrevista realizada por Marie-Anne Sichère, p. 2.

3 Jacques Lagrange, *Archicréé*, op. cit., p. 57.

4 Entrevista realizada por Marie-Anne Sichère, p. 7 e 4.

5 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, Casterman, coleção Points, p.11.

6 Lúcio Costa, "L'urbaniste défend sa capitale", *Architecture: Formes + Fonctions*, n°14, Lausanne.

7 Cité par Luciana Saboia, em "Brasilia et Oscar Niemeyer: le contexte politique et la dimension esthétique", *Cahiers d'Histoire Critique*, 2009.

8 Cité par Philip Jodidio, Niemeyer, Taschen, 2012.



"L'HOMME DE RIO" EST UN FILM D'AVENTURE AUX ACCENTS DE BROCHURE TOURISTIQUE | "O HOMEM DO RIO" É UM FILME DE AVENTURA COM UM TOM DE FOLHETO TURÍSTICO

©1965 TF1 droits audiovisuels. Tous droits réservés.



FRANÇOISE DORLÉAC ET BELMONDO DANS UN DÉCOR DE CARTE POSTALE | FRANÇOISE DORLÉAC E BELMONDO NUM CENÁRIO CARTÃO POSTAL

JE ME SOUVIENS DU BRÉSIL, OU “L'HOMME DE RIO”

EU ME LEMBRO DO BRASIL OU “O HOMEM DO RIO”

Robert Grélier

*“Imaginer, c'est hausser
le réel d'un ton”⁽¹⁾*

Dès qu'il est question du Brésil en France, les différentes chaînes de télévision s'emploient à nous montrer une ou deux séquences, toujours les mêmes d'ailleurs – l'envol de l'hydravion et la poursuite dans les échafaudages de la construction de Brasilia – de “L'homme de Rio”. Comme si le Brésil se résumait aux exploits extraordinaires de Jean-Paul Belmondo! Toujours est-il que le film de Philippe de Broca est devenu au fil du temps emblématique des rapports France-Brésil. On peut tout aussi bien s'en inquiéter que s'en réjouir. Le film est sorti à Paris le 5 février 1964. Quelle est cette force d'attraction exercée sur nos concitoyens depuis plusieurs décennies par cette “Terre d'avenir”, comme l'a écrit Stéphane Zweig?

Philippe de Broca avait très envie de réaliser un film à partir des aventures des albums d'Hergé. Et il pensait que les différents récits des aventures de Tintin ne pouvaient être adaptés littéralement à l'écran. C'est alors qu'avec ses scénaristes – Ariane Mnouchkine, Jean-Paul Rappeneau et Daniel Boulanger –, il inventa une histoire dans l'esprit d'Hergé. De ce fait, Belmondo est devenu le clone d'un Tintin moderne. La désinvolture des auteurs à l'égard de la vraisemblance est absolument éblouissante. Entre Guignol et la BD, entre le polar et Jules Verne, tel est “L'homme de Rio”, film iconoclaste. Il est tout autant un film d'aventures aux multiples rebondissements feuillettés et aux invraisemblances étonnantes qu'un prétexte pour dépliant touristique. Il y règne une fantaisie débridée dans d'infinis détours plus diaboliques les uns que les autres, et un penchant sérieux pour la caricature. Abondent les plaisanteries facétieuses, les clins d'œil. Ainsi après de ces innombrables poursuites dont Belmondo sort toujours vainqueur à la façon d'un Douglas Fairbanks, se dégage un charme discret propre au cinéma muet conjugué à la bande dessinée.

Mais en même temps, c'est un film bourré de références liées aussi bien à l'enfance du réalisateur, à ses lectures, qu'à son compagnonnage avec le cinéma américain. Références d'abord à plusieurs albums de bande dessinée d'Hergé dont les plus importants sont dans l'ordre: “L'oreille cassée”, “Le lotus bleu”, “Tintin en Amérique”, “Le secret de la licorne”, “Les sept boules de cristal”. Puis notre héros manie le *private joke*, comme d'autres

*“Imaginar é elevar
o real em um tom”⁽¹⁾*

Quando se trata do Brasil na França, os diferentes canais de televisão se empenham em nos mostrar uma ou duas sequências de “O homem do Rio” sempre as mesmas, de um outro jeito: o sobrevoo do hidroavião e as perseguições nos andaimes durante a construção de Brasília. Como se o Brasil se resumisse aos feitos extraordinários de Jean-Paul Belmondo! O fato é que o filme de Philippe de Broca tornou-se ao longo do tempo emblemático na relação França-Brasil. De toda maneira podemos ficar mais preocupados do que alegres. O filme foi lançado em Paris em 5 de fevereiro de 1964. Que força de atração é esta que a “Terra do futuro”, como foi chamada por Stéphane Zweig, tem exercido sobre os cidadãos franceses durante várias décadas?

Philippe de Broca tinha muita vontade de realizar um filme baseado nos álbuns em quadrinhos de Hergé. Ele achava que as diferentes histórias das aventuras de Tintim não poderiam ser literalmente adaptadas para a tela. Então, com seus roteiristas – Ariane Mnouchkine, Jean-Paul Rappeneau e Daniel Boulanger – ele inventa uma história no espírito de Hergé. Assim, Belmondo se torna o clone de um Tintim moderno. A desenvoltura dos autores diante da verossimilhança é absolutamente deslumbrante. Entre Guignol e a revista em quadrinhos, entre o romance policial e Júlio Verne, eis “O homem do Rio”, um filme iconoclasta. Ele é tanto um filme de aventura com múltiplas reviravoltas folhetinescas e com inverossimilhanças surrendentes quanto um pretexto para um folheto turístico. Nele reina uma fantasia desenfreada com idas e voltas cada uma mais diabólica do que a outra, com uma séria tendência para a caricatura. Há muitas piadas irônicas e piscadelas de olho. E assim, depois de incontáveis perseguições nas quais Belmondo sai sempre vencedor à maneira de um Douglas Fairbanks, surge um charme discreto, próprio do cinema mudo e ligado à revista em quadrinhos.

Mas, ao mesmo tempo, é um filme cheio de referências relacionadas com a infância do realizador, suas leituras e a sua proximidade com o cinema americano. Inicialmente são

**“ Encore un rapprochement avec la France:
Lúcio Costa et Oscar Niemeyer en bons
élèves du fonctionnalisme étaient imprégnés
des idées de Le Corbusier, notamment par
sa cité radieuse.”**

**“ Novamente uma reaproximação com a França:
Lúcio Costa e Oscar Niemeyer como bons
alunos do funcionalismo estavam imbuídos
das ideias de Le Corbusier, principalmente
por sua cidade radiante.”**



LA SÉQUENCE SUR LES ÉCHAFAUDAGES PENDANT LA CONSTRUCTION DE BRASILIA EST DEVENUÉ UN CLASSIQUE | A SEQUÊNCIA NOS ANDAIMEIS DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA TORNOU-SE CLÁSSICA



LE CORBUSIER, EN BLANC, À RIO: SES IDÉES
ONT INFLUENCÉ LE SCHÉMA DE BRASILIA |
LE CORBUSIER, DE BRANCO, NO RIO: SUAS
IDEIAS INFLUENCIARAM O DESENHO DE
BRASÍLIA

Burroughs, Tarzan, interprété à plusieurs reprises par l'acteur Johnny Weissmuller. D'ailleurs, Philippe de Broca ne s'en est jamais caché, il puise sans état d'âme dans tout ce qui était à portée de caméra.

Philippe de Broca a choisi, pour son film qui se déroule en grande partie au Brésil, trois sites emblématiques. Rio, dont le nom est attaché au titre; Brasilia, dont la construction en 1960 annonçait la naissance d'un nouveau pays; et l'Amazonie, lieu mythique. Le Brésil se découvrait. Il inventait la Bossa-Nova, le Cinema Novo et une autre façon de faire de la politique avec Léon Hirszman qui réalisait "Majorité absolue", Nelson Pereira dos Santos "Sécheresse" et Glauber Rocha "Le dieu noir et le diable blond".

Je me souviens de Rio de Janeiro. C'est évidemment le symbole de la plage de Copacabana avec en second plan le fameux Pain de Sucre. Depuis, le Christ Rédeempteur a détrôné le Pain de Sucre et l'on ne voit plus que lui, dès lors que l'on parle de l'ancienne capitale. Sa construction en 1931 était déjà une collaboration franco-brésilienne puisque si son élévation est due au brésilien Heitor da Silva Costa, il eut comme collaborateurs deux français: l'ingénieur Albert Caquot et le sculpteur Paul Landowski. Rio, c'est également les belles cariocas et la musique des écoles de samba.

Je me souviens de Brasilia. "On dirait une ville d'un autre monde, d'une autre planète⁽²⁾." En 1964, la construction n'était pas encore achevée et c'était le lieu de tous les possibles, de toutes les utopies, d'un rêve illimité à la portée de tous, de la recherche de l'identité liée à l'unité nationale. Encore un rapprochement avec la France: Lúcio Costa et Oscar Niemeyer, en bons élèves du fonctionnalisme,

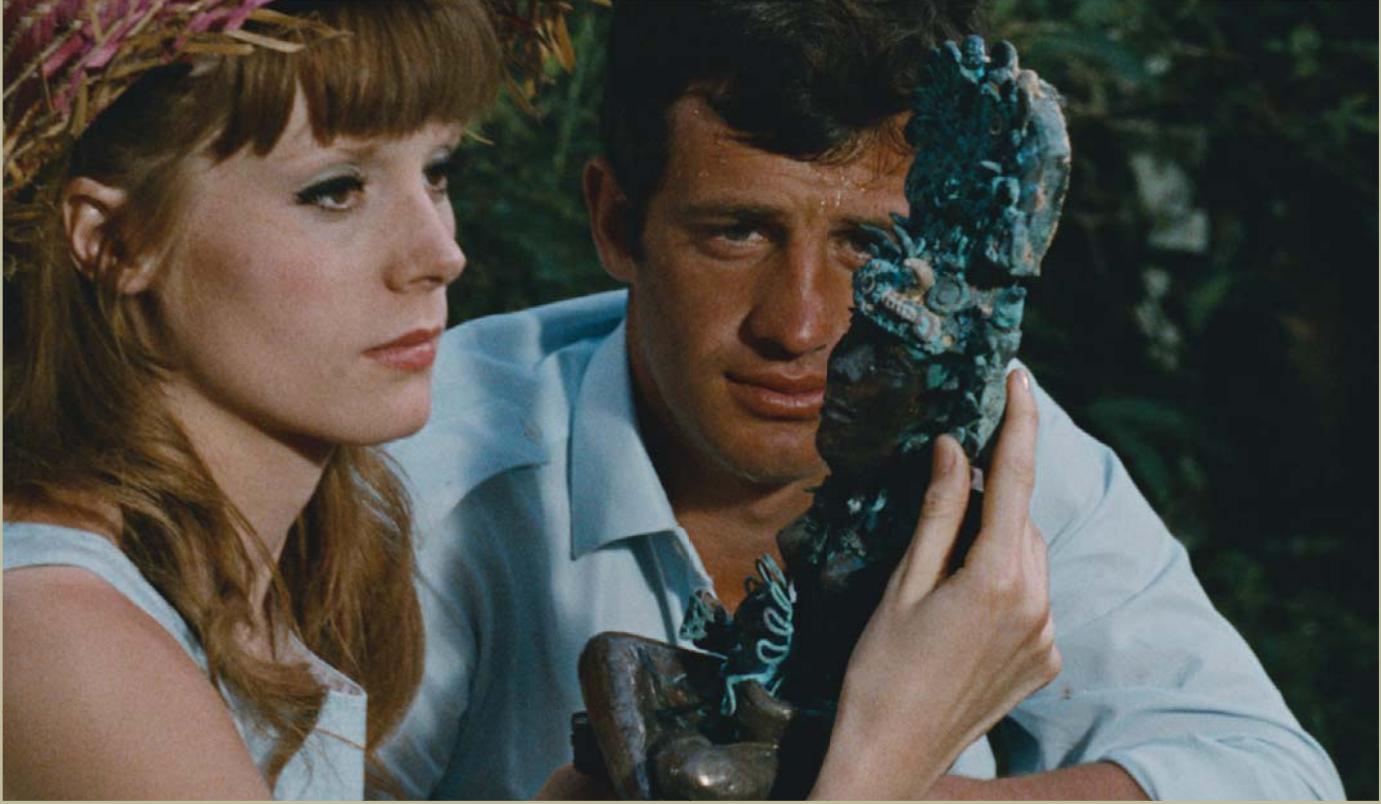
l'alexandrin. En effet, il est question de "L'homme à l'hispano" pioché dans un film de Julien Duvivier, de la fameuse scène du ticket de métro dans le film d'Henri-Georges Clouzot, "Le salaire de la peur", adapté du roman de Georges Arnaud au titre éponyme. Réminiscence encore avec cette autre scène de Belmondo se balançant à une liane dans la Forêt Amazonienne dans le plus pur style du célèbre héros du roman d'Edgar

Burroughs, Tarzan, interprété à plusieurs reprises par l'acteur Johnny Weissmuller. D'ailleurs, Philippe de Broca ne s'en est jamais caché, il puise sans état d'âme dans tout ce qui était à portée de caméra.

Philippe de Broca escolheu três espaços emblemáticos para seu filme que se passa em grande parte do Brasil. O Rio, cujo nome está ligado ao título; Brasília, cuja construção em 1960 anunciou o nascimento de um novo país e a Amazônia, um lugar mítico. O Brasil estava se descobrindo, inventando a Bossa Nova, o Cinema Novo e uma forma diferente de fazer política, visível em filmes como "Maioria absoluta", de Leon Hirszman, "Vidas secas", de Nelson Pereira dos Santos e "Deus e o diabo na terra do sol", de Glauber Rocha.

Eu me lembro do Rio de Janeiro. É evidente o símbolo da praia de Copacabana com o famoso Pão de Açúcar ao fundo. A partir do momento em que o Cristo Redentor destronou o Pão de Açúcar, só se tem olhos para ele quando falamos da antiga capital brasileira. Sua construção, em 1931, foi uma parceria franco-brasileira, já que ela se deve ao brasileiro Heitor da Silva Costa, que teve como colaboradores dois franceses: o engenheiro Albert Caquot e o escultor Paul Landowski. Mas o Rio é também as belas cariocas e a música das escolas de samba.

Eu me lembro de Brasília. "Diríamos que é uma cidade de um outro mundo, um outro planeta⁽²⁾." Em 1964, sua construção ainda não havia sido concluída e era o lugar de todas as possibilidades, todas as utopias, um sonho ilimitado ao alcance de todos, da busca da identidade ligada à união nacional. Novamente uma reaproximação com a França: Lúcio Costa e Oscar Niemeyer como bons alunos do funcionalismo (em que a forma dos edifícios deve ser determinada por sua função) estavam imbuídos das ideias de Le Corbusier, principalmen-



DES CLICHÉS SUR LA FORÊT AMAZONIENNE FIGURENT DANS LE FILM | IMAGENS CLICHÉS DA FLORESTA AMAZÔNICA ESTÃO PRESENTES NO FILME

étaient imprégnés des idées de Le Corbusier, notamment par sa cité radieuse. Mais l'urbaniste et l'architecte vont se différencier du prophète de l'angle droit en adoptant le baroque des courbes en référence aux corps des femmes brésiliennes, comme le répéta maintes et maintes fois Niemeyer. Ces courbes, que l'on retrouvera aussi bien dans la démarche de Belmondo que dans le décollage de l'hydravion et le vol extravagant de l'avion. Brasilia, certes, n'est pas à l'échelle du piéton, mais à celle d'un horizon à 360°, d'un ciel qui se modifie constamment. "Ici, nous n'avons pas la mer, mais nous avons le ciel et le ciel est encore plus beau que la mer"⁽³⁾. C'est en somme ce qu'a compris de Broca dans l'image qu'il en a restituée, notamment dans cette extraordinaire scène du survol de la ville. L'impression du vide a été une volonté de traiter le ciel comme un élément de décor et de mise en scène pour le réalisateur.

Parmi les 4,8 millions de spectateurs, un certain Oscar Niemeyer⁽⁴⁾. "Lors de mon exil à Paris, j'ai eu l'occasion de voir 'L'homme de Rio'. J'étais seul, assis dans un coin, et personne ne me connaissait. Au moment où l'avion survole la Place des Trois Pouvoirs et où l'on voit les bâtiments, la salle fut plongée dans un silence de plomb, j'ai ressenti à ce moment précis un hommage des français à mon travail."

Je me souviens de l'Amazonie. Le partage des eaux entre le Rio Négro et l'Amazon et, à la nuit tombante, les cris des perroquets mêlés à ceux des singes. Le Théâtre Amazonas, dont les vitres et les tuiles furent importées de France; encore un aller et retour entre la France et le Brésil! Sont oubliées par Philippe de Broca les vies de partage des Indiens leur assurant la survie. Sont oubliés les alliances vertes, le mystère des chamans et la magie de la forêt impénétrable au profit d'une aventure exotique. Tout le diaporama propre aux clichés de la forêt équatoriale défile pendant plus de trente minutes, dont les fameux caïmans somnolents prêts à dévorer tout ce qui passe à leur portée.

