



## Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivéns nas duas direções<sup>1</sup>

*Michel Marie*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado originariamente em língua francesa, com o título *Québec – France, tours, détours, aller-retours dans les deux sens*, na revista quebequense *Nouvelles Vues sur le cinéma québécois*, nº 14, na primavera de 2013. O editor dessa revista é Jean-Pierre Sirois-Trahan. O artigo foi escrito por ocasião de um congresso dedicado ao tema, realizado na Cinemateca quebequense, em março de 2011, e organizado por Michèle Garneau e pelo próprio autor.

<sup>2</sup> Michel Marie é professor emérito da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle, onde lecionou durante 40 anos. É considerado um dos fundadores do ensino do cinema na França. Desde 1988, dirige a coleção *Cinéma et arts visuels*, publicada primeiramente pela editora Nathan e depois pela Armand Colin; publicou com Jacques Aumont vários manuais que se tornaram clássicos do ensino do cinema, tais como *Esthétique du film* (1983) e *L'analyse des films* (1988). Seu livro *La Nouvelle Vague: Une école artistique*, publicado em 1997 na coleção 128 (Nathan), está traduzido em várias línguas (inglês, italiano, espanhol, português, chinês). Foi reeditado em 2012 com o título *La Nouvelle Vague et son film manifeste à bout de souffle*. E-mail: michel.leugny@orange.fr



## Resumo

Este artigo não tem por objetivo fazer revelações inéditas sobre as relações entre os cineastas da *Nouvelle Vague* e aqueles do cinema direto quebequense, mas propor uma síntese destes numa perspectiva intercultural para inseri-la nos debates do congresso realizado na Cinemateca quebequense, em março de 2011, por iniciativa do autor, da parte do CERIUUM, e de Michèle Garneau, pelo Departamento de História da Arte e de Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal.

## Palavras-chave

*Nouvelle Vague*, cinema direto quebequense.

## Résumé

Le but de cet article n'est pas d'apporter des révélations inédites sur les rapports entre les cinéastes de la Nouvelle Vague et ceux du cinéma direct québécois, mais d'offrir une synthèse de ceux-ci dans une perspective interculturelle pour introduire aux débats du colloque qui s'est déroulé à la Cinémathèque québécoise en mars 2011, à l'initiative de l'auteur pour le Cerium et celle de Michèle Garneau pour le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

## Mots-clés

*Nouvelle Vague*, cinéma direct québécois.



O termo “cinema direto” foi proposto por Mario Ruspoli, num relatório publicado em 1963, para substituir a expressão “cinema-verdade”, considerada muito problemática (Ruspoli, 1963, p. 17-18). Gilles Marsolais retrçou essa história com todas as suas etapas, correntes e tendências nas duas edições de seu livro *L’aventure du cinéma direct* (1974; 1997). A ideia mais estimulante desse livro é a da “polinização da ficção pelo direto”, que designa o empréstimo das técnicas do cinema direto, empregadas inicialmente no cinema documentário, para rodar filmes de ficção. Essa ideia fora também desenvolvida por Jean-Louis Comolli, já em fevereiro de 1969, em seus dois artigos intitulados *Le détour par le direct*. Este autor a retoma em seu artigo *Lumière éclatante d’un astre mort* (1995).

“Cinema direto” designa uma técnica de filmagem que se caracteriza pela agilidade, com a câmera apoiada sobre o ombro, o som gravado em sincronia com a imagem e mantido na montagem. Requer uma equipe reduzida, podendo limitar-se a uma ou duas pessoas, se o diretor for também o seu próprio *cameraman* ou assistente de som. Enquanto técnica, o cinema direto não está ligado a uma categoria particular de cinema e pode aplicar-se tanto ao documentário quanto ao filme de ficção.

Todavia, essa técnica marcou primeiramente o cinema documentário da virada dos anos 1960. Ela foi logo retomada no âmbito dos filmes de ficção rodados com recursos escassos: a câmera é carregada pelo operador, o som é gravado durante a filmagem e não é pós-sincronizado. O direto é, portanto, um cinema “leve e sincrônico”, como bem o definiu Vincent Bouchard em sua história do direto no Office National du Film (ONF) (2012), retomando a expressão inicial de Mario Ruspoli.

O cinema direto caracteriza-se muitas vezes por dois outros traços distintivos: o recurso a atores não profissionais, que representam o seu próprio papel, como no cinema documentário, ou papéis fictícios ou semifictícios; e o uso da improvisação na representação ou, mais ainda, na criação e na interpretação dos diálogos. Este último traço é essencial.

Dois cineastas de ficção, dentre algumas dezenas de outros, podem ilustrar esse tipo de criação: John Cassavetes, nos Estados Unidos, e Jacques Doillon,



na França. Gilles Mouëllic dá um panorama bastante completo desses cineastas em seu livro *Improviser le cinéma* (2011) e cita muitos outros diretores da constelação do cinema direto na ficção.

