

EVA NIL ET CARLOS MODESTO DANS *BARRO HUMANO* (1928), D'ADHEMAR GONZAGA.

CHRONOLOGIE DU CINÉMA BRÉSILIEN

Avec quelques prises de vues de la Baie de Guanabara, le cinéma brésilien est né. Le 19 Juin 1898, neuf ans après la République. Producteur: Afonso Segreto.

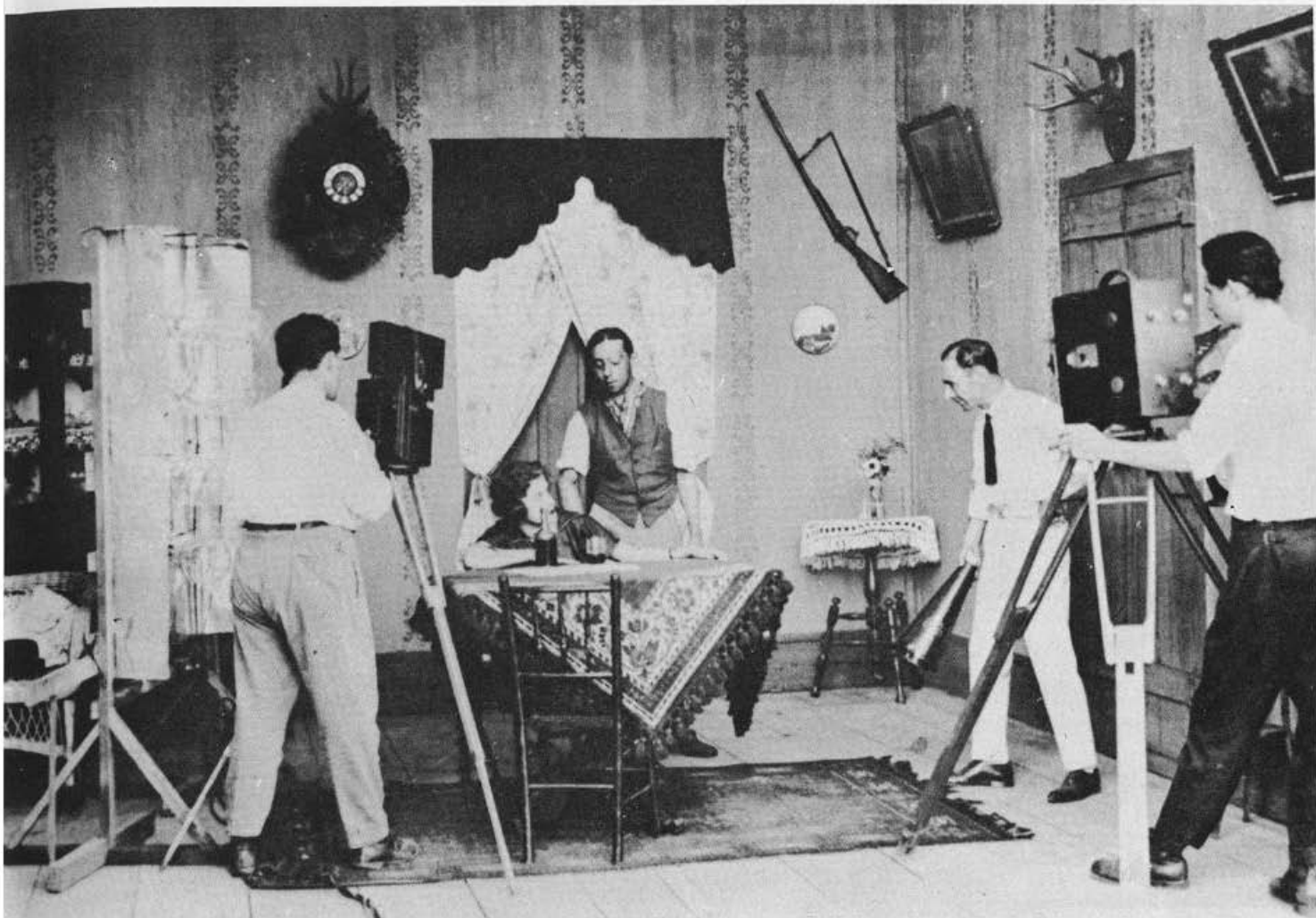
Dans les journaux on parle déjà de la nouveauté. Peu à peu, avec les appareils à projection pour bobines de 60 mètres, actionnés à la manivelle, naquit l'exploitation.