Pendant tout le film, la recherche des statuettes nous amène à considérer cette histoire comme un récit ésotérique où la possession de trois statuettes adduit à la connaissance de la formule magique susceptible d'enrichir celui qui a su surmonter les difficultés. Au moment où ce dernier atteint son but, il est enseveli par des chutes de pierres et d'arbres. On est prêt à croire que le

te por sua cidade radiante. Mas o urbanista e o arquiteto vão se diferenciar do profeta do ângulo certo adotando as curvas barrocas, numa referência ao corpo das mulheres brasileiras, como repetiu muitas e muitas vezes Niemeyer. Estas curvas que encontramos tanto no modo de caminhar de Belmondo quanto na decolagem do hidroavião e em seu voo extravagante. Brasília, certamente não tinha vias largas para pedestres, mas tem um horizonte de 360° e um céu que se modifica constantemente. "Aqui não temos mar, mas temos o céu e o céu é mais bonito do que o mar"⁽³⁾. Isto é basicamente o que se pode compreender de Broca na imagem que ele reconstitui a cidade, principalmente nesta cena extraordinária do sobrevoo por Brasília. A impressão de vazio nasce da vontade de tratar o céu como um elemento de decoração e de encenação para o realizador.

Entre os 4,8 milhões de espectadores, um certo Oscar Niemeyer⁽⁴⁾. "Durante o meu exílio em Paris, tive a oportunidade de ver 'O homem do Rio'. Eu estava sozinho, sentado em um canto e ninguém me conhecia. No momento em que o avião sobrevoa a Praça dos Três Poderes e em que podemos ver os edifícios, a sala mergulhou em um silêncio sepulcral, eu senti, naquele preciso momento, uma homenagem dos franceses ao meu trabalho".

Eu me lembro da Amazônia. O encontro das águas entre o Rio Negro e o Amazonas e, ao cair da noite, os gritos de papagaios misturados com os de macacos. O Teatro Amazonas, cujas janelas e telhas foram trazidas da França; mais uma ida e volta entre a França e o Brasil. As vidas partilhadas dos índios, que lhes asseguraram a sobrevivência, não foram abordadas por Philippe de Broca. Com o intuito de realçar mais a aventura exótica, também foram esquecidas as alianças verdes, o mistério dos xamãs e a magia da floresta impenetrável. Todos os clichês de imagens da floresta equatorial desfilam por mais de 30 minutos, entre eles os famosos jacarés sonolentos prontos para devorar tudo que estiver ao seu alcance.

Ao longo de todo o filme, a busca pelas estatuetas nos leva a considerar esta história como uma narrativa esotérica na qual a posse de três estatuetas leva ao conhecimento da

Dieu se venge du viol de la sépulture. Par un très beau retournement, Philippe de Broca détourne le happy end religieux par une séquence ô combien matérialiste. La forêt détruite est le fait des bulldozers en train de construire la fameuse route Transamazonienne. Celle-ci ne symbolise pas seulement l'une des grandes épopées de notre siècle, mais son existence même va la placer au centre des préoccupations internationales de notre temps. Ainsi, "L'homme de Rio" se termine sur une note laïque, à la gloire d'un Brésil innovant, "terre d'avenir". Désormais, il ne sera plus possible de parler du Brésil comme on le faisait auparavant.

On peut affirmer que Philippe de Broca, avec "L'homme de Rio", a réussi son entreprise dans la mesure où il a fait exactement ce dont il avait rêvé au départ: réaliser une bande dessinée débridée avec des comédiens remarquables dont Françoise Dorléac qui sait déployer son charme et sa grâce aussi bien dans une *favela* que dans une propriété de la haute bourgeoisie. Tout est orchestré avec brio, humour et audace pour le plus grand plaisir du spectateur. D'ailleurs ce film a fait des émules: Steven Spielberg n'a jamais caché qu'il s'en était inspiré pour la trilogie "d'Indiana Jones et les aventuriers de l'arche perdue", Luc Besson pour le "Cinquième élément" et surtout Michel Hazanavicius pour "OSS 117 Rio ne répond plus" où Jean Dujardin alter ego de Belmondo va jusqu'à adopter la démarche de ce dernier sur la Place des Trois Pouvoirs. •

ROBERT GRÉLIER est historien et enseignant de cinéma, essayiste et directeur de collections de DVD sur le cinéma brésilien.

- 1 Gaston Bachelard *L'air et les songes*, éd. José Corti (1943).
- 2 Jean-Clarence Lambert in *Brasilia l'envers de l'utopie*, émission de Robert Grélier sur France Culture (1995).
- 3 in *Brasilia l'envers de l'utopie*.
- 4 Oscar Niemeyer, extrait d'un entretien inédit réalisé pour l'émission *Brasilia l'envers de l'utopie*.

TINTIN, LE HÉROS DES BANDES DESSINÉES,
A SERVI D'INSPIRATION AU PERSONNAGE
DE BELMONDO | TINTIM, O HERÓI DAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, INSPIROU O
PERSONAGEM DE BELMONDO



fórmula mágica que pode enriquecer aquele que souber superar as dificuldades. No momento em que ele atinge seu objetivo, é enterrado pela queda de rochas e árvores. Estamos prontos a acreditar que Deus se vinga da violação da sepultura. Numa bela virada, Philippe de Broca se afasta do final feliz e religioso com uma sequência um tanto materialista. A floresta é destruída por enormes escavadeiras que estão construindo a famosa estrada Transamazônica. Isto não simboliza apenas uma das grandes epopeias do nosso século, mas sua própria existência vai colocá-la no centro das preocupações internacionais do nosso tempo. Assim "O homem do Rio" termina com um tom leigo, para a glória de um Brasil inovador, a "terra do futuro". Daí em diante não será mais possível falar do Brasil como se fazia antes.

Podemos afirmar que, com "O homem do Rio" Philippe de Broca teve sucesso, na medida em que fez exatamente o que havia sonhado no início: realizar uma história em quadrinhos com atores excelentes como Françoise Dorléac, que espalha seu charme e graça tanto numa favela quanto numa propriedade da alta burguesia. Tudo é orquestrado com brio, humor e audácia para o grande prazer do espectador. Na verdade, este filme teve seguidores: Steven Spielberg nunca escondeu que se inspirou nele para realizar a trilogia de "Indiana Jones e os caçadores da arca perdida"; Luc Besson fez o mesmo em "O quinto elemento" e, principalmente, Michel Hazanavicius em "OSS 117 – Rio não responde mais", no qual Jean Dujardin, alter ego de Belmondo, utiliza até o andar de Belmondo na Praça dos Três Poderes. •

ROBERT GRÉLIER é historiador e professor de cinema, ensaísta e diretor de coleções de DVD sobre cinema brasileiro.

- 1 Gaston Bachelard: "O ar e os sonhos", ed. José Corti (1943).
- 2 Jean-Clarence Lambert em "Brasília o inverso da utopia" – uma transmissão de Robert Grélier para o programa França Cultura (1995).
- 3 Em "Brasília o inverso da utopia".
- 4 Oscar Niemeyer, trecho de uma entrevista inédita realizada para o programa "Brasília o inverso da utopia".

“Philippe de Broca a réussи son entreprise dans la mesure où il a fait exactement ce dont il avait rêvé au départ: réaliser une bande dessinée débridée avec des comédiens remarquables”

“Philippe de Broca teve sucesso, na medida em que fez exatamente o que havia sonhado no início: realizar uma história em quadrinhos com atores excelentes”

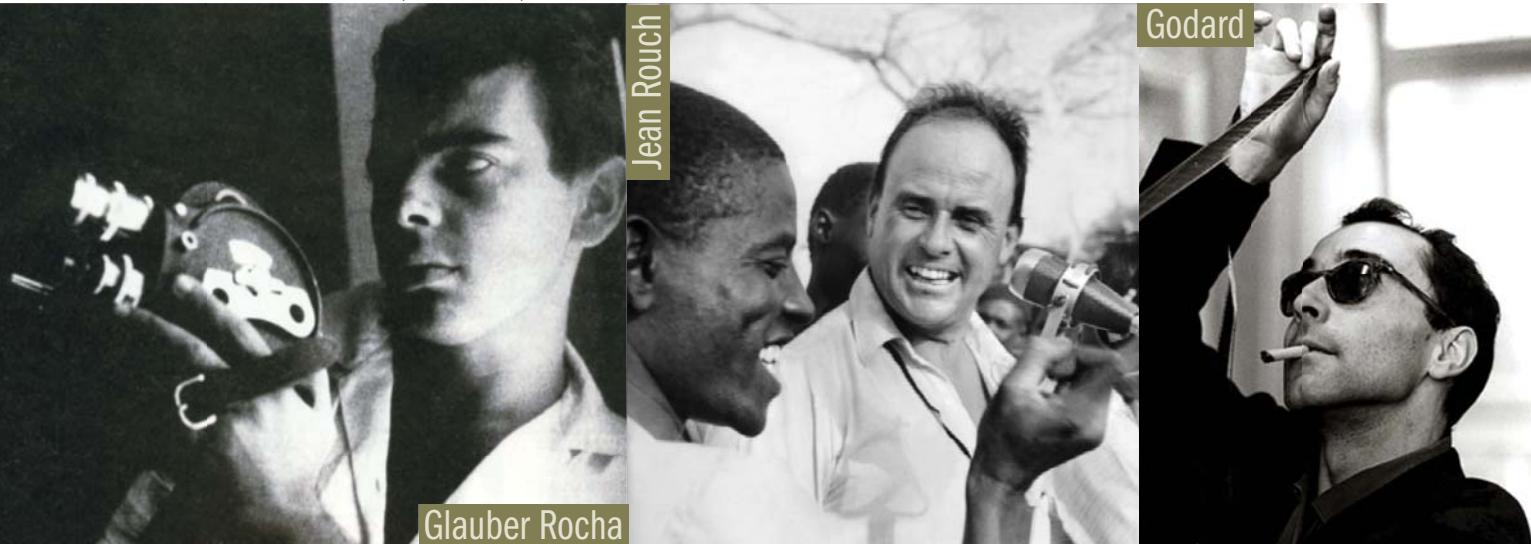
Glauber Rocha, Jean Rouch et Jean-Luc Godard: regards croisés

Glauber Rocha, Jean Rouch e Jean-Luc Godard: olhares cruzados

Embrafilme | CEDOC-Funarte | Tempo Glauber

Copyright DR

Copyright DR



Glauber Rocha

Mateus Araújo

Les relations entre les cinémas français et brésilien, à l'instar de ce qui s'est vérifié dans d'autres domaines de la production culturelle de ces deux pays, sont restées fondamentalement asymétriques au cours du temps. Alors que le cinéma brésilien a pu, tantôt de façon plus diffuse, tantôt de façon plus spécifique, subir une certaine influence du cinéma français, nous ne pouvons pas dire que la réciproque soit vraie.

Non pas que le cinéma français ait ignoré le Brésil, ou qu'il soit resté insensible à son pouvoir de séduction. Des cinéastes français aux époques et aux profils fort diversifiés, ont tourné dans ces contrées-ci. Marcel Camus a tourné trois films au Brésil, parmi lesquels "Orfeu negro" (1959), une adaptation d'une pièce de Vinícius de Moraes; Chris Marker a consacré l'un de ses documentaires politiques à Carlos Marighella, à l'apogée de la dictature militaire entamée en 1964 ("On vous parle du Brésil: Carlos Marighella", 1970); plus récemment, l'artiste contemporaine Dominique Gonzalez-Foerster a tourné certaines de ses vidéos à Rio de Janeiro et à Brasília.

En outre, tout comme la critique et le public de façon générale, les cinéastes français ont pu assister à bon nombre de films brésiliens au fil des années, bien qu'une grande partie de notre cinéma soit toujours méconnue en France⁽¹⁾. En allant du cosmopolite Alberto Cavalcanti (qui a tourné en France entre 1925 et 1933, avant de poursuivre sa carrière ailleurs) jusqu'au contemporain Walter Salles, certains cinéastes brésiliens se sont davantage mis en avant que leurs collègues, mais le groupe le plus reconnu et débattu en France reste peut-être celui des réalisateurs du Cine-

As relações entre o cinema do Brasil e da França, a exemplo do que ocorreu em outras esferas da produção cultural dos dois países, permaneceram fundamentalmente assimétricas ao longo do tempo. Se o cinema brasileiro chegou, de modo ora mais difuso, ora mais específico, a sofrer alguma influência do cinema francês, não se pode dizer que o inverso tenha acontecido.

Não que o cinema francês tenha ignorado o Brasil, ou tenha ficado insensível ao seu poder de atração. Cineastas franceses de perfil muito diverso, e de várias épocas, filmaram por aqui. Marcel Camus rodou três filmes, dentre os quais "Orfeu negro" (1959), adaptação de uma peça de Vinícius de Moraes; Chris Marker consagrou um de seus documentários políticos a Carlos Marighella no auge da ditadura militar iniciada em 1964 ("On vous parle du Brésil: Carlos Marighella", 1970); mais recentemente, a artista contemporânea Dominique Gonzalez-Foerster fez alguns de seus vídeos no Rio de Janeiro e em Brasília.

Além disso, assim como a crítica e o público em geral, os cineastas franceses puderam ver muitos filmes brasileiros ao longo dos anos, embora boa parte do nosso cinema ainda seja pouco conhecida na França⁽¹⁾. Do cosmopolita Alberto Cavalcanti (que filmou na França de 1925 a 1933 antes de seguir carreira ailleurs) ao contemporâneo Walter Salles, alguns cineastas brasileiros se destacaram mais que outros colegas, mas o grupo mais reconhecido e discutido na França talvez ainda seja o dos cinemanovistas (Glauber Rocha, Nelson Pe-



"TERRE EN TRANSE": UNE AMBIANCE BAROQUE DANS LE FILM ET PENDANT LE TOURNAGE | "TERRA EM TRANSE": CLIMA BARROCO NO FILME E NAS FILMAGENS

ma Novo (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, etc.), qui ont bénéficié d'un prestige international dans les années 1960 grâce aux festivals et aux magazines européens, surtout français et italiens, et qui continuent d'incarner à ce jour une certaine idée du cinéma brésilien moderne aux yeux des cinéphiles français⁽²⁾.

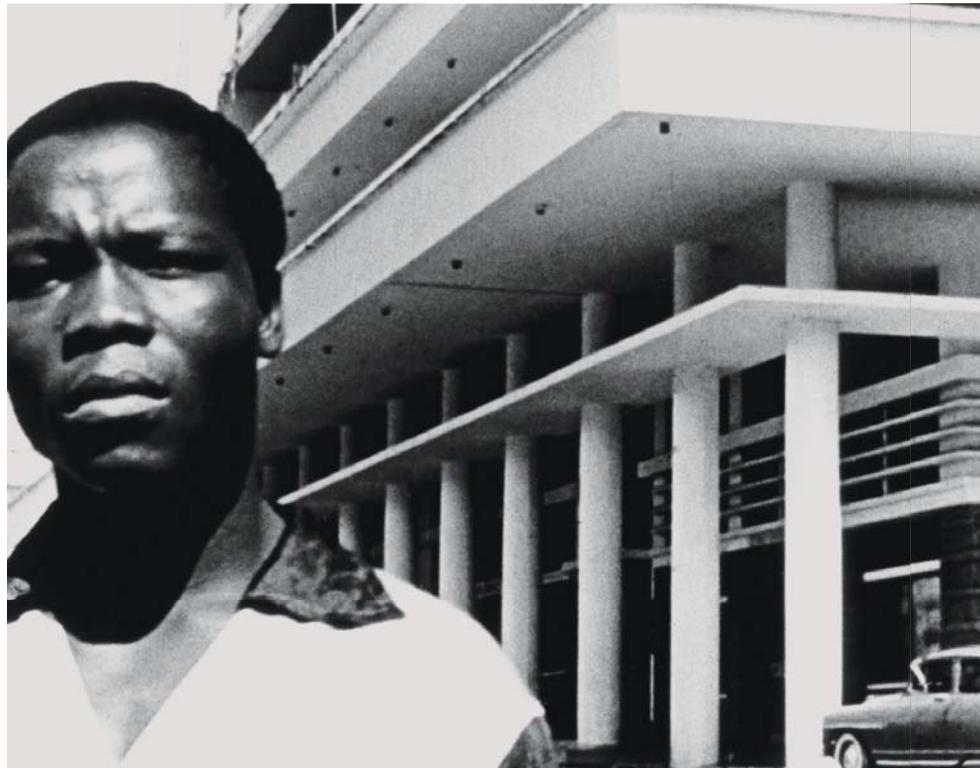
Quoi qu'il en soit, aucun cinéaste français majeur ne s'est réclamé d'une quelconque influence du cinéma brésilien, ou encore – et c'est là le plus important –, ne l'a exprimée dans ses films. Il est deux cas significatifs, non pas d'influence à proprement parler, mais de dialogues avérés entre des cinéastes français incontournables et un collègue brésilien d'envergure – à savoir, ceux qui se sont tissés entre Jean Rouch et Jean-Luc Godard et Glauber Rocha. De par le caractère exemplaire et majeur des cinéastes concernés, un tel dialogue retiendra à présent notre attention⁽³⁾.

