



## Cinema Nôvo

# LE LUXE OU L'ORDURE

SERGIO AUGUSTO



OTHON BASTOS ET MAURÍCIO DO VALLE DANS O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (ANTÔNIO DAS MORTES).

Il y a près de vingt ans que le Cinema Nôvo résiste au discrédit de certains critiques, au boycottage systématique des exploitants soumis à l'influence du capital étranger et à ce qu'il est convenu d'appeler "manque de communication avec le public". Cela représente 10 ans de lutte, de revers, de crises, mais aussi de victoires, principalement sur le front européen, où Glauber Rocha, Ruy Guerra, Néelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues et autres ont réussi à vaincre et à les désarmer par une demi douzaine d'attaques brillantes. Aujourd'hui, dans tous les pays où les films arrivent à dépasser, encore que faiblement, les limites de la simple marchandise, le Cinema Nôvo est considéré comme l'ouverture culturelle la plus importante effectuée par le cinéma moderne ces dernières années. Simplement, le Cinema Nôvo s'il n'a pas été le pré-curseur d'une révolution structurelle dans la manière de produire et de consommer les films — privilège de mouvements radicaux qui l'ont précédé chronologiquement comme la Nouvelle-Vague française et l'Underground

américain — a eu l'honneur de présenter les dernières solutions pour la création d'un cinéma libre. L'inexistence, au début des années 50, d'une industrie cinématographique de base au Brésil, a provoqué une situation exceptionnelle que ni les français de la Nouvelle-Vague ni les américains de l'Underground n'ont jamais connue. Quand Truffaut et Godard ont abandonné la critique pour la caméra, leurs articles pamphlétaires contre l'aliment habituel des français — le cinéma de qualité — ils avaient seulement endoctriné un petit nombre d'initiés. La Nouvelle-Vague a vaincu uniquement parce que, grâce à l'appui et l'approbation des grandes revues en quête de nouveautés, elle s'est transformée en une mode culturelle, en un produit de consommation. Les adeptes de l'Underground new yorkais, comme il est défini lui-même, ont choisi la clandestinité sur un marché exploitant dominé par le trust des grands studios. Le choix dont disposait le Cinema Nôvo a été dicté, au début, par la nécessité. Il fallait partir de zéro. Une idée dans la tête et une caméra à la

main — le mot d'ordre, donné par Glauber Rocha, ne signifiait pas seulement le rejet stratégique d'un programme non viable de production, selon le modèle Vera Cruz, mais également l'unique change offerte pour la survivance d'un cinéma d'auteur (ennemi des obligations commerciales) et de faible valeur industrielle. Cela couvrit les dépenses mais le grand public ne donna pas au départ un appui intégral au mouvement. Il n'aurait d'ailleurs pu le donner: en effet les films du Cinema Nôvo ont imposé brusquement, en général, une coupure verticale entre les objets (choses, personnes) et leur contexte traditionnel de représentation (le Nord-Est de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* n'était plus celui du *western O Cangaceiro*), et n'ont pas respecté les valeurs culturelles et créatrices prises habituellement comme normes par des films brésiliens conçus selon un modèle Hollywood. L'important mission du Cinema Nôvo a été et continue à être un effort de décolonisation culturelle. Cet effort s'est effectué au niveau de la production, de la fabrication, et

sur une échelle encore peu satisfaisante, de la diffusion. Une partie influente de la critique n'a pas su comprendre cet effort par suite de son attachement au système culturel dominant, raisonnant selon des conceptions en honneur il y a vingt ans.

Utilisant comme modèle de qualité le vernis superficiel du cinéma de la grande industrie, la critique la plus influente, persuadée d'orienter correctement le public, en réalité collabore à la stabilisation du goût et de la capacité de perception d'un public culturellement conditionné aux spectacles qui distillent des illusions primaires de vertus curatives (purification personnelle, substitution, sublimation, etc.). On a exhumé alors le cadavre de l'imitation grossière de l'industrie, enterré sous les décombres de la Vera Cruz. La raison la plus fréquemment avancés est que l'on doit pouvoir concurrencer sur un pied d'égalité les productions étrangères. Il y a une certaine logique dans ce raisonnement, sans aucun doute; mais les critiques qui l'avancent n'ont pas trouvé jusqu'à présent d'exemples réellement logiques pour justifier cet urgent équilibre des forces. D'ailleurs voyons nous-mêmes: les recettes des films brésiliens de l'année 1969 font ressortir, aux dix premières places, les succès suivants: *Os Paqueras*; *No Paraíso das Solteironas*; *Pára, Pedro*; *Gólias Contra o Homem das Bolinhas*; *Macunaima*; *Pobre Príncipe Encantado*; *A Compadecida*; *A Máscara da Traição*; *Agnaldo, Perigo à Vista*; et *Jovens Prá Frente*. Sur les dix, un seulement — *Macunaima* — a été considéré important et instructif par la critique dans sa totalité. Voici trois questions concrètes destinées aux critiques de l'utopie industrielle: le futur du cinéma brésilien serait conditionné au pathos paysan de Mazaropi, à la simplicité de *Pára, Pedro* et au baiser magique Wanderley Cardoso? Est-il viable de dépenser 800 mil cruzeiros dans un spectacle comme *A Compadecida* et d'en retirer seulement Cr\$ 512? Comment expliquer le triomphe commercial de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Antônio das Mortes) sur des productions plus onéreuses et tellement conformes au goût de la masse comme *O Tesouro de Zapata*, *Maria Bonita* et *Dois na Lona*? Comme on le voit, les chiffres — ou les films — n'aident pas beaucoup les chantres de "l'art-industrie".