Une fois le marché établi, vinrent aussi les films nationaux à intrigue. Le premier (*Os Estranguladores*), en 1906, était un fait de chronique policière et fut exhibé plus de 800 fois, seulement à Rio de Janeiro. Pour ce temps-là, un succès de recette. Il y eut encore les "films parlants" — les acteurs qui paraient derrière l'écran. A ce moment, se vérifia l'incendie du Rio Branco.

En 1908, *O Crime da Mala*. Plus tard, objet d'un "remake".

En 1916, *Dioginho* présentait la vie d'un hors-la-loi dans l'intérieur du Pays. La même année, *O Guarani*, d'après José de Alencar, qui aurait, plus tard, trois autres versions, et *Perdida*, début, dans ce qu'on appelait la "scène muette", d'un acteur fameux: Leopoldo Froes.

Jusqu'à la deuxième décennie du siècle, 400 films, à peu près, ont été produits au Brésil. Exemple *Regenerador*, de 1919, a été un des plus importants. Réalisation de José Medina avec pho-



TOURNAGE DE *SOFRER PARA GOZAR*, PRODUIT A CAMPINAS, PAR EUGENIO KERRIGAN, DANS L'ANNÉE 20.



O GUARANI (1916), DE L'ITALIEN VITTORIO CAPPELARO.

tographie de Gilberto Rossi. On y peut observer le sens du temps et du montage, la continuité des gestes, l'action intercalée, l'emploi des gros plans et le mouvement de la caméra. La décennie des années 20 a marqué l'intérêt pour les problèmes de laboratoire. Dans ce domaine, tout était primitif, presque entièrement manuel. La technique était acquise, en général, chez les Cyprien Segur et les Benedetti. Almeida Fleming, à Pouso Alegre, État de Minas Gerais, à l'occasion de réaliser *Paulo e Virginia*, fit lui-même le développement et les copies de son film.

À cette époque, Carmem Santos devenait productrice avec son troisième film: *Mademoiselle Cinema*, d'après le roman de Costallat. Et *Gigolette* — début, au cinéma, de Jaime Costa était un succès.

Hei de Vencer, de Luiz de Barros, contenait des scènes aériennes tournées à la manivelle, et *Sofrer para Gozar*, produit à Campinas. État de São Paulo, employait simultanément deux caméras, tandis que le réalisateur Kerrigan ne renonçait pas à l'usage d'un mégaphone.

Les "caisses en bois" commençaient à mourir et à céder leur place aux caméras métalliques. Désormais les cycles régionaux se développaient mieux.

On tournait à Belo Horizonte, *Perante Deus* (1930).

On tournait à Porto Alegre, *Amor que Redime* (1928) et *Revelação* (1929).

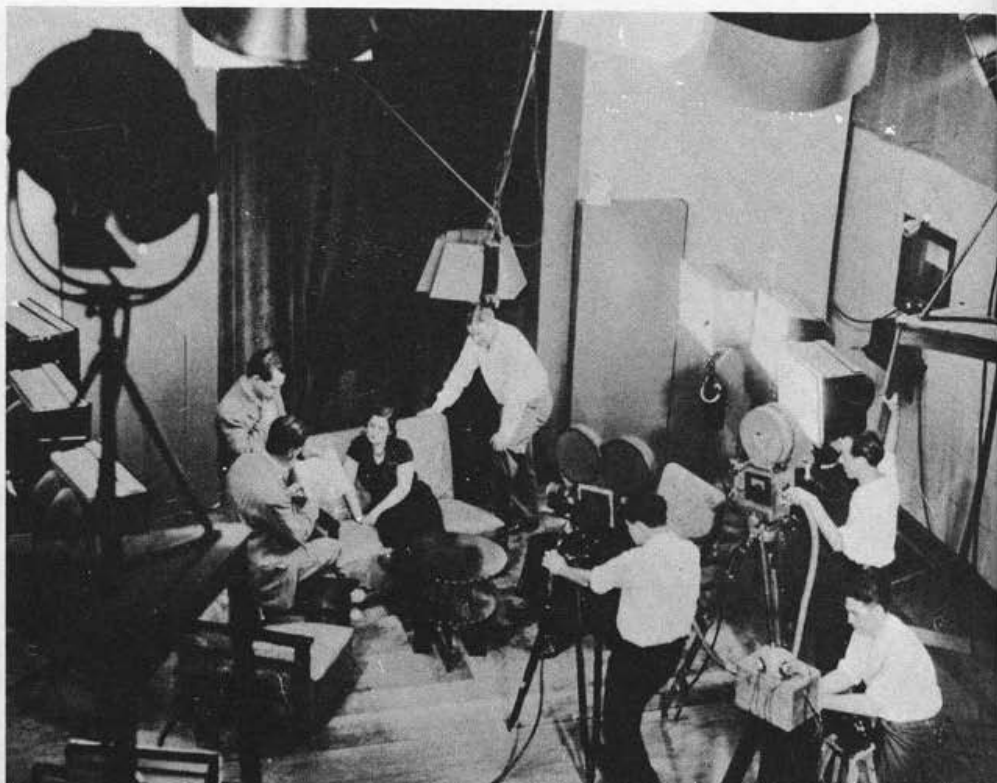
On tournait à Recife, *Aitaré da Praia* (1925/27), avec Almeri Esteves et Ari Severo et profitant de certains éléments plastiques du littoral du Nord-Est.