Rouch et Godard ont pris contact avec les films de Glauber et des réalisateurs du *Cinema Novo* vers la moitié des années 1960, à un moment où les brésiliens connaissaient déjà les leurs; Glauber a commencé à voir des films de Rouch et Godard aux alentours de 1961-62, les évoquant dans ses textes dès 1963 – avec parcimonie et respect dans le cas de Rouch, avec une fréquence et une admiration croissantes dans le cas de Godard. Aucun des deux français n'était indifférent au Brésil. Godard avait déjà visité pendant sa jeunesse Rio de Janeiro, dont il évoque les beautés dans une critique adressée en juillet 1959 à "Orfeu negro" de Camus ("Cahiers du Cinéma", n° 97), qui les aurait trahi. Rouch avait déjà accueilli de jeunes cinéastes brésiliens (Joaquim Pedro, Elyseu Visconti, etc.) dans ses séminaires au Musée de l'Homme, avant de visionner, lors d'un Festival à l'Instituto Columbianum en janvier 1965, à Gênes, plusieurs des premiers films du *Cinema Novo*, qui l'ont beaucoup impressionné. En tant que juré du Festival, il a accordé le prix du meilleur film à "Sécheresse" (Nelson Pereira dos Santos, 1963), qu'il a commencé à projeter dans ses cours par

reira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, etc.), que ganharam prestígio internacional nos anos 60 graças aos festivais e às revistas europeias, sobretudo francesas e italianas, e encarnam ainda hoje, aos olhos dos cinéfilos franceses, uma certa ideia do cinema brasileiro moderno⁽²⁾.

Seja como for, nenhum cineasta francês de proa chegou a reivindicar alguma influência do cinema brasileiro ou, o que é mais importante, chegou a exprimí-la em seus filmes. Dois casos significativos, não propriamente de influência, mas de diálogo efetivo de cineastas franceses fundamentais com um colega brasileiro de envergadura foram os de Jean Rouch e Jean-Luc Godard com Glauber Rocha. Pela sua exemplaridade e pela importância dos cineastas envolvidos, tal diálogo merece aqui nossa atenção⁽³⁾.

Rouch e Godard tomaram contato com os filmes de Glauber e dos cinemanovistas em meados dos anos 60, num momento em que os brasileiros já conheciam os deles – Glauber começou a ver os filmes de Rouch e Godard por volta de 1961-62, e os menciona em seus textos desde 1963, com parcimônia e respeito no caso de Rouch, com frequência e admiração crescentes no caso de Godard. Nenhum dos dois franceses era indiferente ao Brasil. Godard já visitara na juventude o Rio de Janeiro, cujas belezas evocam numa crítica de julho de 1959 a "Orfeu negro" de Camus ("Cahiers du Cinéma", n.º 97), que as teria traído. Rouch já recebera jovens cineastas brasileiros (Joaquim Pedro, Elyseu Visconti etc.) em seus seminários do Museu do Homem, antes de assistir, num Festival do Instituto Columbianum em janeiro de 1965 em Gênova, a vários dos primeiros filmes do *Cinema Novo*, que o deixaram impressionadíssimo. Como jurado do Festival, ele deu o prêmio de melhor filme a "Vidas secas" (Nelson Pereira dos Santos, 1963), que mais tarde passou a exibir em seus cursos – e que Godard incluiria por sua vez na sua lista dos 10 melho-



"MOI, UN NÈGRE" AINSI QUE D'AUTRES FILMS DE ROUCH ONT CONTRIBUÉ À ÉTABLIR LES POSTULATS DU CINÉMA MODERNE | "MOI, UN NÈGRE" E OUTRAS OBRAS DE ROUCH AJUDARAM A FIXAR OS POSTULADOS DO CINEMA MODERNO

la suite – et que Godard ferait pour sa part figurer dans sa liste des 10 meilleurs films sortis à Paris en 1965 ("Cahiers du Cinéma", n° 174, jan.1966). Selon un témoignage de P.C. Saraceni, Rouch lui aurait dit, en février 1965, que "le Cinema Novo est la chose la plus importante qui soit arrivée [au cinéma] depuis Eisenstein". D'après un autre témoignage livré par Glauber lui-même, Godard aurait eu l'intuition de "La Chinoise" (1967) après avoir assisté à "O Desafio" (1965) de Saraceni au Festival de Berlin en 1966.

Dans ce Festival à Gênes, Rouch aurait fait la rencontre de Glauber, avant de le revoir quelques mois plus tard en compagnie de toute la bande du Cinema Novo au Festival de Rio de Janeiro, qui a consolidé son amitié envers le Brésil. Après cette visite en 1965, Rouch serait revenu au Brésil à six reprises, allant jusqu'à y choyer trois projets de films (jamais menés à terme) avec son ami Thomaz Farkas, en 1971. La rencontre entre Godard et Glauber remonte tout au moins au Festival de Venise de 1967, voire à 1964, au Festival de Cannes et au séjour parisien de Glauber lui succédant. Jean-Pierre Gorin, partenaire cinématographique de Godard entre 1967 et 1970, déclare avoir vu "Terre en transe" à Paris, "une trentaine de fois à la suite en l'espace de dix jours" (en la compagnie de Godard pour certaines d'entre elles?), au début de 1968, avant de se lier d'amitié avec Glauber quelques mois plus tard.

N'étant en rien fortuites, ces amitiés s'appuyaient sur de profondes convergences entre le projet cinématographique de Glauber et ceux de Rouch et Godard. Rouch avait contribué à l'invention des postulats essentiels du cinéma moderne, auxquels Glauber et Godard ont souscrit pour de vrai: tous trois ignoraient les studios, les lourds équipements et les structures industrielles de production, en travaillant presque toujours de façon artisanale, avec des petits budgets, des équipes réduites, de la lumière naturelle et beaucoup de caméra à la main. Les trois ont également accordé une grande autonomie à l'expérience du tournage, qui ne se confondait pas à leurs yeux avec une simple mise en œuvre

res filmes estreados em Paris em 1965 ("Cahiers du Cinéma", nº 174, jan.1966). Segundo um depoimento de P.C. Saraceni, Rouch lhe teria dito em fevereiro de 1965 que "o Cinema Novo é a coisa mais importante que aconteceu [no cinema] desde Eisenstein". Segundo outro do próprio Glauber, Godard teria intuído a ideia de "La Chinoise" (1967) ao ver "O Desafio" (1965) de Saraceni no Festival de Berlim de 1966.

Naquele Festival em Gênova, Rouch conheceu Glauber pessoalmente, antes de revê-lo meses depois com a turma toda do Cinema Novo no Festival do Rio de Janeiro, que consolidou sua amizade pelo Brasil. Depois da visita de 1965, Rouch retornou seis vezes ao Brasil, onde chegou a acalentar em 1971 três projetos de filmes (nunca levados a cabo) com seu amigo Thomaz Farkas. O encontro pessoal de Godard com Glauber remonta pelo menos ao Festival de Veneza de 1967, senão a 1964, no Festival de Cannes e na estada parisiense de Glauber que o sucedeu. E Jean-Pierre Gorin, parceiro cinematográfico de Godard entre 1967 e 1970, conta ter visto em Paris "Terra em transe" "umas trinta vezes seguidas no espaço de dez dias" (com Godard em algumas?) no início de 1968, antes de ficar amigo de Glauber meses mais tarde.

Em nada fortuitas, estas amizades repousavam em convergências de fundo entre o projeto de cinema de Glauber e os de Rouch e de Godard. Rouch ajudara a inventar os postulados fundamentais do cinema moderno, que Glauber e Godard assumiriam para valer: os três ignoraram estúdios, equipamentos pesados e estruturas industriais de produção, trabalharam quase sempre de modo artesanal, com orçamentos baratos, equipes pequenas, luz natural e muita câmera na mão. Os três concederam também muita autonomia à experiência da filmagem, que nunca se confundiu neles com a mera execução de um roteiro previamente definido (ainda que este tenha existido, sobretudo em Godard) e se abriu sempre para a improvisação. Todos recusaram desde o início o fetichismo

L'œuvre de Rouch a presque toujours été faite de façon artisanale, avec de petites équipes, de la lumière naturelle et beaucoup de 'caméra au poing'.

A obra de Rouch foi feita de modo quase sempre artesanal, com equipes pequenas, luz natural e muita câmera na mão.



GLAUBER SOULIGNE LES AFFINITÉS ENTRE "LA CHINOISE" DE GODARD ET "O DESAFIO" (LE DÉFI), DE SARACENI | GLAUBER APONTA PARENTESCOS ENTRE "LA CHINOISE", DE GODARD, NA FOTO, E "O DESAFIO", DE SARACENI

d'un scénario préalablement établi (bien que ce dernier ait existé, surtout chez Godard) et qui s'ouvrait toujours sur l'improvisation. Tous trois se sont dès le départ opposés au félichisme de la technique et ont cherché à la démythifier, en accordant ainsi une évidente primauté à la dimension expressive du film au détriment des normes techniques jusqu'alors établies, et en transformant ce qui était un déficit de production en richesse esthétique.

Outre ce mode de production commun à tous trois, le cinéma de Glauber a partagé d'autres éléments essentiels avec les deux autres. Avec le cinéma de Rouch, il a partagé cet effort visant à relativiser la rationalité technico-scientifique qui a dominé le 20^{ème} siècle et en a promu le désenchantement, en ayant recours pour ce faire à d'autres formes de rationalité et à d'autres systèmes de pensée, tels que les mythes et les croyances religieuses d'origine africaine, et en s'ouvrant à des états psychiques émancipés du contrôle de l'égo – tels que le rêve, la folie et la transe, que Rouch avait examinés en tant que phénomènes anthropologiques, alors que Glauber les invoque en tant que métaphores. Avec le cinéma de Godard, il a partagé une trajectoire fort ressemblante (réserve faite des différences de contexte et d'échelle temporelle), qui l'a fait passer d'une cinéphilie de départ – à l'époque où il était un critique actif – à une impulsion visant à l'intervention politique immédiate à l'intérieur et à l'extérieur de son pays au cours de la deuxième moitié des années 1960, avant d'aboutir à une brève expérience télévisuelle et à une réflexion plus sereine à propos de la relation se tissant entre le cinéma et le 20^{ème} siècle. Celle-ci donne le ton des "Histoire(s) du Cinéma" (1988-98) de Godard, mais aussi, des pages publiées dans "Século do Cinema" de Glauber, paru de façon posthume en 1983.

C'est dans ce contexte de convergence artistique, d'admiration réciproque et d'amitié (non dépourvue de querelles) entre Rouch, Godard et Glauber que sont apparus, dans les œuvres des français, des traits attestant d'un dialogue avec le brésilien, surtout après "Terre en transe" (1967), qui a eu de l'impact en France. Il est curieux de constater que, bien que Rouch ait étudié et filmé des rites de possession et des rituels de transe en Afrique depuis les années 1940, ce n'est que dans ses textes datant du début des années 1970 qu'il commence à appeler sa méthode de

“ Rouch et Godard ont pris contact avec les films de Glauber et des réalisateurs du Cinema Novo vers la moitié des années 1960, à un moment où les brésiliens connaissaient déjà les leurs; Glauber a commencé à voir des films de Rouch et Godard aux alentours de 1961-62, les évoquant dans ses textes dès 1963 – avec parcimonie et respect dans le cas de Rouch, avec une fréquence et une admiration croissantes dans le cas de Godard.”

“ Rouch e Godard tomaram contato com os filmes de Glauber e dos cinemanovistas em meados dos anos 60, num momento em que os brasileiros já conheciam os deles – Glauber começou a ver os filmes de Rouch e Godard por volta de 1961-62, e os menciona em seus textos desde 1963, com parcimônia e respeito no caso de Rouch, com frequência e admiração crescentes no caso de Godard.”

da técnica e procuraram desmistificá-la, conferindo um primado evidente à dimensão expressiva do filme em detrimento das normas técnicas estabelecidas até então, e transformando em riqueza estética o que era carência de produção.

Afora este modo de produção, comum aos três, o cinema de Glauber partilhou outros elementos de fundo com o dos outros. Com o de Rouch, partilhou um esforço de relativizar a racionalidade técnica-científica que dominou o século XX e promoveu seu desencantamento, recorrendo para isso a outras formas de racionalidade e a outros sistemas de pensamento, como os mitos e as crenças religiosas de origem africana, e abrindo-se a estados psíquicos liberados do controle do ego, como o sonho, a loucura e o transe, que Rouch estudara como fenômeno antropológico, e que Glauber invoca como metáfora. Com o de Godard, partilhou um trajeto bem semelhante (guardadas as diferenças de contexto e de escala temporal), que o levou de uma cinefilia inicial dos tempos de crítico atuante a um impulso de intervenção política imediata em seu país e fora dele na segunda metade dos anos 60, antes da breve aventura televisual dos anos 70 e da reflexão mais serena sobre a relação entre o cinema e o século XX. Esta dá o tom das "Histoire(s) du Cinéma" (1988-98) de Godard, mas também das páginas do "Século do Cinema", de Glauber, publicado postumamente em 1983.

Foi nesse contexto de convergência artística, admiração recíproca e amizade (não isenta de rugas) entre Rouch, Godard e Glauber, que surgiram no trabalho dos franceses tra-

tournage "ciné-transse". L'expression de "Terre en transe" créée par Glauber n'aurait-elle pas insufflé à Rouch la formulation de la sienne ("ciné-transse"), tout aussi métaphorique et inspirée selon lui de Dziga Vertov?

Si une telle hypothèse concernant Rouch continue d'attendre un examen plus attentif, la présence de Glauber dans le cinéma de Godard relève néanmoins des faits. Après l'avoir expressément évoqué dans un dialogue entre les personnages, à la fin de "Le Gai Savoir" (1968) – dont le sens est clairement celui d'un hommage fraternel –, Godard (avec son partenaire Jean-Pierre Gorin) l'a invité à diriger une scène de "Vent d'Est" (1969), auquel Glauber n'a accepté de participer qu'en tant qu'acteur. Dans cette scène qui correspond, dans le film, à une autocritique des cinéastes français, Glauber apparaît dans un carrefour situé dans le paysage rural italien, en indiquant deux chemins différents pour le cinéma politique à la demande d'une jeune femme enceinte qui avançait avec une caméra sur le dos au moment de l'aborder, mais qui finit par ne pas accorder beaucoup d'attention à ce qu'il dit.

Bien qu'elle soit courte, cette scène avançait une allégorie fort lucide des difficultés impliquées dans le dialogue entre un grand cinéaste européen et un autre grand cinéaste du dit tiers monde. La scène et son commentaire en off mettent en jeu une sorte de dialogue de sourds, au cours duquel les interlocuteurs ni se regardent ni parlent la même langue; au cinéaste français de conclure que son chemin ne peut se confondre avec celui des cinémas politiques du tiers monde. Ce fut le moment de plus grande proximité entre Godard et Glauber – le premier rendant au deuxième un nouvel hommage bien des années plus tard, dans ses "Histoire(s) du Cinéma", en lui dédiant l'épisode 1-B.

Bien qu'ils ne constituent pas à proprement parler une influence du cinéma brésilien sur le cinéma français, ces épisodes historiques témoignent au moins d'une époque où certains des meilleurs cinéastes modernes des deux pays ont pu dialoguer d'égal à égal. ●

MATEUS ARAÚJO est titulaire d'un Doctorat en Philosophie à l'Université de Paris I (Sorbonne) et à l'UFGM (Université Fédérale de Minas Gerais); il est post-doctorant (ECA-USP/FAPESP), essayiste, traducteur et spécialiste de cinéma.

1 Des cinéastes brésiliens d'envergure, tels que Mário Peixoto, Humberto Mauro, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci et Arthur Omar, parmi d'autres, restent beaucoup moins connus qu'ils ne le méritent en France.

2 À propos de la réception du *Cinema Novo* en France, voir l'ouvrage d'Alexandre Figueirôa, "La vague du cinéma nouveau en France fut-elle une invention de la critique?" Paris: L'Harmattan, 2000 (Trad. bras.: "Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França". Campinas: Papirus, 2004).

3 Il serait impossible d'évoquer les détails de ces complexes relations entre Glauber et ses deux collègues, auxquelles j'ai déjà consacré d'autres textes auparavant. Voir mes essais "Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro" ("Godard, Glauber et le Vent de l'Est: l'allégorie d'une reencontre"), Devires, UFMG, Vol.4, n.1, jan.-juin 2007, p.36-63; et "Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe ao outro" ("Jean Rouch et Glauber Rocha, d'une transe à l'autre"), In: Mateus Araújo Silva (org.), Jean Rouch 2009: "Retrospectivas e Colóquios no Brasil" ("Rétrospectives et Colloques au Brésil"), Belo Horizonte, Balafon, 2010, p.47-89.

ços de um diálogo com o brasileiro, sobretudo após "Terra em transe" (1967), que causou impacto na França. É curioso perceber que, embora Rouch tenha estudado e filmado ritos de possessão e cerimônias de transe na África desde os anos 40, ele só começou a chamar seu método de filmagem de "cine-transse" em textos do início dos anos 70. A fórmula metafórica de "Terra em transe" criada por Glauber não terá sugerido a Rouch a criação da sua própria ("cine-transse"), igualmente metafórica, e inspirada segundo ele em Dziga Vertov?

Se tal hipótese sobre Rouch ainda espera um exame atento, a presença de Glauber no cinema de Godard é porém da ordem do fato. Depois de mencioná-lo nominalmente num diálogo dos personagens ao fim de "Le Gai Savoir" (1968), cujo sentido é claramente uma homenagem fraterna, Godard (junto com seu parceiro Jean-Pierre Gorin) o convida para dirigir uma cena de "Vent d'Est" (1969), na qual Glauber aceita apenas atuar como ator. Nesta cena, que corresponde no filme a um momento de autocritica dos cineastas franceses, Glauber aparece numa encruzilhada de paisagem rural italiana, apontando dois caminhos do cinema político a pedido de uma moça grávida que avançava com uma câmera nas costas ao abordá-lo, mas que acaba não prestando muita atenção ao que ele diz.