Envolées prétentieuses, en termes de budget et désordre technique n'ont jamais été la pierre d'achoppement du Cinema Novo. Quelques expériences plus osées ont été tentées ces deux dernières années, moins comme des essais dans l'obscurité d'une crise qui était et qui continue à être de tout le cinéma, que par une contingence de production/expression. Voici le point



OS HERDEIROS DE CARLOS DIEGUES: SÉRGIO CARDOSO ET ODETE LARA.



## Cinema Nôvo

# LE LUXE OU L'ORDURE

fondamental: l'art-industrie c'est *Macunaïma* et non *Anjos e Demônios*, c'est-à-dire: le maximum d'apparat nécessaire pour concrétiser une idée inconcevable à un degré inférieur de production. Dans *Anjos e Demônios*, la couleur et le luxe sont des éléments artificiels qui servent à dorer une pilule indigeste dans n'importe quelle couleur. Dans *Macunaïma*, la couleur, les vêtements, la récréation (ou la stylisation) du décor ont une fonction bien définie.



ISABELLA ET ODUVALDO VIANA FILHO DANS O DESAFIO, DE PAULO CÉSAR SARACENI.

Le Cinema Nôvo, en temps qu'action révolutionnaire dans le contexte du cinéma moderne, a de sérieux buts à poursuivre. On pensait, il y a encore peu de temps que les essais ambitieux de Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Junior (*Brasil Ano 2.000*) et Carlos Diegues (*Os Herdeiros*) allait insuffler une énergie nouvelle au mouvement de rénovation du cinéma brésilien. On a beaucoup raconté que "stupéfaits devant la concurrence des super-productions étrangères" les jeunes cinéastes brésiliens étaient disposés à tenter la spectaculaire démarche suicide quand l'auteur, sur le plan du langage, se soumet au stagnant et répressif lexique du cinéma digestif. Il s'est produit exactement le contraire. Ce qui paraissait à Godard, Bergman, Antonioni et autres un pari sur le futur, mais qui avait obtenu un succès relatif avec les du cinéma américain, le Cinema Nôvo l'a adopté comme additif à la formule glauberienne de "la caméra à la main et une idée dans la tête": le film de 16 mm. Pendant que les critiques officiels rêvaient de De Mille, Rogério Sganzerla et Julio Bressane on découvrait l'oeuf de Colom. L'eureka du 16 mm, à la veille de la révolution que le cinéma minicassette provoquera dans les formes habituelles de la consommation adaptées au temps de repos domestique, ouvre des horizons incalculables à ceux qui désirent faire de la caméra un objet permanent de travail libre et libérateur.

Je passe rapidement sur les mérites et les défauts de *Matou a Família e Foi ao Cinema* et de *Um Anjo Nasceu*; mais je suis obligé de constater dans ces essais primitifs de tournage extrêmement rapide l'aurore d'un cinéma qui provoquera des résultats surprenants: 1) amortissement rapide ou capital engagé (le coût de la production est tellement bas qu'il ne craint aucune basse recette); 2) garantie d'un travail continu (dans ce programme un cinéaste peut être un professionnel aussi utile qu'un journaliste); 3) contestation pratique du déterminisme économique du cinéma commercial sans la menace d'une con-

currence impossible à vaincre dans les circuits de circulation en vigueur.

L'adaptation du 16 mm au professionnalisme sera la réalité du Cinema Nôvo des prochaines années. Les expériences réalisées par Julio Bressane jusqu'à présent reflètent encore les aspects génétiques intermédiaires d'un travail incomplet. Cinema d'ordure dit-il, se référant à ses brouillons. L'expression dénote le même caractère et esprit de cabotinage des phrases pour épater que Glauber Rocha a proféré au cours des dix dernières années afin d'imposer la mystique du Cinema Nôvo. Les slogans, les phrases toutes faites, les boutades chocantes sont des recours superflus pour attirer la clientèle. Le futur Cinema Nôvo dont les productions ne couteront pas le tiers du prix des autres, ne prévoit pas le brouillon de Bressane. Les leçons seront repassées, car l'ordure est provisoire. Le film en couleurs de 16 mm agrandi à 35 mm ne se frippe pas comme le noir et blanc. C'est ainsi que, lorsque Anselmo Duarte tournera *A Volta de Quelé do Pajeu* avec un budget de 2 millions de cruzeiros, les prolétaires du Cinema Nôvo tourneront leurs petits films de Cr\$ 80 mil et, selon le tempérament de chacun avec tous les *appeals* et le charme du spectacle fait avec des millions.

C'est ici que commence le cinéma révolutionnaire, un cinéma qui a préféré une scission passagère à une union sans limite. Comme mesure préventive et provisoire, il serait important que les cinéastes brésiliens possèdent une chaîne de cinémas afin d'éviter le monopole des grands exploitants. Une Révolution ne se fait pas avec des demi-mesures. Cette idée de limiter l'importation des films étrangers est une illusion aussi ingénue et discriminatoire que le projet de doublage. Le système existant est trop forte et ne peut être changé d'un moment à l'autre; il faut le modifier peu à peu. Si le Cinema Nôvo entend continuer son programme révolutionnaire il ne doit pas se restreindre à la démolition du système de représentation dominant, mais surtout s'employer à étendre mes zones de son influence, établissant un moyen propre — nouveau — de diffusion.



OS DEUSES E OS MORTOS DE RUY GUERRA: OTHON BASTOS.



RAUL CORTEZ ET JUCA DE OLIVEIRA DANS O CASO DOS IRMAOS NAVES, SECOND FILM DE LUIZ SÉRGIO PERSON.



MENINO DE ENGENHO: MARGARIDA CARDOSO, RODOLFO ARENA ET ANECY ROCHA.