On tournait au Mato Grosso: *Alma do Brasil* (1932), de Libero Luxardo e Alexandre Wulfes, un documentaire reconstitué sur la Reprise de la Laguna, dans les encroits mêmes où se sent vérifiés les faits historiques.

On tournait à Cataguazes. État de Minas Gerais, d'où le réalisateur Humberto Mauro portait les interprètes et les techniciens de *Brasa Dormida* (1928) pour des prises de vues à Rio. Début de l'extraordinaire directeur d'images Edgard Brasil; et de Luiz Soroa, un jeune premier bien au goût de l'époque.

On tournait à São Paulo, avec José Medina — *Fragments da Vida* (1929), d'après une histoire d'O'Henry. Dans cet huitième de ses films, Medina, auteur du découpage technique et ayant à sa charge le montage, montrait son souci dans le choix des types et dans la direction d'acteurs. Medina avait la plus grande sûreté comme adaptateur: chaque séquence présentait tous les caractères d'un histoire

**CHRONOLOGIE
DU CINÉMA
BRÉSILIEN**



TOURNAGE DE **COISAS NOSSAS** (1932), COMÉDIE MUSICO-CARNAVALESQUE.



CANTO DA SAUDADE (1952), D'HUMBERTO MAURO, LE DONSKOI BRÉSILIEN.



ELIANE LAGE, VICTOR MERINOW ET SÉRGIO HINGST DANS RAVINA (1958).

à part, avec sa préparation, son intrigue, son "climax" et son dénouement. Vers la fin des années 20, commençait la longue préparation de *O Caçador de Diamantes*, présenté seulement beaucoup plus tard. Réalisateur, Vittorio Capellaro, ex-acteur dans la troupe de Eleonora Duse, établi au Brésil et qui a réalisé ici huit films de long métrage. Capellaro a appelé ce film "Une épopée des Bandeiras à la fin du XVII^e siècle".

En 1928, Eva Schnoor et un nouveau jeune premier, Carlos Modesto, apparaissent dans *Barro Humano*, d'Adhemar Gonzaga, présenté dans des pays de l'Amérique du Sud, au Portugal et en Italie. Carmem Violeta se trouvait parmi les principales artistes du film. Il y avait d'autres "stars" parmi les interprètes: Eva Nil, Lelita Rosa e Grácia Morena. Le film eut un extraordinaire succès de recette.

En 1929, un an plus tard, notre cinéma parlant commençait avec *Acabar-se os Otários*. Genésio Arruda e Tom Bill, voilà ses principaux interprètes. Comme réalisateur, le déjà vétéran Luiz de Barrós et, comme technicien d'usage, Moacir Fenelon. Peu de temps après, Fenelon enregistrerait *Coisas Nossas*, encore par le système Vitaphone — le son sur disques.