Embora curta, esta cena propunha uma alegoria muito lúcida das dificuldades implicadas no diálogo entre um grande cineasta europeu e outro grande cineasta do assim chamado terceiro mundo. A cena e seu comentário em off põem em jogo uma espécie de diálogo de surdos, em que os interlocutores não chegam a se olhar nem a falar na mesma língua, e o cineasta francês conclui que seu caminho não se confunde com o dos cinemas políticos do terceiro mundo. Aquele foi o momento de maior proximidade de Godard com Glauber, que ele homenagearia ainda, muitos anos depois, nas suas "Histoire(s) du Cinéma", ao lhe dedicar o episódio 1-B.

Se não chegam a configurar propriamente uma influência do cinema brasileiro sobre o cinema francês, estes episódios históricos revelam ao menos um momento em que alguns dos melhores cineastas modernos dos dois países dialogaram de igual para igual. ●

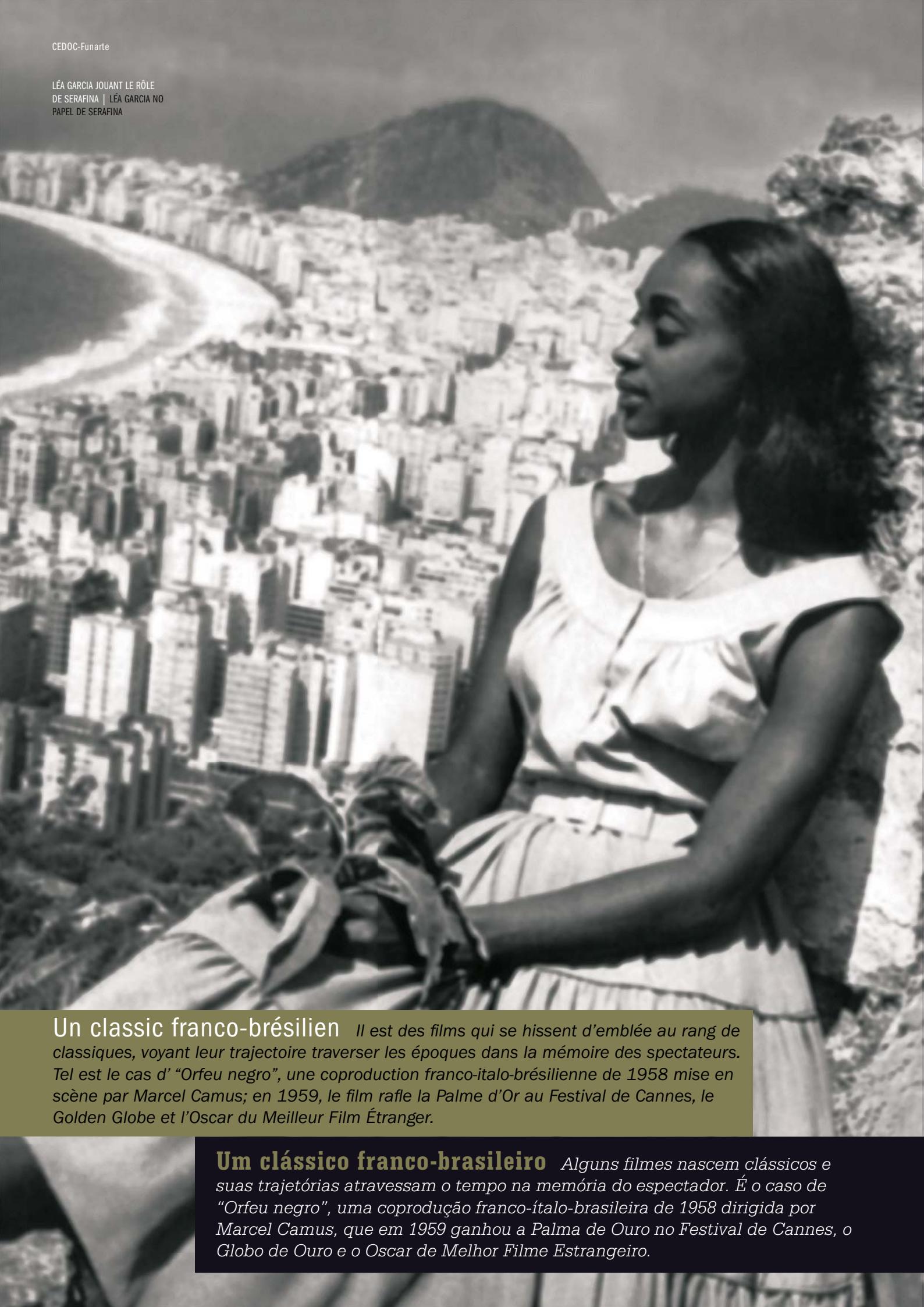
MATEUS ARAÚJO é doutor em Filosofia pela Université de Paris I (Sorbonne) e pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais); pós-doutorando (ECA-USP/FAPESP), ensaísta, tradutor e curador de cinema.

1 Cineastas brasileiros de peso, como Mário Peixoto, Humberto Mauro, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e Arthur Omar, entre outros, continuam muito menos conhecidos do que deveriam na França.

2 Sobre a recepção francesa do Cinema Novo, ver o livro de Alexandre Figueirôa, "La vague du cinéma nouveau en France fut-elle une invention de la critique?" Paris: L'Harmattan, 2000 (Trad. bras.: "Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França". Campinas: Papirus, 2004).

3 Seria impossível descer aos detalhes das complexas relações de Glauber com estes dois colegas, às quais já consagrei outros textos. Ver os meus "Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro", Devires, UFMG, Vol.4, n.1, jan.-jun. 2007, p.36-63, e "Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe ao outro", In: Mateus Araújo Silva (org.), Jean Rouch 2009: "Retrospectivas e Colóquios no Brasil", Belo Horizonte, Balafon, 2010, p.47-89.

LÉA GARCIA JOUANT LE RÔLE
DE SERAFINA | LÉA GARCIA NO
PAPEL DE SERAFINA



Un classic franco-brésilien Il est des films qui se hissent d'emblée au rang de classiques, voyant leur trajectoire traverser les époques dans la mémoire des spectateurs. Tel est le cas d' "Orfeu negro", une coproduction franco-italo-brésilienne de 1958 mise en scène par Marcel Camus; en 1959, le film rafle la Palme d'Or au Festival de Cannes, le Golden Globe et l'Oscar du Meilleur Film Étranger.

Um clássico franco-brasileiro Alguns filmes nascem clássicos e suas trajetórias atravessam o tempo na memória do espectador. É o caso de "Orfeu negro", uma coprodução franco-ítalo-brasileira de 1958 dirigida por Marcel Camus, que em 1959 ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

ORFEU NEGRO

Le mythe, la pièce, le film

ORFEU NEGRO

O mito, a peça, o filme

Elias Fajardo

Fils d'Apollon dans la mythologie grecque, Orphée était à ce point inspiré que les arbres se pliaient et les oiseaux cessaient de voler lorsqu'il chantait. Poursuivie par un apiculteur, son épouse Eurydice décède suite à une morsure de vipère. Bouleversé, le héros descend au royaume des enfers avec sa lyre et parvient à la faire revenir, sous condition qu'il ne la regarde pas au cours du trajet. Mais il ne peut résister et se retoume, la voyant aussitôt disparaître. Il repousse dès lors une autre amante et est abattu par un groupe de femmes très remontées contre son comportement méprisant.

Ce récit a servi d'inspiration à des artistes aux époques, nationalités et langages fort diversifiés. Au 18^{ème} siècle, un opéra du compositeur allemand Christoph Gluck s'en est inspiré pour révolutionner la scène lyrique, en rassemblant de la musique, de la poésie et de la danse. Jean Cocteau a réalisé un film surréaliste sur ce sujet, en 1949. Mais plutôt que de tomber amoureux d'Eurydice, le personnage succombe aux charmes de la mort.

Vinícius de Moraes a transposé cette histoire d'amour à la fin tragique dans les bidonvilles cariocas. La première de la pièce a eu lieu au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro en 1956, avec le groupe Théâtre Expérimental du Noir d'Abdias do Nascimento, sur des décors signés Oscar Niemeyer. C'était la première fois où un casting d'acteurs noirs investissait le plus célèbre théâtre brésilien. Dans cette tragédie musicale, Orphée est un musicien de *samba* convoité par la belle danseuse Mira. Mais il tombe amoureux d'Eurydice, qui finit par être tuée par un prétendant écarté. Le mardi de *carnaval*, Orphée descend de la colline abritant son bidonville et se rend au club *Os Maiorais do Inferno* afin de récupérer sa bien-aimée. Mais il échoue et finit par être assassiné par Mira et d'autres femmes du bidonville. La bande originale composée par Tom Jobim et Vinícius a marqué un tournant dans l'essor de la *Bossa Nova*. En outre, Vinícius décline dans la pièce certains de ces thèmes poétiques les plus représentatifs: la confrontation à la mort, son obsession pour l'amour absolu et sa fascination face à la figure féminine. L'extrait qui suit nous en donne un exemple fort représentatif:

*"Non loin d'ici, marche une femme toute faite
d'harmonie, de clair de lune et de sentiment,
mais que la vie médit bien qu'elle soit parfaite.
Une femme comme la lune et sa clarté:
tout aussi belle qu'elle n'étend le tourment,
tout aussi chaste qu'elle ne vit dénudée."*

Depuis les années 1960, ce film a été distribué dans différents formats, allant de la pellicule cinématographique jusqu'au DVD. Ayant pour décor le centre historique de Rio de Janeiro et le *Morro da Babilônia*, dans la Zone Sud de la ville, il présente des paysages tels que les plages de Copacabana et de Botafogo, une place de

Orfeu, filho de Apolo na mitologia grega, era tão inspirado que, quando cantava, as árvores se curvavam e os pássaros paravam de voar. Perseguida por um apicultor, sua mulher Eurídice é morta por uma serpente. Transtornado, o herói desce com sua lira ao mundo dos mortos e consegue que a amada volte desde que ele não a olhe durante a viagem. Mas ele não resiste, vira-se para trás e ela se transforma em fantasma. Ele passa então a rejeitar outro amor e é morto por um grupo de mulheres furiosas com o seu desprezo.

Esta narrativa tem inspirado artistas de diversas épocas, nacionalidades e linguagens. No século XVIII, uma ópera do alemão Christoph Gluck baseada nela revolucionou a cena lírica ao juntar música, poesia e dança. Jean Cocteau fez um filme surrealista sobre o tema em 1949. Só que, ao invés de se apaixonar por Eurídice, seu herói se apaixona pela morte.

Vinícius de Moraes transportou para as favelas cariocas esta história de amor de final trágico. A peça estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956 com o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento e cenários de Oscar Niemeyer. Foi a primeira vez que um elenco de atores negros ocupou o mais famoso teatro brasileiro. No musical, Orfeu é um sambista desejado por Mira, uma bela passista. Mas ele se apaixona por Eurídice que acaba morta por um pretendente recusado. Na terça-feira de carnaval Orfeu desce do morro e vai ao clube Os Maiorais do Inferno para resgatar a amada. Mas ele não consegue e finalmente acaba morto por Mira e outras mulheres da favela. A música de Tom Jobim e Vinícius foi um marco no surgimento da Bossa Nova. E Vinícius trabalhou na peça alguns de seus temas poéticos mais expressivos: o embate com a morte, a obsessão pelo amor absoluto e o fascínio pela figura feminina. Um exemplo significativo é este trecho do texto:

*"Deve andar perto uma mulher que é feita
de música, luar e sentimento
e que a vida não quer, de tão perfeita.
Uma mulher que é como a própria lua:
tão linda que só espalha sofrimento
tão cheia de pudor que vive nua."*

Desde a década de 1960, o filme tem circulado em muitos formatos, de película para cinema até DVD. Ambientado no centro histórico do Rio e no morro da Babilônia, na Zona Sul, tem paisagens como as praias de Copacabana e Botafogo com destaque para o Pão de Açúcar. O elenco é quase todo amador. Na trilha sonora, as canções "O nosso amor" e "A felicidade" de Tom e Vinícius e "Manhã de carnaval", de Luiz Bonfá e Antônio Maria (as duas últimas cantadas por Agostinho dos Santos), e temas instrumentais como "Frevo", de



"ORFEU DA CONCEIÇÃO" AVEC LE TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (1956) | "ORFEU DA CONCEIÇÃO" COM O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (1956)

choix étant accordée au Pain de Sucre. Le casting est presque entièrement composé d'amateurs. Dans la bande originale, on retrouve les chansons "O nosso amor" ("Notre amour") et "A felicidade" ("Le bonheur") de Tom et Vinícius et "Manhã de carnaval" ("Matinée de Carnaval"), de Luiz Bonfá et Antônio Maria (les deux dernières ayant été interprétées par Agostinho dos Santos); et des thèmes instrumentaux tels que "Frevo", de Tom, et "Samba de Orfeu", de Luiz Bonfá, outre les percussions et les effets de suspens. Le refrain "Tristeza não tem fim/ felicidade sim" ("La tristesse ne peut s'étancher, mais le bonheur, si"), qui met en relief la dimension tragique de l'histoire, a marqué un tournant dans la musique populaire brésilienne.

L'une des principales différences entre la pièce et le film réside dans le fait que celui-ci ajoute le personnage de Josefina, une cousine d'Eurydice habitant dans le bidonville, interprétée par l'actrice noire Léa Garcia – qui débutait à ce stade sa carrière. Léa est devenue une actrice reconnue et joue encore à ce jour. Elle se remémore l'époque du tournage:

“Ça a été le premier film auquel j'ai pris part: une grande opportunité, qui m'a aidé à m'ouvrir des portes dans le milieu du cinéma, de la télé et du théâtre. C'était merveilleux de travailler au sein d'une équipe française. C'était bien à tous les niveaux: il s'agissait d'une production aux qualités artistiques avérées et nous avons passé un excellent moment ensemble pendant le tournage. Je me prenais pour une actrice dramatique et tout à coup, je me suis trouvée confrontée au défi d'interpréter un personnage comique. Cette expérience a été très enrichissante.”

Les admirateurs du film mettent en avant sa caméra agile, qui capte le quotidien d'un bidonville fort éloigné de ceux qui peuvent être observés aujourd'hui à Rio: plutôt que l'extrême pauvreté, l'accent est mis sur la bonne humeur des habitants, sur leur vie en communauté et sur l'agitation d'une école de samba dotée de chars simples, comme celui orné d'un soleil qui fait référence au père d'Orphée, le dieu Apollon. La première séquence présente le bidonville, avec des femmes portant des seaux d'eau sur la tête et une vieille dame montrant sa motivation à participer au carnaval. Y figurent aussi des icônes du paysage et de l'architecture carioca, tels que la Praça XV et le bâtiment du Ministère de l'Éducation – un bel exemple d'architecture moderne. Le public continue de mettre à l'honneur ce film qui a aidé le cinéma brésilien à se frayer un chemin en Europe. Aujourd'hui, il s'est transformé en un portrait à la fois sensible et naïf de certains aspects de la vie carioca qui ne sont plus.



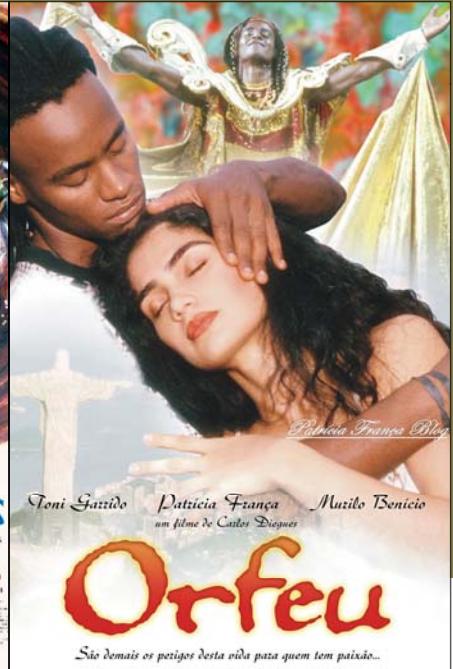
LE MYTHE D'ORPHÉE A SERVI D'INSPIRATION AU SCULPTEUR AUGUSTE RODIN | O MITO GREGO DE ORFEO INSPIROU O ESCULTOR AUGUSTE RODIN

Tom e "Samba de Orfeu", de Luiz Bonfá, além de batucada e músicas de suspense. O refrão "Tristeza não tem fim/ felicidade sim", que realça o elemento trágico da história, virou um marco na música popular brasileira.

Uma das maiores diferenças da peça com relação ao filme é que, neste, foi acrescentada a figura de Josefina, uma prima de Eurídice que mora no morro, vivida pela atriz negra Léa Garcia, então no início da carreira. Léa tornou-se uma atriz reconhecida e atua até hoje. Ela relembra os tempos da filmagem:

“Foi o primeiro filme de que participei: uma grande oportunidade que ajudou a me abrir as portas para fazer cinema, tv e teatro. Trabalhar com uma equipe francesa foi maravilhoso. E foi bom em todos os sentidos: era uma produção de qualidade artística e também tivemos uma excelente convivência durante as filmagens. Eu achava que era uma atriz dramática e de repente me vi diante do desafio de fazer uma personagem cômica. Foi uma experiência muito enriquecedora.”

Os entusiastas do filme apontam nele uma câmera ágil, que capta o cotidiano de uma favela bem diferente das que vemos hoje no Rio: mais do que a miséria, o que se destaca é o bom humor dos moradores, sua convivência e o movimento de uma escola de samba com alegorias simples como o grande Sol, numa referência ao deus Apolo, pai de Orfeu. A sequência inicial apresenta o morro, mulheres com lata d'água na cabeça e uma velha senhora animada para brincar o carnaval. Aparecem também ícones da paisagem e da arquitetura cariocas, como a Praça XV e o Edifício do Ministério da Educação, um exemplo da arquitetura moderna. O público continua prestigiando o fil-



LES AFFICHES DE DEUX VERSIONS CINÉMATOGRAPHIQUES D'ORFEU TOURNÉES DANS LES FAVELAS CARIOCAS | CARTAZES DE DUAS VERSÕES CINEMATOGRAFICAS DE ORFEU FILMADAS NAS FAVELAS CARIOCAS

Les détracteurs de l'œuvre mettent de l'avant l'inadéquation du protagoniste (Breno Mello, qui joue le rôle d'Orphée, était joueur de football et ses répliques sonnent de manière artificielle); quant à la belle américaine Marpessa Dawn (à vrai dire, l'épouse du producteur), elle ne se dandinait pas comme une métisse brésilienne, elle non plus. Dans son livre "Um filme é para sempre" ("Un film dure à jamais"), le journaliste et critique Ruy Castro indique que le conseil éditorial des Cahiers du Cinéma (formé à l'époque par des critiques en voie de devenir cinéastes, tels que Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer et Jacques Rivette) n'a pas aimé le film.

Dans un article publié dans ce magazine, Godard, qui appréciait beaucoup et connaissait bien Rio car il y avait séjourné quelque temps, pointe un manque d'authenticité: le film juxtapose des points géographiques en réalité fort éloignés, outre le fait de nous présenter un univers jugé beaucoup trop rose.

Toujours selon Ruy Castro, le point fort du casting, ce sont les comédiennes professionnelles Lourdes de Oliveira (Mira) et Léa Garcia, qui savent à la fois déclamer et interpréter.

Dans cet univers, les spectateurs férus de musique pourront reconnaître le compositeur Cartola (l'auteur de chansons figurant parmi les plus belles de la samba brésilienne) et son épouse Dona Zica. Ils font la queue dans un office notarial pour s'y marier. Elle touche à sa cravate et lui dit: "Laisse-moi l'ajuster, vas-y! Tu m'embrasses?"; avant de l'embrasser, Cartola répond avec timidité: "Viens..."

Les mythes sont autant de récits symboliques qui interprètent la réalité au moyen d'une action menée par des personnages extraordinaires, lesquels sont à même de séduire différentes cultures. Ainsi, le héros poursuit sa trajectoire. En 1999, le cinéaste brésilien Cacá Diegues a tourné son "Orfeu", le musicien Toni Garrido jouant le rôle principal, Patrícia França interprétant Eurydice et Caetano Veloso signant la bande originale. Là, on retrouve le bidonville du trafic et de la violence, mais le film démarre sur une scène lyrique, au cours de laquelle des gamins demandent à Orphée de jouer et de chanter afin que le soleil puisse se lever. ●

me que ajudou a abrir caminhos para o cinema brasileiro na Europa. Hoje, ele se tornou um retrato sensível e ingênuo de aspectos da vida carioca que não existem mais.

Os críticos da obra apontam a inadequação do protagonista (Breno Mello, o Orfeu, era jogador de futebol e suas falas soam artificiais), e a bela americana Marpessa Dawn (na realidade mulher do produtor) também não tem a ginga de uma mulata brasileira. Segundo o jornalista e crítico Ruy Castro, em seu livro "Um filme é para sempre", o conselho de cinema da revista "Cahier du Cinéma", (na época formado por críticos que estavam se tornando cineastas, como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Jacques Rivette) não gostou da obra.

Em artigo na mesma revista, Godard, que conhecia bem o Rio, pois tinha passado algum tempo na cidade e a apreciava bastante, aponta falta de autenticidade: o filme mistura pontos geográficos que na realidade são distantes e apresenta um universo considerado róseo demais.

Segundo ainda Ruy Castro, o melhor do elenco são as atrizes profissionais Lourdes de Oliveira (a Mira) e Léa Garcia, que sabem falar e atuar.

Neste universo, os espectadores mais ligados em música vão reconhecer o compositor Cartola (autor de alguns dos mais belos sambas brasileiros) e sua mulher dona Zica. Eles aparecem na fila de um cartório para se casar. Ela mexe na gravata do noivo e diz: "Deixa eu te ajeitar, deixa! Me dá um beijo?" Cartola responde, tímido, antes de beijar: "Vem gente..."

Os mitos são narrativas simbólicas que interpretam a realidade por meio da atuação de personagens extraordinários que fascinam diferentes culturas. Assim, o herói prossegue sua trajetória. Em 1999, o brasileiro Cacá Diegues filmou "Orfeu", com o músico Toni Garrido no papel principal, Patrícia França fazendo Eurídice e música de Caetano Veloso. É a favela do tráfico e da violência, mas abre com uma cena lírica dos meninos pedindo que Orfeu toque e cante para que o sol possa nascer. ●

ELIAS FAJARDO est écrivain, journaliste et artiste en arts visuels.

ELIAS FAJARDO é escritor, jornalista e artista visual.



JOSÉ CARLOS AVELLAR MET DE L'AVANT LE DIALOGUE CINÉMATOGRAPHIQUE ENTRE LA FRANCE ET LE BRÉSIL | JOSÉ CARLOS AVELLAR DESTACA O DIÁLOGO CINEMATÓGRAFICO ENTRE FRANÇA E BRASIL

L'IDENTITÉ DANS LA DIFFÉRENCE

A IDENTIDADE NA DIFERENÇA

Elias Fajardo



Embrafilme/CEDOC-Funarte



Embrafilme/CEDOC-Funarte

"SÉCHERESSE" ET "BYE BYE BRASIL" ONT CONTRIBUÉ À PROMOUVOIR LE CINÉMA BRÉSILIEN À L'ÉTRANGER | "VIDAS SECAS" E "BYE BYE BRASIL" AJUDARAM A DIVULGAR O CINEMA BRASILEIRO NO EXTERIOR

José Carlos Avellar est un chercheur et un critique de cinéma qui diversifie ses activités au Brésil et à l'étranger: il est consultant pour les festivals internationaux de Berlin et San Sebastian et il est le programmateur cinéma de l'Institut Moreira Salles, à Rio. Dans cet entretien, il analyse les ressemblances et les différences entre les cinématographies française et brésilienne, lesquelles s'appuient d'après lui sur un long et fécond dialogue entre des créateurs et des réalisateurs.

Quel rapport le spectateur brésilien entretient-il avec le cinéma français?

JCA - Ce rapport est peu important en comparaison avec ce qu'on a déjà pu voir, mais très important en comparaison avec le rapport que le spectateur brésilien entretient avec d'autres cinématographies nationales. De nos jours, un cinéma hégémonique contrôle la production, la distribution et la projection. La production industrielle s'articule autour de Hollywood et de quelques rares films nationaux. La France est un cas à part, car sa "rareté" est bien plus significative que celle des autres pays. Le cinéma français a une plus grande place que les autres sur le marché brésilien grâce à un effort de promotion et de distribution, qui lui a même permis d'introduire des films qui ne sont pas majoritairement français – des œuvres africaines, par exemple.

Les relations cinématographiques entre ces deux pays s'appuient sur une histoire relativement longue, laquelle a établi une base pour les actions menées actuellement. Dans les années 1960 et 1970, un grand dialogue a eu lieu entre les cinémas français et brésilien; bien qu'ils aient affiché leurs propres styles et leurs propres thématiques, ils défendaient tous deux un cinéma d'auteur, ils cherchaient des langages et des formes de production différentes. Une rencontre a eu lieu, faisant émerger la sensation que nous nous dirigeions vers un même idéal. Grâce à cet échange d'informations, le spectateur pouvait accompagner à la fois la pratique (les films eux-mêmes) et la théorie française (par le biais de la critique), un peu comme s'il continuait à discuter à propos du cinéma brésilien. Dans une même discussion, on parlait de Nelson Pereira dos Santos et de Godard, de Glauber et de Resnais, de Truffaut et de Cacá Diegues, de Geraldo Sarno et de Jean Rouch. En bref, ce travail de promotion du cinéma français au Brésil prend son essor dans un souvenir toujours très présent de ce mouvement qui a été lancé avec la Nouvelle Vague et le *Cinema Novo*.

Quels autres cinéastes français sont proches du Brésil?

JCA - J'aimerais citer Joris Ivens et Chris Marker, aux côtés de Jean Rouch: trois réalisateurs de documentaires dont les films ont établi un important dialogue avec la production brésilienne des années 1960 et 1970. Je fais ce rappel car le cinéma brésilien

José Carlos Avellar é um estudioso e crítico de cinema com atuação diversificada no Brasil e no exterior: dá consultoria aos festivais internacionais de Berlim e San Sebastian e programa o cinema do Instituto Moreira Salles, no Rio. Nesta entrevista, analisa as semelhanças e as diferenças entre as cinematografias francesa e brasileira, segundo ele baseadas num longo e fértil diálogo entre criadores e realizadores.

Como é o contato do espectador brasileiro com o cinema francês?

JCA - É pequeno comparado com o que já existiu e grande comparado com o que o espectador brasileiro tem com outras cinematografias nacionais. Hoje um cinema hegemônico controla a produção, a distribuição e a exibição. A produção industrial é feita em torno de Hollywood e de uns poucos filmes nacionais. A França é um caso à parte, pois o seu "pouco" é bem mais expressivo do que o de outros países. O cinema francês tem mais espaço que outros no mercado brasileiro graças a um esforço de promoção e distribuição que tem permitido até a circulação de filmes não majoritariamente franceses – por exemplo, obras africanas.

Uma relativamente longa história de relações cinematográficas entre os dois países estabeleceu as bases para a ação de hoje. Nas décadas de 1960 e 1970 houve grande diálogo entre os cinemas frances e brasileiro, que tinham estilos e temas próprios, mas, defendiam um cinema de autor, buscavam linguagens e formas de produção diferentes. Houve um encontro, uma sensação de que nos orientávamos por um mesmo ideal. Graças a essa troca de informações o espectador brasileiro podia acompanhar a prática (os próprios filmes) e a teoria francesa (através da crítica) mais ou menos como se estivesse continuando a conversar sobre o cinema brasileiro. Conversar ao mesmo tempo sobre Nelson Pereira dos Santos e Godard, Glauber e Resnais, Truffaut e Cacá Diegues, Geraldo Sarno e Jean Rouch. Em resumo, o trabalho de promoção do cinema francês no Brasil parte dessa lembrança ainda bem viva do que começou com a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Novo*.

Que outros cineastas franceses têm proximidade com o cinema brasileiro?

JCA - Gostaria de citar Joris Ivens e Chris Marker ao lado de Jean Rouch: três realizadores de documentários cujos filmes estabeleceram grande diálogo com a produção brasileira das décadas de 1960 e 1970. Lembro isto porque o cinema brasileiro tem uma produção expressiva de documentários. A in-



"SUR LA ROUTE" DE WALTER SALLES | "NA ESTRADA" DE WALTER SALLES



"TERRE EN TRANSE" ET "LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND" DE GLAUBER ROCHA | "TERRA EM TRANSE" E "DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL" DE GLAUBER ROCHA



affiche une production significative de documentaires. Au Brésil, l'invention des dramaturgies cinématographiques part des pratiques, des matériaux, des équipements et des procédures narratives du documentaire. Bien qu'on puisse identifier, évidemment, une grande admiration pour Robert Bresson.

À quelle époque ces échanges entre les deux cinématographies ont-ils été les plus intenses?

JCA - La critique et les films français ont toujours été bien accueillis chez nous – et pas qu'entre les cinéphiles. Je citerais le travail de certains cinéastes fort différents, tel que Jean Renoir, René Clair, Louis Malle, Jacques Rivette et Jacques Tati. La Nouvelle Vague a ouvert la porte à un modèle de production qui a eu une répercussion dans la cinématographie brésiliennne: cette idée de cinéma d'auteur, cette envie de transgresser les règles du cinéma commercial, le style des cinéastes, cette caméra agile. Tout en s'appuyant sur d'autres motivations, les cinéastes brésiliens sont arrivés à des conclusions semblables.

Je ne dirais pas que les cinéastes français ont influencé les brésiliens et vice-versa. Mais ces deux cinématographies partageaient des préoccupations semblables. Nous étions en train de construire une nouvelle identité: les français avaient surmonté la Deuxième Guerre, les brésiliens avaient surmonté la dictature de Getúlio Vargas. Quelque chose de nouveau commençait à apparaître – une nouvelle vague, une *bossa nova*, un *cinema novo*. On partageait une envie de faire différemment, un souci d'inventer une expression cinématographique nationale. Glauber Rocha et Resnais sont différents, tout comme Nelson Pereira dos Santos et Godard. Mais à l'heure où les arts et l'industrie cinématographique misaient sur un modèle universel, ils ont créé autre chose que ce langage mondialisé. Nous étions égaux car nous défendions la différence. Aujourd'hui, le cinéma s'est transformé, mais la stratégie visant à faire face à tout ce qui limite ou empêche directement la libre invention reste la même que celle esquissée peu avant ces deux grandes explosions survenues presque au même moment, bien qu'allant dans deux sens radicalement opposés: mai 1968 en France et décembre 1968 au Brésil.

Et aujourd'hui, quel message le cinéma français peut-il nous transmettre?

JCA - Nous y trouvons une information vivante à propos de la société française – la fiction cinématographique nous montre ce qui est rarement, voire pas du tout présenté par les journaux et la télévision. Les films transmettent des informations et des réflexions au sujet de la culture et du quotidien, lesquelles ne nous sont pas transmises par d'autres médias. Dans un contexte marqué par l'hégémonie du cinéma industriel américain, la présence des cinématographies

venção de dramaturgias cinematográficas no Brasil parte de práticas, materiais, equipamentos e processos narrativos do filme documentário. Mas, evidente, há uma grande admiração por Robert Bresson.

Em que período as trocas entre as cinematografias foram mais intensas?

JCA - Desde sempre a produção crítica e os filmes franceses circularam com agrado entre nós – e não só entre os cinéfilos. Eu citaria o trabalho de cineastas tão diversos como Jean Renoir, René Clair, Louis Malle, Jacques Rivette e Jacques Tati. A *Nouvelle Vague* abre a porta de um modelo de produção que repercutiu na cinematografia brasileira: a ideia de um cinema de autor, a tentativa de transgredir as regras do cinema comercial, o estilo dos cineastas, a câmera ágil. Movidos por outros impulsos, cineastas brasileiros chegaram a soluções parecidas.

Eu não diria que os cineastas franceses influenciaram os brasileiros e vice-versa. Mas as duas cinematografias tinham preocupações parecidas. Estávamos construindo uma nova identidade: o francês já estava livre da Segunda Guerra, o brasileiro livre da ditadura de Getúlio Vargas. Algo novo começava a brotar – uma *nouvelle vague*, uma *bossa nova*, um cinema novo. Em comum a vontade de ser diferente, a preocupação de inventar uma expressão cinematográfica nacional. Glauber Rocha e Resnais são diferentes, bem como Nelson Pereira dos Santos e Godard. Mas todos eles, no momento em que a arte e a indústria cinematográfica tentavam um modelo universal, criaram algo diverso da linguagem globalizada. Éramos iguais porque defendíamos a diferença. O cinema hoje é outro, mas a estratégia para enfrentar o que limita ou diretamente impede a livre invenção são ainda, creio, aquelas esboçadas pouco antes de duas explosões ocorridas quase ao mesmo tempo, mas em direções radicalmente opostas: o maio de 1968 na França e o dezembro de 1968 no Brasil.

E hoje, o que o cinema francês tem a nos dizer?

JCA - Encontramos nele uma informação viva sobre a sociedade francesa – a ficção cinematográfica mostra o que pouco ou nada circula pelos jornais e pela televisão. Os filmes passam informações e reflexões sobre a cultura e o cotidiano que não nos chegam por outros veículos. Num cenário marcado pelo hegemônico cinema industrial americano, a presença de cinematografias nacionais é revigorante para todos – até mesmo para a produção norte-americana, embo-



"MÉMOIRES DE PRISON" DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS | "MEMÓRIAS DO CÁRCERE" DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS



"ÓPERA DO MALANDRO" DE RUY GUERRA | "ÓPERA DO MALANDRO" DE RUY GUERRA

nationales peut s'avérer vivifiante pour tout un chacun – et ce, pour la production américaine elle-même, bien qu'elle ne s'en rende probablement pas compte. Les français stimulent les nouvelles générations de spectateurs et de cinéastes, en réitérant le fait qu'il existe de différentes, de variées et de multiples façons de faire du cinéma.

Quels sont les cinéastes brésiliens les plus proches de la France?

JCA - Peut-être Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos et Ruy Guerra, qui ont même tourné dans ce pays et qui ont réalisé, ici, des films en coproduction avec la France. Au cours des dernières décennies, de nouveaux réalisateurs brésiliens ont pu parachever leurs films grâce au Fonds Sud – je citerais, parmi eux, Lúcia Murat. En outre, les festivals aident à renforcer ces liens. Les festivals de Cannes, Clermont Ferrand, Toulouse, Biarritz, le festival de documentaires de Marseille et celui du Centre Pompidou, outre le festival du cinéma brésilien réalisé tous les ans à Paris sont autant d'éléments qui stimulent ce dialogue.