Le cinéma brésilien luttait pour se maintenir actualisé. La pratique formait les techniciens. La production tendait à augmenter: 16 films, en 1931. Et, parfois, elle atteignait les marchés étrangers. Dans la période de transition du film muet vers le parlant, nous faisons déjà des tentatives

dans les plus divers champs du cinéma. Dans cette phase, le son commençait à déterminer des changements définitifs. Les activités iraient se borner presque exclusivement à Rio de Janeiro et São Paulo, pour des motifs d'ordre technique.

La revue "Cinearte" rendit possible, en réunissant les éléments éparpillés, la réorganisation du cinéma brésilien. "Cinearte" influença plusieurs réalisateurs, y compris Humberto Mauro et sa *Ganga Bruta* (1933).

Limite (1930) fut le sommet brésilien de l'avant-garde française. Son importance est reconnue, ici et à l'étranger, comme une pierre milliaire de notre cinéma. Premier et seul film de Mário Peixoto.

En soulignant l'importance des exhibitions de films de Ruttmann au Brésil, "Cinearte" influença aussi Kemeny et Lustig. Avec la petite "ICA" une caméra a remonter pour vingt-cinq mètres de pellicule, ils ont été les premiers au Brésil avec *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (1930), à adopter la formule: "une caméra dans la main et une idée dans la tête".

On vivait les premières tentatives d'industrialisation, avec un studio, celui de la Cinédia, en train d'être spécialement bâti à Rio. Jusqu'alors, un studio, au Brésil, était un hangar adapté. Adhemar Gonzaga, le fondateur de la Cinédia, dit: "L'achat de l'outillage était difficile et, même, inaccessible; des prix trop hauts. Mais, alors, l'adresse brésilienne joua son rôle: Fausto Moniz, par exemple, réussit à monter, à fabriquer tout un appareillage de son, y compris un galvanomètre.

Moniz monta le premier appareillage au Brésil pour son sur pellicule et se trouva dans les équipes techniques des premiers movietones, où débutèrent Aurora et Carmem Miranda". (*Alô, Alô Brasil! Alô, Alô Carnaval!*)

L'évolution technique continuait. Dans *Bonequinha de Seda* on a déjà employé une grue pour des mouvements de caméra. Dans le même film, on a employé aussi, pour la première fois au Brésil, l'appareillage appelé projection par transparence, caméra et appareil à projection, conjugués.

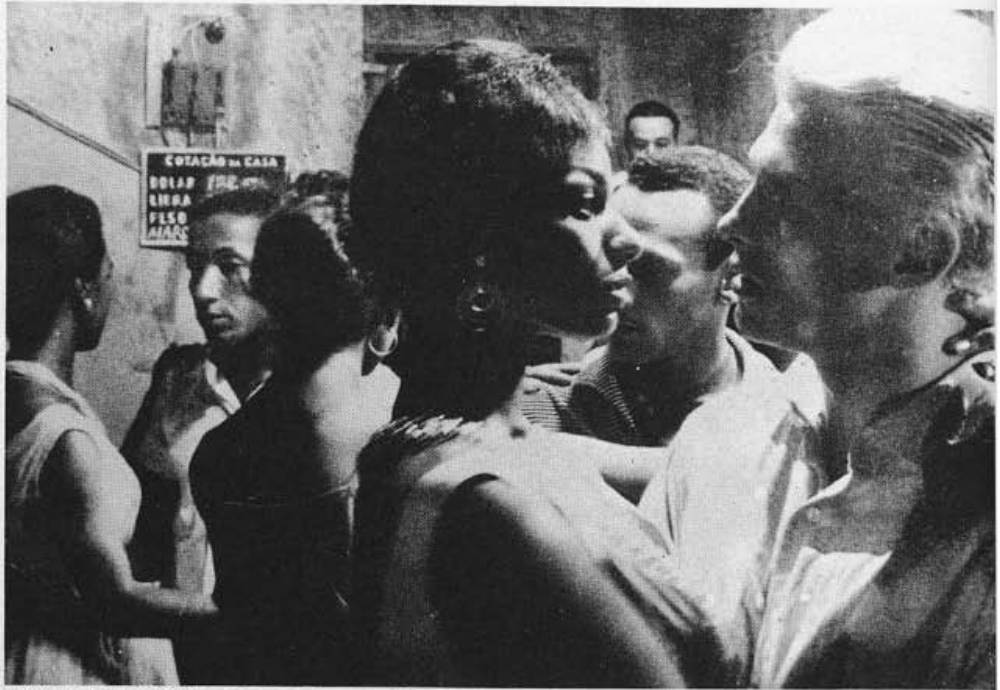
1935: Paulo Benedetti, d'une façon anonyme, faisait des études sur l'addition de couleurs, variables d'image à image.