Quels films brésiliens ont été bien accueillis parmi les français?

JCA - Je m'en souviens de quelques uns, mais un français serait mieux placé pour répondre à cette question: "Sécheresse" et "Mémoires de prison", de Nelson Pereira dos Santos; "Le dieu noir et le diable blond" et "Terre en transe", de Glauber Rocha; "Bye bye Brasil" de Carlos Diegues; "Ópera do malandro" de Ruy Guerra; "Central do Brasil" et "Une famille brésilienne", de Walter Salles. Il convient de citer le film "Sur la route", de Walter Salles, adapté du livre "On the road" de Jack Kerouac, qui a été coproduit par le groupe français MK2.

Quelle est la place des films français au Brésil aujourd'hui? Quelle importance les salles non commerciales, comme celle de l'Institut Moreira Salles par exemple, revêtent-elles en ce qui concerne la diffusion des films français?

JCA - Il est des groupes comme Arteplex, avec des salles dans différentes grandes villes, qui projettent la production industrielle tout en réservant un espace aux films d'art et essai, ou au cinéma d'auteur. L'Institut Moreira Salles de Rio est un cinéma d'art et essai qui s'efforce de former ses spectateurs. Nous avons préparé un cycle consacré à l'actrice française Sandrine Bonnaire, auquel elle-même a pris part; et un autre cycle avec Bruno Dumont, tous deux en coopération avec le Festival de Rio. Nous avons déjà consacré des cycles à Chris Marker, nous avons fait une rétrospective Jean Rouch, nous avons organisé des rencontres lors de la sortie des deux derniers films de Godard, nous avons eu des débats consacrés à Resnais, Tavernier, Laurent Cantet... Ainsi, le spectateur peut à la fois voir des films et en discuter. Cela permet de créer une proximité, de former des opinions et de donner de la place à plusieurs cinématographies. ●

ra muito provavelmente ela não se dê conta disso. O francês estimula novas gerações de espectadores e de cineastas ao reiterar a existência de distintas, variadas, múltiplas maneiras de fazer cinema.

Quais os cineastas brasileiros mais ligados à França?

JCA - Talvez Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, que inclusive filmaram naquele país e realizaram aqui filmes em coprodução com a França. Nas últimas décadas, novos realizadores brasileiros têm finalizado filmes através do Fonds Sud – lembraria entre eles a diretora Lúcia Murat. Além disso, os festivais colaboram para estreitar esses vínculos. Os festivais de Cannes, Clermont Ferrand, Toulouse, Biarritz, o festival de documentários de Marseille e o do Centro Pompidou, além do festival de cinema brasileiro que se promove anualmente em Paris - são pontos que estimulam o diálogo.

Que filmes brasileiros tiveram boa aceitação entre os franceses?

JCA - Lembro alguns, mas essa questão pode ser melhor respondida por um francês: "Vidas secas" e "Memórias do cárcere" de Nelson Pereira dos Santos; "Deus e o diabo na terra do sol" e "Terra em transe", de Glauber Rocha; "Bye bye Brasil" de Carlos Diegues; "Ópera do malandro" de Ruy Guerra; "Central do Brasil" e "Linha de passe", de Walter Salles. É bom lembrar que o filme "Na estrada", de Walter Salles, adaptação do livro "On the road", de Jack Kerouac, foi uma coprodução com a francesa MK-2.

Qual o espaço que os filmes franceses têm hoje no Brasil? Que importância têm as salas não comerciais, como, por exemplo, a do Instituto Moreira Salles, na difusão dos filmes franceses?

JCA - Existem grupos como o Arteplex, com salas em várias capitais que exibem a produção industrial e também reservam espaço para filmes de arte e autorais. O Instituto Moreira Salles do Rio é um cinema de arte empenhado na formação de espectadores. Fizemos um ciclo dedicado à atriz francesa Sandrine Bonnaire, do qual ela própria participou e outro com Bruno Dumont, os dois em cooperação com o Festival do Rio. Já dedicamos ciclos a Chris Marker, uma grande retrospectiva Jean Rouch, cercamos o lançamento dos dois últimos filmes de Godard de discussões, tivemos debates sobre Resnais, Tavernier, Laurent Cantet. Assim, o espectador pode ver os filmes e conversar sobre eles. Isto aproxima, ajuda a formar opinião e a abrir espaço para diferentes cinematografias. ●



L'INTERPRÉTATION D'ANNA KARINA POUR LE MORCEAU "MA LIGNE DE CHANCE" A ÉTÉ LA VEDETTE DE "PIERROT LE FOU" DE GODARD | A INTERPRETAÇÃO DE ANNA KARINA PARA A CANÇO "MA LIGNE DE CHANCE" FOI DESTAQUE EM "PIERROT LE FOU", DE GODARD

LES CHANSONS PORTÉES À L'ÉCRAN AS CANÇÕES NAS TELAS

Marcus Veras

Bien qu'il soit né muet, le cinéma s'est construit une histoire d'amour durable et profonde avec la musique. Même avant de devenir sonore, la musique était déjà présente dans les salles de projection, avec des pianos tantôt joués en direct, tantôt de façon mécanique, ou avec de petits groupes instrumentaux. Mais avec l'avènement du son en 1927, ce qui n'était qu'une simple petite affaire tourne à une relation absolument passionnée, les thèmes restant souvent mieux gravés dans les mémoires que les films eux-mêmes.

Avec le développement de la radio et les ventes de chaînes stéréos, ainsi qu'avec la croissance de l'industrie du disque à partir des années 1940, le spectateur a commencé à ramener chez lui une bonne partie de la bande originale des films. Cela a produit un changement majeur dans la musique au cinéma: bien que les morceaux d'orchestre soient restés essentiels en vue de ponctuer l'émotion des scènes, les thèmes ont commencé à émerger, qui tombaient à pic aux yeux d'une industrie phonographique avide de nouveaux produits. Mais ce n'est qu'à partir des années 1950 que ce mariage devient un phénomène de masse, englobant dans ce marché une Europe qui s'est rapidement rétablie des effets de la guerre.

Les jeunes cinéastes de l'époque n'ont pas été indifférents à l'appel de la musique au cinéma. Jean-Luc Godard, l'un des représentants de la Nouvelle Vague, s'était déjà frayé son chemin

Apesar de ter nascido mudo, o cinema criou com a música um romance duradouro e profundo. Mesmo antes de ser sonoro a música já estava nas salas de exibição, nos pianos tocados ao vivo ou "de rolo", ou com pequenos grupos instrumentais. Mas com a chegada do som, em 1927, o que era um mero namoro desaguou numa relação absolutamente apaixonada, na qual muitas vezes as canções-tema são muito mais lembradas do que os filmes.

Com a expansão do rádio, da venda dos aparelhos de som e o crescimento da indústria do disco a partir da década de 1940, o espectador passou a levar para casa boa parte da trilha sonora dos filmes. Isso provocou uma mudança importante na música para cinema: embora as partes orquestradas continuassem fundamentais para pontuar emocionalmente as cenas, começaram a surgir as canções-tema, perfeitas para uma indústria fonográfica ávida por novos produtos. Mas é a partir dos anos 1950 que este casamento se torna um fenômeno de massa, incluindo nesse mercado uma Europa que se refaz rapidamente dos efeitos da guerra.

Os jovens cineastas franceses de então não ficaram indiferentes ao apelo da música no cinema. Jean Luc Godard, um dos expoentes da *Nouvelle Vague*, já havia conquistado seu lugar com "Acossado", ("À bout de souffle", 1961),

“ Puisque ce sont les festivités qui règnent au pays du carnaval, il n'a pas fallu très longtemps pour que les cinéastes brésiliens plongent la tête la première dans... la samba!"

“ Como no país do carnaval é a folia que impera, não demorou muito para que os cineastas brasileiros mergulhassem de cabeça no... samba!"

CARMEN MIRANDA ET AURORA MIRANDA DANS "ALÔ ALÔ CARNAVAL" | CARMEN MIRANDA E AURORA MIRANDA EM "ALÔ ALÔ CARNAVAL"

avec "À bout de souffle" (1961); mais ce n'est qu'avec "Pierrot le fou" (1965) qu'il s'approprie la musique. De nos jours encore, l'interprétation friponne de "Ma ligne de chance" livrée par Anna Karina continue de charmer les spectateurs. Au Brésil, allez savoir pourquoi, le film a pris le titre de "O demônio das onze horas" ("le démon de onze heures"). Godard est un maître dans l'utilisation de la musique au cinéma et compte dans sa filmographie avec un classic du rock, "One plus One/Sympathy for the Devil" (1968), qui suit une tournée des Rolling Stones.

Puisque ce sont les festivités qui règnent au pays du carnaval, il n'a pas fallu très longtemps pour que les cinéastes brésiliens plongent la tête la première dans... la samba! Entre les années 1930 et 1940, la primauté des comédies musicales brésiliens est revenue à la compagnie Cinédia, où Adhemar Gonzaga et Lulu de Barros enchaînent succès sur succès – "Alô, Alô Carnaval" faisant office de fleuron. Au casting: Carmen Miranda (qui chante "Querido Adão", de Benedito Lacerda et Oswaldo Santiago), les sœurs Linda et Dircinha Batista, Francisco Alves, Mário Reis et toute une troupe d'artistes issus de la radio.

Mais la première reconnaissance internationale de ce mariage musique/cinéma au Brésil n'apparaît qu'en 1953, avec "Sans peur, sans pitié", réalisé par Victor Lima Barreto et primé au Festival de Cannes. En chantant "Muié Rendeira" (composée par Zé do Norte), Vanja Orico a attiré l'attention du public français sur le "xaxado" (un rythme populaire brésilien): le film est resté environ cinq ans à l'affiche en France. La composition de cette chanson est controversée, car plusieurs chercheurs considèrent que ce morceau n'a pas d'auteur – il serait issu d'une création populaire et aurait été d'abord chanté par la bande de Lampião, sur l'histoire duquel le film est basé.

"L'amour est bien plus fort que nous", entonnaient Nicole Croisille et Pierre Barouh dans la bande originale d'"Un homme et une femme" de Claude Lelouch (1966), qui a fait un carton. Mais elle n'a pas été la seule chanson à compter des admirateurs partout dans le monde, dans le sillon des vinyles: la phrase "Comme nos



mas é com "Pierrot le fou" (1965) que se apossa da música. Até hoje a brejeira interpretação de Anna Karina para "Ma ligne de chance" encanta o espectador. No Brasil, sabe-se lá o motivo, o filme levou o título de "O demônio das onze horas". Godard é um mestre na utilização da música no cinema, tendo na filmografia um clássico do rock, "One plus One/Sympathy for the Devil" (1968), que registra uma turnê dos Rolling Stones.

Como no país do carnaval é a folia que impera, não demorou muito para que os cineastas brasileiros mergulhassem de cabeça no... samba! Entre as décadas de 1930 e 1940 a primazia dos musicais brasileiros coube à Cinédia, onde Ademar Gonzaga e Lulu de Barros emendam um sucesso em outro, sendo "Alô, Alô Carnaval" o carro-chefe. No elenco, Carmen Miranda (que canta "Querido Adão", de Benedito Lacerda e Oswaldo Santiago), as irmãs Linda e Dircinha Batista, Francisco Alves, Mário Reis e toda uma trupe de artistas do rádio.

Mas o primeiro reconhecimento internacional do casamento música/cinema no Brasil só veio em 1953, com "O Cangaceiro", dirigido por Victor Lima Barreto, premiado no Festival de Cannes. Vanja Orico cantando "Muié Rendeira" (autoria de Zé do Norte) arrastou para o xaxado a atenção do público francês: o filme ficou cerca de cinco anos em cartaz na França. Há controvérsias quanto à verdadeira autoria, pois para alguns estudiosos esta canção não tem dono – teria vindo da criação popular e seria realmente cantada pelo bando de Lampião, na história de quem se baseia o filme.

"L'amour est bien plus fort que nous", cantaram Nicole Croisille & Pierre Barouh na trilha sonora do mega-sucesso "Un homme et une femme", de Claude Lelouch (1966). Mas não foi esta a única canção que conquistou admiradores por todo mundo nas asas dos discos de vinil: a frase "Comme nos voix ba da ba da ba" do tema homônimo ao título do



LA CHANSON "MUIÉ RENDERA", INTERPRÉTÉE PAR VANJA ORICO DANS UNE SCÈNE DE "SANS PEUR, SANS PITIÉ", A CONNU UN GRAND SUCCÈS | A CANÇÃO, "MUIÉ RENDERA" FOI UM SUCESSO NA VOZ DE VANJA ORICO, EM CENA NO FILME "O CANGACEIRO"

voix ba da ba da ba" du thème au titre éponyme, est devenu un *hit* mondial et a marqué une époque romantique dans le cinéma français. Il convient de rappeler le nom des compositeurs: Pierre Barouh et Francis Lai. La bande originale du film comprenait aussi un morceau signé Baden Powell et Vinícius de Moraes, "Samba Saravá" – afin de donner un parfum tropical aux amours gauloises.

Dans les années 1950, c'est au tour de la compagnie Atlântida de prendre les commandes du carnaval dans le cinéma brésilien, sous la direction des réalisateurs Carlos Manga, José Carlos Burle et Watson Macedo. Les nouvelles idoles de la radio entrent alors en scène: Emilinha Borba, Marlene, Jorge Goulart et Adelaide Chiozzo; or, c'est Oscarito qui brille de tout son éclat en chantant (ou en interprétant) "A Marcha do Gago", de Klecius Calda et Armando Cavalcanti: "É ou não é/piada de salão/se acha que não é/então não conto não..." ("S'agit-il ou pas/d'une blague de salon/si tu penses que non/je ne te la raconterai pas...").

Il est aussi des cas où la chanson précède le film: c'est le cas de "Je t'aime moi non plus", de Serge Gainsbourg, enregistrée en 1967 par personne d'autre que Brigitte Bardot, mais dont la diffusion a été entravée par son copain de l'époque, Sacha Guitry, qui en a trouvé l'ambiance beaucoup trop sexy. Fort contrarié, Gainsbourg, qui était compositeur et réalisateur, a accepté la décision de Guitry; mais en 1968, il a rencontré l'actrice Jane Birkin et a réenregistré la chanson, qui est l'un des plus grands succès de la musique romantique de tous les temps. Huit ans plus tard, Gainsbourg a tourné "Je t'aime moi non plus" afin de tirer profit de l'éclat de sa chanson, mais le film n'a pas connu le même succès.

Une des légendes entourant la chanson veut qu'elle ait été enregistrée (avec Brigitte) au cours d'une vraie séance de sexe, mais Gainsbourg en faisait une blague: "Si c'était vrai, ça aurait été tout un 33 tours!".

Avec la relance du cinéma brésilien à partir de l'année 2000, une Nouvelle Vague de musiques – et de musiciens – a commen-

filme, tornou-se um *hit* mundial, marcando uma época romântica do cinema francês. É bom lembrar o nome dos autores: Pierre Barouh e Francis Lai. A trilha do filme incluía também uma faixa de Baden Powell e Vinícius de Moraes, "Samba Saravá", para dar um tempero tropical nas paixões gaulesas.

Já nos anos 1950 quem comanda a folia no cinema brasileiro é a produtora Atlântida, comandada pelos diretores Carlos Manga, José Carlos Burle e Watson Macedo. Entram em cena os novos ídolos do rádio: Emilinha Borba, Marlene, Jorge Goulart, Adelaide Chiozzo, mas quem brilha mesmo é Oscarito, cantando (ou interpretando) "A Marcha do Gago", de Klecius Calda e Armando Cavalcanti: "É ou não é/piada de salão/se acha que não é/então não conto não...".

Há também o caso da canção preceder o filme: é o caso de "Je t'aime moi non plus", de Serge Gainsbourg, gravado em 1967 por nada menos que Brigitte Bardot, mas que teve a execução bloqueada pelo então namorado da atriz, Sacha Guitry, que achou o clima quente demasia. Muito contrariado, Gainsbourg, compositor e diretor de cinema, acatou a decisão de Guitry, mas em 1968 encontrou a atriz Jane Birkin e regravou a canção, que é um dos maiores sucessos de todos os tempos da música romântica. Oito anos depois, Gainsbourg filmou "Je t'aime moi non plus" para aproveitar o brilho da canção, mas o filme não teve o mesmo sucesso. Uma das lendas em torno da música é que ela teria sido gravada (com Brigitte) durante uma sessão de sexo verdadeira, mas Gainsbourg fazia blague: "Se isso fosse verdade teria sido um LP inteiro!".

Com a retomada do cinema brasileiro a partir do ano 2000, uma nova leva de músicas – e músicos – passou a frequentar a tela grande. "Cidade de Deus" (2002), de Fernando Meirelles e "Tropa de Elite" (2007) de José Padilha

“ Avec le développement de la radio et des ventes des chaînes stéréo, les bandes originales des films se sont démocratisées. Ce fut le mariage de la musique et du cinéma”

“ Com a expansão do rádio, da venda de discos e aparelhos de som, as canções-temas dos filmes começaram a se popularizar. Era o casamento da música com o cinema”



cé à fréquenter le grand écran. “La Cité de Dieu” (2002) de Fernando Meirelles et “Troupe d’Élite” (2007) de José Padilha sont deux exemples classiques des nouveaux chemins empruntés par les bandes originales brésiliennes. “La Cité de Dieu” présente une variété musicale impressionnante, puisque la soul de James Brown, le pop de Raul Seixas, la friponnerie de Carlos Imperial et la samba de Candeia y trouvent leur place.