Argila, huitième film de l'actrice, sixième de la productrice et premier tourné dans les studios qu'elle fit construire: Carmem Santos. Réalisation d'Humberto Mauro.

Romance Proibido indique le changement de la production dans les années 40. Au lieu de la "location", le studio, le décor, l'outillage lourd, les caméras pour 300 mètres de pellicule et la prise de son directe sur émulsion photographique.

En 1950, Alberto Cavalcanti est revenu au Brésil. Il revenait avec la renommée acquise dans le mouvement de l'avant-garde française et à l'école du documentaire anglais. Avec son retour, naquit la Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Cavalcanti pris sur soi le commandement de la production. Des studios britanniques, il apporta le "know how" nécessaire au développement industriel qui commen-

CHRONOLOGIE DU CINÉMA BRÉSILIEN



LUIZA MARANHÃO ET GERALDO D'EL REY DANS *A GRANDE FEIRA* (1961).

çait. Des directeurs d'images, des ingénieurs de son, des spécialistes du montage arrivèrent. Cavalcanti imposa l'usage du scénario détaillé, de son analyse, du plan de production et même du son-ténoin. Son passage par le cinéma brésilien eut une importance extraordinaire.

Caiçara a été le film inaugural de la Vera Cruz. Réalisateur: Adolfo Celi. En qualité de producteur et responsable pour la supervision, Cavalcanti reprenait contact avec le paysage brésilien et ajustait le facteur sociologique à la poésie et au roman.

Simão o Caolho (1952) fut le premier film officiellement réalisé par Cavalcanti au Brésil et marque aussi la rentrée de l'acteur comique Mesquitinha. Dans cette chronique de la d'avant-garde et dans le documentaire. *O Cangaceiro* victoire de Lima Barreto, consécration internationale du cinéma brésilien, au Festival de Cannes de 1953. Le premier prix conquis par un film de long métrage — un an après le grand prix obtenu à Venise par le court métrage *Santuário*, toujours de Lima Barreto. C'était aussi la découverte du "cangaço" comme genre cinématographique, et du Nord-Est comme paysage dramatique et social.

Aussi en 1953. *Sinhá-Moça* — encore un prix, à Venise. Sans la technique et l'outillage de la Vera Cruz, un si haut niveau de production pas été possible.

Uma Pulga na Balança (1953) a été une des rares comédies produites par la Vera Cruz. La réalisation de Luciano Salce — maintenant en pleine activité dans le cinéma italien — surprenait par son ton satyrique, par le rythme "sophisticated" de la narration, qui prenait, parfois, une apparence choréographique.

Une autre réalisation importante de la même année a été *Amei um Bicheiro*. Réalisateurs: Paulo Wanderley et Jorge Ielili. Ce film marque le

commencement de l'observation sociale de la vie de Rio.

Dans *Rio, Quarenta Graus* (1955), Nelson Pereira dos Santos racontait simultanément, dans plusieurs "sketches" ou fait divers éparpillées de la ville de Rio, la vie de quelques uns de ses personnages typiques — dont un ex-joueur de football.

O Homem do Sputnik (1959) représente le point de la plus grande concentration de l'esprit de parodie dans la traditionnelle série des comédies de l'Atlântida. A côté d'Oscarito apparaissait Norma Benguel, "brigittienne" parmi des espions de tous les genres.

Dans *Sinjonía Carioca* (1955) on pouvait observer l'influence des "musicals" de Hollywood que Watson Macedo a absorbés et adaptés aux rythmes brésiliens, sans faire recours aux vieux modèles centrés sur le Carnaval.

Mais le Carnaval ressuscitait sur l'écran, avec toutes ses couleurs comme dans l'épisode de *Este Rio que eu Amo* inspiré au réalisateur Carlos Hugo Christensen par le conte "A Morte do Porta-Estandarte", de Anibal Machado.

Une ligne de rigueur narrative et d'introspection dramatique a commencé avec *Estranho Encontro* (1958), deuxième film de Walter Hugo Khouri, qui révélait déjà le style, soucieux de perfection, de ce réalisateur.

Dans la même année, la rigueur du style eut une nouvelle expression dans *Ravina*. Dans ce film, le premier du réalisateur Rubem Bláfora et début, aussi, de Flávio Tambellini comme producteur, le décor, le détail, les moindres gestes donnaient la ligne à suivre et le rythme des situations.

Et Jorge Ielili est revenu avec *Mulheres e Milhões* (1961) pour établir, pratiquement, les lois d'un genre policier brésilien, nourri d'observation sociale dans un climat dramatique. La séquence de l'assaut était un tour de force de technique et haute tension:

13 minutes sans aucun dialogue — seulement de l'action et du "suspense".

Un des ceux qui ont suivi les pas de Jorge Ielili a été Roberto Farias, avec *Assalto ao Trem Pagador* (1962), où il a dramatisé un fait avec une rigueur de témoignage véridique d'intense répercussion.

Os Cafajestes de Ruy Guerra et Miguel Torres, a cherché de saisir certains aspects de la vie de Rio moyennant un style narratif influencé par la Nouvelle Vague française, encore à la mode en 1962.

Du monde de Nelson Rodrigues, Flávio Tambellini a réalisé *O Beijo* (1965), où les images forment un contraste avec le dialogue irrévérencieux et soucis stylistiques du réalisateur.

Noite Vazia (1964) est toujours, parmi les films de Walter Hugo Khouri, celui qui a révélé de mieux l'intensité du pouvoir créateur du réalisateur. La caméra s'approche des personnages sans crainte ou timidité afin d'analyser chaque angoisse, l'origine de chaque désillusion; et le son, employé comme ressource narrative, servait aussi pour justifier le "flash back".

Le roman de Graciliano Ramos a été illustré en d'authentiques "locations" par Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963): l'homme, la femme, l'enfant, les animaux — dans la terre brûlée par le soleil: un aller et retour monotone et sans espoir.

Encore une fois le Nor-Est, à travers, maintenant, les souvenirs de José Lins do Rego: *Menino do Engenho* (1965), début de Walter Lima Júnior comme réalisateur. Encore une fois l'enfant qui découvre la vie peu à peu. "Sertão" de Bahia, sur le chemin de Canudos — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Dans le film de Glauber Rocha, le fanatisme des "beatos", la violence des "cangaceiros" — la mer à la fin, comme un mirage désespéré de l'habitant du "sertão".

L'habitant du "sertão" dans la grande ville, *A Grande Cidade* (1966), réalisa-



BAHIA DE TODOS OS SANTOS (1959): DÉBUT DE LE NOUVEAU CINÉMA BRÉSILIEN.



MIRO CERNI ET PAGANO SOBRINHO DANS A ESTRADA (1956)



LE POLICIER BRÉSILIEN: AMEI UM BICHEIRO, DE JORGE ILELI ET PAULO WANDERLEY.

tion de Carlos Diegues, est la fin de la fuite, de l'exode — et, peut-être, un autre commencement: celui d'une nouvelle vie pour un nouveau cinéma. *O Padre e a Mãe* (1966) tire son origine d'un poème de Carlos Drummond de Andrade. Un petit village colonial, avec ses préjugés excités et ses traditions en décadence. Joaquim Pedro de Andrade, le réalisateur. Avec *São Paulo S.A.* (1965), la période d'implantation de l'industrie de la construction d'automobiles au Brésil est arrivée au cinéma. Le réalisateur Luiz Sérgio Person y a analysé, en même temps, le phénomène de l'intégration de l'immigrant dans notre développement.

Dans *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1966), la violence explose dans le haut "sertão" de l'État de Minas Gerais. Le paysage y est vivant; les "jagunços", les tueurs à gage de certaines régions du Brésil, s'y trouvent en entier; présents aussi les idiotismes régionaux recueillis par Guimarães Rosa, auteur du conte dont s'est inspiré le réalisateur Roberto Santos.

O Pagador de Promessas (1962). Le mysticisme poétique le conflit des différentes cultures religieuses — et une autre affirmation internationale du cinéma brésilien. Le film, réalisé par Anselmo Duarte, obtint, en 1962, la Palme d'Or. Le plus grand prix depuis celui vaincu, aussi à Cannes, par *O Cangaceiro*. C'était le triomphe.