“Troupe d’Élite” défonce pour sa part les portes en faisant appel au rap et au funk carioca, lesquels genres dominent déjà une bonne partie du répertoire des radions populaires. MC Junior et MC Leonardo y figurent avec trois morceaux, mais la place est aussi faite au groupe Titãs, au pré-rappeur Fausto Fawcett et au poids musical du groupe O Rappa. Or, la chanson la plus connue et consommée de “Troupe d’Élite” revient à un groupe méconnu – Tihuana –, qui a battu tous les records de téléchargement au Brésil en 2007, grâce à une chanson homonyme (“Tropa de Elite/pega um/pega geral!” – “La troupe d’élite/elle attrape le premier,/elle les attrape tous!”).

Pour revenir à 1967, nous ne pouvons pas conclure ce texte sans nous remémorer la production franco-américaine “Les aventuriers”, avec Charles Aznavour, et dont la bande originale a été composée par Antônio Carlos Jobim. L’une des chansons du film, “Children’s Garden”, a été refaite par la suite, prenant le titre de “Chovendo na roseira” (“Il pleut sur la roseraie”) – laquelle chanson figure parmi les plus belles du répertoire de Tom Jobim.

Qu’elles soient la source ou le fruit d’une inspiration, les bandes originales au cinéma attestent au fil de toutes ces décennies d’une vraie histoire d’amour. Même dans les productions internationales s’attachant à un sujet français – comme la dernière version cinématographique des “Misérables” –, la musique se présente comme un partenaire constant, fidèle et durable. ●

MARCUS VERAS DE FARIA est journaliste, scénariste et photographe. Il a signé des chroniques musicales dans magazines et journaux. À présent, il est rédacteur en chef de quelques magazines web et dirige son entreprise Coringa Comunicação.

são dois exemplos clássicos dos novos rumos nas trilhas sonoras brasileiras. “Cidade de Deus” tem uma variedade musical impressionante, pois ali couberam o soul de James Brown, o pop de Raul Seixas, a pilantragem de Carlos Imperial, o samba de Candeia.

Já “Tropa de Elite” cai “matando” no rap e no funk carioca que já dominam boa parte do repertório das rádios populares. MC Junior e MC Leonardo comparecem com três faixas, mas há espaço também para a banda Titãs, o pré-rapper Fausto Fawcett e o peso musical do grupo O Rappa. No entanto, a canção mais conhecida e consumida de “Tropa de Elite” é de uma banda praticamente desconhecida – Tihuana – que com uma música homônima (“Tropa de Elite/pega um/pega geral!”) bateu todos os recordes de download no Brasil em 2007.

De volta a 1967, não podemos terminar este texto sem lembrar a produção franco-americana “Os aventureiros”, com Charles Aznavour, cuja trilha sonora foi composta pelo maestro Antônio Carlos Jobim. Uma das canções do filme, “Children’s Garden”, foi refeita mais tarde com o título “Chovendo na roseira”, e é uma das mais belas do repertório de Tom.

Inspirando ou sendo inspirada, a trilha sonora do cinema através de todas estas décadas é realmente uma história de amor. E mesmo em produções internacionais onde o tema é francês – como a última versão cinematográfica de “Os Miséráveis” – a música é parceira constante, fiel e vitalícia. ●

MARCUS VERAS DE FARIA é jornalista, roteirista e fotógrafo. Assinou artigos sobre música em jornais e revistas. No momento, é editor de revistas digitais e dirige sua empresa Coringa Comunicação.



LE PROGRAMMATEUR AFFIRME QUE LE PUBLIC BRÉSILIEN EST TRÈS ATTACHÉ AU CINÉMA EUROPÉEN | O PROGRAMADOR DIZ QUE O PÚBLICO BRASILEIRO É MUITO LIGADO AO CINEMA EUROPEU

“Il faut être à l'écoute du spectateur” “É preciso ouvir o espectador”

Elias Fajardo

Adhemar Oliveira, programmateur de cinéma et membre associé de Arteplex, l'un des groupes de distribution qui remportent le plus de succès au Brésil, analyse la présence du cinéma français dans les salles brésiliennes et mise sur la création d'espace pour les films indépendants et pour les productions cinématographiques nationales, comme un moyen de fortifier l'art et l'industrie cinématographiques et de former de nouveaux publics en leur ouvrant de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives.

Le cinéma français a fêté en 2012 un record de vente de billets à l'étranger: 140 millions d'entrées, contre 82,2 millions en 2008. "Intouchables", d'Olivier Nakache et Éric Toledano, a été considéré comme le deuxième film le plus vu sur le territoire français, et comme la production française ayant fait le plus grand nombre d'entrées dans le monde, dépassant les 25 millions de spectateurs. Le film a établi un record de fréquentation en Espagne, en Allemagne, en Italie, en Corée du Sud, et au Brésil, où il a été vu par plus de 200.000 personnes en trois semaines. D'autres œuvres françaises ont bénéficié à l'étranger d'un grand prestige:

Adhemar Oliveira, programador de cinema e sócio do Arteplex, um dos grupos de exibidores mais bem sucedidos no Brasil, analisa a presença do cinema francês em salas brasileiras e aposta na criação de espaço para os filmes independentes e para as cinematografias nacionais como forma de fortalecer a arte e a indústria cinematográficas, formando plateias e abrindo novos horizontes e perspectivas.

O cinema francês comemorou em 2012 um recorde de venda de ingressos no exterior: 140 milhões de entradas. Em 2008 foram 82,2 milhões. "Os intocáveis", de Olivier Nakache e Éric Toledano, foi considerado o segundo filme mais procurado dentro do território francês e a produção francesa mais vista no mundo, tendo ultrapassado 25 milhões de espectadores. Foi um recorde de público na Espanha, Alemanha, Itália, Coreia do Sul e, no Brasil, foi visto por mais de 200 mil pessoas em três semanas. Outras obras francesas muito prestigiadas em outros países foram "O artista", uma comédia romântica muda dirigida por Michel Hazanavicius que, em 2012, ganhou



LE GROUPE ARTEPLEX POSSÈDE 111 SALLES À TRAVERS LE BRÉSIL | O GRUPO ARTEPLEX TEM 111 SALAS EM TODO O BRASIL



"The artist", une comédie romantique muette filmée par Michel Hazanavicius et qui, en 2012, a remporté l'Oscar du meilleur film étranger et du meilleur réalisateur, et *"Le fabuleux destin d'Amélie Poulain"*, dirigé par Jean-Pierre Jeunet, avec Audrey Tautou comme actrice principale, et qui a surpris en attirant 23,1 millions de spectateurs à l'internationale.

Une augmentation des projections de productions françaises dans les salles brésiliennes est également à signaler. "Le Brésil est le principal marché des films français derrière la France. Un travail offensif de la part des distributeurs a permis de resserrer les liens entre les deux pays", affirme Paulo Sérgio Almeida, du site *Filme B*, qui étudie le marché de la projection.

Adhemar Oliveira observe une préférence pour les œuvres urbaines, les œuvres d'aventure, et celles proposant un style d'humour que le spectateur brésilien apprécie: "Nous avons déjà remporté du succès avec divers types de production, comme l'œuvre fantaisiste 'Le seigneur du château', de Régis Wargnier, le film historique 'La reine Margot' de Patrice Chéreau et aussi 'Delicatessen', une comédie d'humour noir de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro."

Le groupe Arteplex exploite actuellement 111 salles de tailles différentes, qui proposent divers types de programmation, depuis des œuvres populaires jusqu'à des productions plus artistiques, et ceci dans différentes régions: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Bahia, Brasília et Paraíba. Chose curieuse, c'est João Pessoa, la capitale de l'état du Nord-est de Paraíba, où les films français sont les plus recherchés, explique Adhemar. Il pense que cela peut s'expliquer par la forte présence de l'enseignement du français à João Pessoa, outre l'attachement du public local à la culture européenne.

"Le spectateur brésilien est très intéressé par l'Europe", affirme-t-il, "et, sur le continent européen, la France est l'un des pays où la production cinématographique est la plus forte. L'Italie, par exemple, a diminué sensiblement sa production, mais la production cinématographique française est toujours aussi active et a renforcé sa présence à l'étranger, notamment au Brésil."

En termes de chiffres, Adhemar Oliveira considère qu'un documentaire brésilien attire en moyenne 15.000 spectateurs et que les films indépendants peuvent engendrer plus de 30.000 billets vendus:

"Dans notre pays, quand une production atteint un public de 100.000 spectateurs, ses producteurs font déjà la fête. Nous avons un marché modeste en termes de nombre de salles de cinéma, si nous tenons compte de la taille du territoire brésilien, et cela fait jouer de manière encore plus forte la concurrence pour l'occupation de ces

o Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor diretor, e *"O fabuloso destino de Amélia Poulain"*, dirigido por Jean-Pierre Jeunet e protagonizado por Audrey Tautou, que surpreendeu fazendo 23,1 milhões de espectadores internacionais.

Também tem acontecido um aumento de exibição de produções francesas nas salas brasileiras. "O Brasil é o maior mercado para filmes franceses depois da França. Um trabalho agressivo dos distribuidores estreitou os laços entre os dois países", afirma Paulo Sérgio Almeida, do site *Filme B*, que analisa o mercado exibidor.

Adhemar Oliveira observa uma preferência por obras urbanas, de aventura e com um senso de humor que o espectador brasileiro aprecia: "Já fizemos sucesso com vários tipos de produção, entre eles a obra fantasia *'O senhor do castelo'*, de Régis Wargnier, o filme histórico *'A rainha Margot'* de Patrice Chéreau e também *'Delicatessen'*, uma comédia de humor negro de Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro."

O grupo Arteplex tem hoje 111 salas de vários formatos e tipos de programação que vão desde uma linha popular até produções mais artísticas nas seguintes regiões: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Bahia, Brasília e Paraíba. Um dado curioso, segundo Adhemar, é que João Pessoa, a capital do estado nordestino da Paraíba, é uma das cidades onde os filmes franceses são mais procurados. Ele acha que isto pode ser explicado pela presença forte do ensino do francês em João Pessoa, além da vinculação do público local à cultura europeia.

"O espectador brasileiro é muito voltado para a Europa", afirma ele, "e, no continente europeu, a França é um dos países que mais produz cinema. A Itália, por exemplo, diminuiu bastante sua produção, mas a cinematografia francesa continua atuante e tem aumentado sua presença no exterior, inclusiva no Brasil."

Em termos numéricos, Adhemar Oliveira considera que um documentário brasileiro costuma ter em média 15 mil espectadores e os filmes independentes podem chegar a 30 mil ingressos vendidos:

"No nosso país, quando uma produção chega a 100 mil espectadores os responsáveis por ela já estão festejando. Temos um mercado pequeno de salas de cinema se levarmos em conta o tamanho do território brasileiro, e isso aumenta violentamente a concorrência pela ocupação dessas salas. Precisamos levar em conta também que há uma cota cativa



"DELICATESSEN" S'APPUI SUR UN HUMOUR APPRÉCIÉ DES BRÉSILIENS | "DELICATESSEN" EXPLORA UM HUMOR APRECIADO PELOS BRASILEIROS

salles. Nous devons prendre également en compte le fait qu'il y a un quota obligatoire de diffusion de films brésiliens, qui va de 35 jours par an pour une salle isolée, à 600 jours par an (pour l'ensemble des copies) pour un complexe plus important de plusieurs salles."

Dans ce scénario, le programmateur souligne encore que près de 90% des œuvres diffusées au Brésil sont des *block-busters* nord-américains. Cela signifie qu'il reste un espace bien étroit pour l'occupation des salles par des productions d'autres horizons cinématographiques. En outre, il faut tenir compte du fait qu'il y a eu une augmentation des copies numériques dans les salles de cinéma. "Je crois que dans deux ans environ, toutes les salles brésiliennes seront numérisées", affirme Adhemar. Dans ce cas, il faudra compter sur un important mécanisme d'appui, qui devra se concentrer sur la divulgation dans les médias.

Malgré les difficultés, Adhemar Oliveira constate que le nombre de salles brésiliennes tend à augmenter et pourrait atteindre, selon les prévisions, la barre des 3.500 au cours des deux prochaines années. "Dans ce cas", conclut-il, "nous allons avoir besoin de suffisamment de souffle pour conquérir un espace permanent". Et pour en arriver là, il est nécessaire de former le public qui, d'une certaine manière, reproduit et valorise un type de pensée déterminé, c'est-à-dire qu'il faudra investir dans des catégories de public spécifiques, comme les professeurs, les étudiants, etc., qui s'intéressent aux productions cinématographiques nationales et n'apprécient guère le cinéma nord-américain commercial.

D'autre part, certains films français surprennent en recevant un accueil inattendu au Brésil. Nous pouvons citer, par exemple, "C'est la faute à Fidel", dirigé par Julie Gavras, fille du cinéaste grec Costa-Gavras, qui a remporté un certain succès au Festival de Cinéma do Rio et a été considéré par un critique carioca comme le meilleur film de l'année 2008. Pour Adhemar, des phénomènes comme celui-là peuvent s'expliquer par le fait qu'il existe, dans le film, un lien puissant entre le jeune brésilien et Cuba. "Nous pouvons en déduire que l'attrait mystique de Cuba est actuellement plus fort ici qu'en France", déclare-t-il.

Le groupe Arteplex est une chaîne commerciale de salles qui a débuté avec un ciné-club pour ensuite évoluer vers la programmation d'œuvres destinées davantage au grand public, ce qui a fini par devenir l'une des caractéristiques du groupe qui, selon Adhemar Oliveira, exige de ses associés et de ses programmeurs un suivi constant des nouveautés. "Nous sommes toujours attentifs, et surtout, nous sommes à l'écoute de nos spectateurs. Ceci est fondamental pour nous", conclut-il. •



"LA FAUTE À FIDEL!" DE JULIE GRAVAS | "A CULPA É DE FIDEL", DE JULIE GRAVAS

de exibição de filmes brasileiros, que vai de 35 dias por ano para uma sala isolada até 600 dias por ano para um complexo maior de várias salas."

Neste cenário, o programador destaca ainda que cerca de 90% das obras exibidas no Brasil são *block-busters* norte-americanos e isto significa que sobra uma fatia bem pequena para a ocupação por produções de outras cinematografias. Além disso, é preciso considerar que tem havido um aumento das cópias digitais nas salas de cinema. "Acredito que em cerca de dois anos quase todas as salas brasileiras estarão digitalizadas", afirma Adhemar, que diz também que, neste caso, é necessário um forte mecanismo de apoio, que deve se centrar mais na divulgação através da mídia.

Apesar das dificuldades, o programador considera que o número de salas brasileiras tende a crescer e há uma previsão de que elas possam chegar a 3.500 nos próximos dois anos. "Neste caso", conclui ele, "vamos precisar ter um grande fôlego para conquistar um espaço permanente". E para que isso se dê é necessário formar plateias que, de uma certa forma, reproduzam e valorizem um determinado tipo de pensamento, ou seja, investir em segmentos específicos de público, como os professores, os estudantes, etc., que se interessam pelas cinematografias nacionais e não se ligam muito no cinema norte-americano comercial.

Por outro lado, alguns filmes franceses surpreendem por ter uma boa recepção, até certo ponto inesperada, no Brasil. Entre eles podem ser citados "A culpa é de Fidel", dirigido por Julie Gavras, a filha do cineasta grego Costa-Gavras, que fez sucesso no Festival de Cinema do Rio e foi considerado por um crítico carioca o melhor filme do ano de 2008. Adhemar acha que fenômenos como este podem ser explicados na medida em que há uma vinculação forte do público jovem brasileiro com Cuba. "Talvez a gente possa dizer que a mística cubana seja hoje mais forte aqui do que na França", arrisca ele.

O grupo Arteplex é uma cadeia de salas que começou como um cine clube e depois evoluiu no sentido de exibir também obras mais direcionadas ao grande público. Esta acabou se tornando uma das características do grupo que, segundo Adhemar Oliveira, exige dos sócios e programadores um acompanhamento constante. "Estamos sempre atentos e, acima de tudo, procuramos escutar o nosso espectador. Isto, para nós, é fundamental", conclui ele. •

FESTIVAL VARILUX DE CINEMA FRANCÊS

2013

40 cidades

15 filmes

10 artistas convidados

Mais uma vez, um sucesso!

variluxcinefrances.com



MARCOS COSTA
Président Alstom Brésil

"Présente depuis 57 ans au Brésil et forte de plus de 5000 collaborateurs, Alstom est fière de prendre part à cet important projet culturel qui met en relief le mouvement du *Cinema Novo* au Brésil, ce dernier ayant subi une grande influence de la culture cinématographique française."

"A Alstom, presente no Brasil há 57 anos e com mais de 5000 colaboradores, orgulha-se de fazer parte deste importante projeto cultural que destaca o movimento do Cinema Novo no país, o qual tem grande influência da cultura cinematográfica francesa."



ERIC SCHMITT
Président Arkema Brésil

Le Brésil et la France sont deux grands pays de cinéma qui ont toujours eu à cœur de maintenir le 7ème art comme catalyseur de leur expression culturelle et populaire. C'est avec plaisir qu'Arkema soutient ce processus innovateur.

O Brasil e a França são dois grandes países de cinema, que sempre fizeram questão de fazer com que a 7ª arte continuasse sendo um catalisador de suas expressões culturais e populares. É um prazer para Arkema apoiar este processo inovador.



ALEXANDRE GOUVÉA
CEO Latin America

"De même qu'Atos fournit des technologies innovantes qui contribuent aux activités futures de nos clients, le cinéma français représente l'avant-garde du cinéma mondial. C'est avec une grande fierté que nous soutenons cette initiative de synergie entre le cinéma français et brésilien, qui connaît une période de renouveau. L'échange entre nos pays est très fertile et permet de créer des projets innovants.

Atos soutient les relations établies entre le Brésil et la France, en particulier le cinéma qui symbolise le mouvement et la créativité d'une culture."

"Assim como a Atos fornece tecnologias inovadoras que contribuem para as futuras atividades dos nossos clientes, o cinema francês representa a vanguarda do cinema mundial. É com grande orgulho que apoiamos esta iniciativa de sinergia entre os cinemas franceses e brasileiro, que atravessa um período de renovação. O intercâmbio entre nossos países é muito fértil e permite criar projetos inovadores.

Atos apóia as relações estabelecidas entre o Brasil e a França – em especial, o cinema, símbolo da dinâmica e da criatividade de uma cultura".



GROUPE CARREFOUR BRÉSIL

C'est un honneur pour le Groupe Carrefour de préserver et promouvoir la culture des pays où il opère, car nous sommes convaincus qu'il s'agit là d'un catalyseur majeur de développement commun entre les nations. Dans tous les pays où nous opérons, la valorisation de la culture, des coutumes régionales et des préférences des consommateurs ont toujours orienté l'action de notre société. Au Brésil, cette recette de succès se répète – et ce, depuis que nous sommes arrivés, il y a 38 ans. C'est un plaisir de voir que les interactions entre brésiliens et français trouvent écho dans l'histoire du Groupe Carrefour.

Para o Grupo Carrefour é uma honra preservar e promover a cultura dos países onde atua, pois acreditamos que este é um dos importantes propulsores do desenvolvimento comum entre nações. Em cada país onde atuamos, a valorização da cultura, dos hábitos regionais e das preferências dos consumidores sempre direcionaram a atuação da companhia. No Brasil, desde que chegamos há 38 anos, esta receita de sucesso se repete. É uma satisfação ver que as interações entre brasileiros e franceses estão refletidas na história do Grupo Carrefour.



CAIXA
SEGUROS

THIERRY CLAUDON
Directeur-général Groupe Caixa Seguros

Le Groupe Caixa Seguros, filiale depuis 2001 de CNP Assurances et de la Caixa Econômica Federal, renforce au fil des ans son rôle d'acteur majeur du paysage économique brésilien, à travers ses produits d'Assurance, de Santé, de Retraite ou de Capitalisation, qui garantissent l'inclusion sociale, la tranquillité, la protection et la qualité de vie future de ses 10 millions de clients issus de toutes les couches de la population brésilienne.

Le Groupe travaille également à la promotion de nombreuses causes sociales, en partenariat avec l'ONU, à la protection environnementale et à la promotion de la culture au Brésil, et notamment du cinéma national, comme le montre, entre autres, son action de mécénat consacrée au film "Rouge Brésil". L'ensemble de ces engagements sociaux, environnementaux et culturels se trouvera renforcé par la création prochaine de l'Institut Caixa Seguros.

O Grupo Caixa Seguros – filial, desde 2001, da CNP Seguros e da Caixa Econômica Federal – vem fortalecendo ao longo dos anos seu papel de importante ator do cenário econômico brasileiro, por meio de seus produtos na área de Seguros, Saúde, Aposentadoria ou Capitalização – os quais garantem inclusão social, tranquilidade, proteção e qualidade de vida futura para seus 10 milhões de clientes, oriundos de todas as camadas da população brasileira.

O Grupo também trabalha na promoção de várias causas sociais – em parceria com a ONU –, na proteção do meio ambiente e na promoção da cultura no Brasil – em especial, do cinema nacional –, como o demonstra, entre outros, o patrocínio concedido ao filme "Vermelho Brasil". O conjunto desses compromissos sociais, ambientais e culturais ficará fortalecido pela criação, em breve, do Instituto Caixa Seguros.



"25 images par secondes, c'est la vitesse de la société brésilienne. Le présent est déjà du passé... Au cœur de cette vitalité, EDF construit l'énergie du futur!"

"25 imagens por segundo, eis a velocidade da sociedade brasileira. O presente já é passado... No coração desta vitalidade, a EDF constrói a energia do futuro!"

PATRICK SIMON
Directeur EDF Brésil



Le cinéma au Brésil comme en France a connu un formidable essor durant la seconde moitié du XXème siècle tant par la richesse de sa création que par la multiplicité de ses canaux de diffusion.

Souvent témoin, parfois acteur et toujours mémoire de l'histoire et de l'évolution de ces deux pays, il est incontestablement devenu un art populaire, toujours plus accessible, qui rassemble toutes les générations, toutes les communautés et toutes les cultures.

La Fnac, diffuseur et promoteur de toutes les formes d'art, est fière de s'associer à cette initiative originale "Regards croisés France-Brésil sur le cinéma" montrant la qualité et la diversité des cinémas brésiliens et français.

No Brasil como na França, o cinema teve grande impulso durante a segunda metade do século 20, tanto em razão de sua riqueza criativa quanto da multiplicidade de seus canais de difusão.

Por vezes testemunha ou ator – mas sempre memória – da história e da evolução desses dois países, transformou-se incontestavelmente em uma arte popular, cada vez mais acessível, que reúne todas as gerações, todas as comunidades e todas as culturas.

A Fnac, que divulga e promove todas as formas de arte, fica orgulhosa de associar-se a essa iniciativa original – "Troc de olhares França-Brasil no cinema" –, mostrando a qualidade e a diversidade dos cinemas brasileiro e francês.

JACQUES BRAULT
Directeur Fnac Brésil



Les relations qui existent entre la France et le Brésil se perpétuent et se renouvellent chaque jour. Le Cinéma, thème choisi pour rendre hommage à la fraternité et à l'admiration mutuelle entre les deux peuples, renvoie à des valeurs importantes de PSA Peugeot Citroën. La créativité et l'innovation sont non seulement présentes dans l'ADN des véhicules de nos marques Citroën et Peugeot, mais elles caractérisent aussi les films de la Nouvelle Vague et du Cinema Novo brésilien, par exemple. La connexion étroite entre les voitures et le cinéma est très visible dans le cas de la Peugeot 406 du film "Taxi" ou de la Citroën Traction Avant du nouveau "Meu Pé de Laranja Lima" ("Mon bel oranger"). Ainsi, à l'occasion de cette édition, nous réaffirmons que l'échange de savoir-faire entre brésiliens et français, pour les films comme pour les voitures, contribue à l'évolution et renforce les liens entre ces deux grandes nations.

França e Brasil têm ligações que se perpetuam e se renovam a cada dia. O Cinema, tema escolhido para homenagear esta fraternidade e admiração mútua entre dois povos, remete a valores importantes da PSA Peugeot Citroën. Criatividade e inovação estão presentes no DNA dos automóveis das nossas marcas Citroën e Peugeot, assim como marcam, por exemplo, os filmes da Nouvelle Vague e do Cinema Novo brasileiro. Carros e filmes têm forte ligação, como vemos no caso do Peugeot 406 do filme "Taxi" ou do Citroën Traction Avant do novo "Meu Pé de Laranja Lima". Assim, apoiando esta edição, reafirmamos que, com filmes ou carros, a troca de *savoir-faire* entre brasileiros e franceses contribui para a evolução e reforça o elo entre estas duas grandes nações.

CARLOS GOMES
Président Brésil et Amérique Latine PSA
Peugeot Citroën



Depuis son implantation au Brésil en 1998, Renault est de plus en plus présent dans la vie quotidienne des Brésiliens. L'entreprise, qui grandit avec le pays, soutient et promeut la scène culturelle.

Renault Brésil encourage le renforcement des relations entre la France et le Brésil aussi dans la culture cinématographique à travers l'ouvrage "Regards croisés France-Brésil sur le cinéma".

Desde que se instalou no Brasil, em 1998, a Renault está cada vez mais presente no cotidiano dos brasileiros. A empresa, que cresce junto com o País, apoia e fomenta o cenário cultural.

A Renault encoraja o fortalecimento das relações entre França e Brasil também na cultura do cinema, através da obra "Troc de olhares França-Brasil no cinema".

OLIVIER MURGUET
Président Renault Brésil



Si dans l'Art, les regards sont croisés et admiratifs, en Santé, nous partageons une même inspiration avec le Brésil: faire la différence pour des milliers de personnes qui font confiance à nos médicaments et à nos vaccins depuis plus de 50 ans.

Enquanto os olhares afiguram-se cruzados e admirativos na Arte, na Saúde, compartilhamos uma mesma inspiração com o Brasil: fazer a diferença para milhares de pessoas que, há mais de 50 anos, confiam nos nossos remédios e vacinas.

HERALDO MARCHEZINI
Senior Vice Président Amérique Latine Sanofi



ADRIANO NOVITSKY
Président Technip Brésil

C'est avec beaucoup de fierté que Technip sponsorise cette œuvre qui porte un regard sur l'interaction culturelle entre le Brésil et la France au cinéma. Technip est présente au Brésil depuis plus de 30 ans et possède des filiales dans 48 pays différents, valorisant toujours la diversité et la culture de chaque région où elle mène des projets et des activités. É com muito orgulho que a Technip está patrocinando esta obra, que retrata a interação cultural do Brasil e da França no cinema. A Technip está presente no Brasil há mais de 30 anos, possui filiais em 48 países, sempre valorizando a diversidade e a cultura de cada região onde realiza seus projetos e atividades.



JULIEN ROUSSELET
Directeur-général Thales

Le Groupe Tereos est fier de participer à la publication de cet ouvrage, véritable hommage à cette importante manifestation artistique qui se déroule en France et au Brésil, pays dans lesquels l'entreprise est présente.

O Grupo Tereos tem orgulho em participar desta publicação que faz uma justa homenagem a esta importante manifestação artística no Brasil e na França, países em que a empresa atua.

ALAIN DETAPPE
Directeur Groupe Tereos



Thales est un leader mondial des hautes technologies pour les marchés de la Défense et de la Sécurité, de l'Aérospatial et du Transport. Fort de 67,000 collaborateurs dans 56 pays, Thales offre une capacité unique pour répondre aux besoins les plus complexes. Présents depuis plus de 40 ans au Brésil, nous sommes heureux de nous associer à ce regard croisé entre nos pays.

A Thales é líder mundial em tecnologia nos mercados de Defesa, Segurança, Aeroespacial, Espacial e Transportes. Com 67 mil colaboradores em 56 países, a Thales tem a aptidão única de responder às mais complexas necessidades. Presentes há mais de 40 anos no Brasil, é com satisfação que nos associamos a esta troca de perspectivas entre nossos países.



PHILIPPE VIGNON
Président Timac Agro Brésil

Riche de la diversité de ses 13 métiers, le Groupe Roullier fabrique et commercialise des solutions innovantes dans les domaines de la nutrition des plantes, de l'alimentation animale et de l'agroalimentaire. Implanté au Brésil depuis 1997 avec 7 usines, il a son siège à Porto Alegre.

A TIMAC Agro Brasil, filial do Groupe Roullier, desenvolve, fabrica e comercializa soluções inovadoras para a nutrição das plantas, para a alimentação animal e para o agronegócio. No Brasil, desde 1997 com 7 fábricas, tem sua sede em Porto Alegre.



DENIS PALLUAT DE BESET
Représentant du Groupe TOTAL au Brésil

La France a joué un rôle important dans l'histoire du cinéma, en produisant différents films et en révélant de nombreux acteurs français. Pareillement, le Brésil connaît une grande évolution dans ce moyen de communication sociale, avec des productions de haut niveau.

Présente au Brésil depuis plus de trente ans, Total est honorée de prendre part à cet événement et est convaincue que le Septième art contribue de façon exceptionnelle au renforcement des relations entre la France et le Brésil.

A França teve um papel importante para a história do cinema, com produção de diversos filmes e revelação de atores franceses. Da mesma forma, o Brasil tem demonstrado um grande avanço neste meio de comunicação social com produções de alto nível.

A Total, présente no Brasil há mais de trinta anos, sente-se honrada em participar deste evento e acredita que a sétima arte contribui de maneira excepcional para o fortalecimento das relações entre França e Brasil.



"Quel est le point commun entre Les Revenants, Rihanna, Call of Duty et la 4G? Ce sont tous des produits culturels et des services numériques au cœur des métiers de Vivendi: films, musique, jeux vidéo et télécommunications.

Vivendi fait partie des rares groupes multimédia à maîtriser l'ensemble de la chaîne de valeur, de la création de contenus à leur distribution sur des réseaux et des plateformes.

Dans un contexte de révolution numérique et de transformation des marchés télécoms, notre groupe s'appuie sur le savoir-faire de ses collaborateurs et la force de ses marques pour continuer à créer de la valeur.

Aujourd'hui, Vivendi regroupe plusieurs entreprises leaders européennes et mondiales dans les médias / contenus (Groupe Canal+, Universal Music Group et Activision Blizzard) et les télécommunications (SFR, Maroc Telecom et GVT)."



AMOS GENISH
Président GVT

Empresa genuinamente brasileira que faz parte do conglomerado mundial de multimídia Vivendi com holding na França, a GVT tem orgulho de apoiar o projeto "L'homme de Rio". A empresa valoriza o encontro entre cultura e tecnologia que caracteriza o relançamento do DVD deste clássico do cinema mundial, de 1964. Acreditamos que a valorização do passado com olhos voltados ao futuro é fundamental para promover inovação e desenvolvimento.

Tecnologia, inovação e cultura fazem parte dos serviços de TV por assinatura, banda larga e telefonia fixa oferecidos pela GVT. Com elas, as pessoas conectam-se a amigos, familiares e sua rede de relacionamento com alta qualidade e convergência. Também acessam redes sociais, músicas, vídeos, filmes, séries e os conteúdos que mais apreciam em diversas telas – computador, smartphone, tablet e TV de forma simples e rápida.

Com o apoio a essa iniciativa reconhecemos a importância de preservar o conhecimento do passado para aprimorar o conhecimento do futuro além de fortalecer as relações entre Brasil e França.

REMERCIEMENTS

L'Ambassade de France au Brésil
remercie chaleureusement
les sociétés :

ALSTOM
ARKEMA
ATOS ORIGIN
CARREFOUR
CNP / CAIXA SEGUROS
EDF / UTE
FNAC
GVT
PSA PEUGEOT CITROËN
RENAULT
SANOFI
TECHNIP BRASIL
TEREOS
THALES / OMNISYS
TIMAC
TOTAL EETP
VIVENDI

Sans lesquelles cet ouvrage
n'aurait pu voir le jour.

Nous remercions également:



Enfin nous remercions

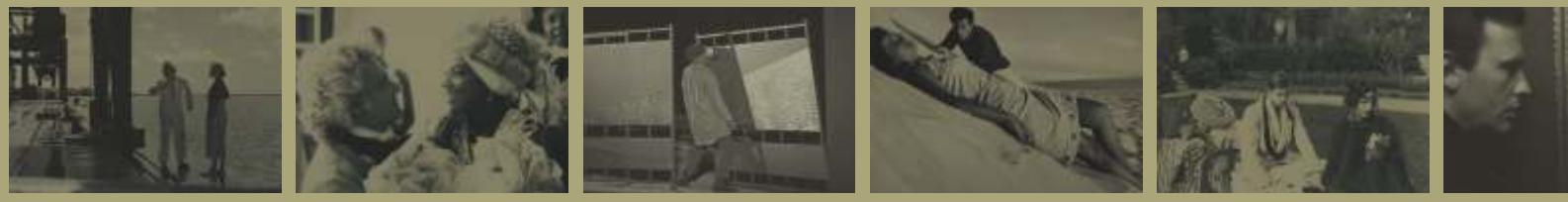
BRUNO DELAYE
Ambassadeur de France au Brésil
et

JOSÉ MAURICIO BUSTANI
Ambassadeur du Brésil en France

pour leurs contributions à
la réalisation de l'ouvrage.



La France et le Brésil ont toujours entretenu des rapports très étroits. Les Français sont tombés sous le charme de la nature et du métissage ayant façonné la population de ce pays tropical. Les Brésiliens tiennent la France pour une grande référence en matière de culture, laquelle les rapproche des sources d'idées qui font avancer le monde. Le cinéma est un terreau fertile pour cet échange, notamment à partir des années 1960 et 70, avec l'essor de la Nouvelle Vague et du *Cinema Novo*. Un important dialogue s'est établi et perdure entre les deux cinématographies, qui défendent le cinéma d'auteur et poursuivent des langages et des formes de production indépendants. Cette publication est un hommage à la belle et solide amitié entre ces deux pays.



França e Brasil sempre tiveram relações muito próximas. Os franceses se encantaram com a natureza e a miscigenação que plasmou o povo do país tropical. E os brasileiros têm na França uma referência forte em matéria de cultura, que os aproxima das fontes de ideias que movem o mundo. O cinema é um terreno fértil para esta troca, principalmente a partir das décadas de 1960 e 70, com o surgimento da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo. Um importante diálogo se estabeleceu e perdura até hoje entre as duas cinematografias, que defendem um cinema de autor e buscam linguagens e formas de produção independentes. Esta publicação é uma homenagem à bela e sólida amizade entre os dois países.