Essa técnica, contudo, é minoritária, apesar da maior flexibilidade e da maneabilidade das ferramentas de tomadas de imagem e som. A grande maioria dos filmes de ficção é ainda hoje pós-sincronizada; ou então o som da filmagem é mixado a uma trilha sonora pós-sincronizada e a improvisação é usada apenas em doses homeopáticas. Mesmo no caso do cinema documentário, o som direto está longe de ser predominante. Podemos destacar, no entanto, dois ou três pontos na história das técnicas:

- O registro do som sincrônico não esperou o fim dos anos 1950 para ser praticado. Na passagem ao cinema falado, torna-se mesmo a técnica predominante. O som ótico é então registrado no mesmo momento que a imagem. Porém, como essa técnica é pesada e restritiva, assiste-se a uma generalização da pós-sincronização a partir de 1933-1934, que se estende durante toda a década de 1930, mais maciçamente nos Estados Unidos que na França, como demonstram Martin Barnier, em seu livro *Em route vers le parlant* (2002), e Charles O'Brien, em *Cinema's conversion to Ssound* (2005).
- Certos cineastas, no entanto, privilegiam, mesmo em som ótico, a gravação sincrônica da imagem e do som. É o caso, bem conhecido, de Jean Renoir, que sempre recusou a dublagem e gravou os diálogos de seus filmes ao mesmo tempo em que suas imagens, desde *La chienne* (1931) até seus últimos filmes. Para isso, era preciso usar um caminhão com todo o material pesado de gravação que o som ótico exigia, o que não era simples para as filmagens externas, como em *Toni* (1935) ou *Partie de campagne* (1936). A única versão de *Carrosse d'or* (filmado em 1952) reivindicada pelo cineasta é a versão em língua inglesa (*The golden coach*), gravada durante a filmagem nos estúdios italianos, as versões italiana e francesa



tendo sido, em seguida, pós-sincronizadas pela produção, contra a vontade do diretor e fora do controle dele<sup>3</sup>.

- O advento do som magnético na década de 1950 flexibiliza consideravelmente as técnicas de gravação durante a fase de filmagem, depois de montagem e mixagem, mas o som ótico sobrevive até os anos 2000, na comercialização das cópias de projeção por transferência de fita sonora do magnético ao ótico<sup>4</sup>.
- Muitos filmes que marcaram a história das técnicas leves, tanto na ficção quanto no documentário, foram, contudo, pós-sincronizados. É o caso dos filmes de Jean Rouch, como *Moi, un noir* (1958) ou mesmo *La pyramide humaine* (1961), e também dos filmes de Éric Rohmer, como *La collectionneuse* (1967), que dá mesmo assim uma forte impressão de cinema direto em suas partes dialogadas. O som direto sincrônico aparece na obra de Rohmer somente com *Ma nuit chez maud* (1969)<sup>5</sup>, em Godard com *Vivre sa vie* (1962) – enquanto que, em *Une femme est une femme*, ele mixa e alterna o som direto, o som pós-sincronizado e a música, como lembra Alain Bergala (2006, p. 80-95) – e em Rivette com *La religieuse* (1966). É muito raro nas obras de Chabrol e Truffaut, embora este realize *Fahrenheit 451* em som direto. O filme mais representativo da estética da *Nouvelle Vague*, *Adieu Philippe* (de Jacques Rozier, rodado em agosto de 1960 e lançado em setembro de 1963), foi pós-sincronizado porque o som direto da filmagem estava inutilizável<sup>6</sup>.

---

3. Cf. Janet Staiger. “Généalogie du carrosse d’or”, *1895, revue d’histoire du cinéma*, nº 62, 2010, p. 76-103.

4. Ver especialmente Martin Barnier, “Les premiers ingénieurs du son français”. *1895, revue d’histoire du cinéma*, nº 65, inverno de 2011, p. 200-217 ; e o livro de entrevistas de Claudine Nougaret e Sophie Chiabaud, *Le Son direct au cinéma*, Paris, FEMIS, 1997.

5. Cf. “Nouvel entretien avec Éric Rohmer”, *Cahiers du cinéma*, nº 219, abril de 1970, p. 46-55. E entrevista com Barbet Schroeder. *Barbet Schroeder, monografia*. Théâtres au cinéma nº 23, Bobigny, 2012.

6. Acerca deste assunto, consultar o artigo muito completo de Nicole Zand sobre as peripécias da montagem e da pós-sincronização: « Le dossier Philippe », *Cahiers du Cinéma*, nº 148, outubro de 1963.



Como atesta a história do cinema e especialmente Gilles Marsolais, em seus livros de referência, o som direto surge em Quebec, no *Les Raquetteurs*, em 1958, filme codirigido por Gilles Groulx e Michel Brault e tendo o som gravado por Marcel Carrière. Nesse pequeno filme sobre uma corrida de raquetes de neve, Brault filma com a câmera no ombro e Carrière capta o som do discurso do prefeito simultaneamente à tomada de imagens, assim como todos os sons que ambientam o filme. A trilha sonora do filme é muito rica e foi cuidadosamente criada pelo trabalho de um editor de som (Stuart Baker), de um editor musical (Norman Bigras) e de um mixador (Ron Alexander), que reorganizaram todos os sons diretos captados pelo gravador de som de Marcel Carrière.

O primeiro traço característico da novidade do filme é a ausência completa de comentário *off* e de diálogos. Parte importante do material sonoro é composta por fragmentos de discurso oficial (20 segundos de voz trêmula do prefeito, que enrola os “r”), anúncios pelo alto-falante, vozes radiofônicas que comentam o evento. As primeiras imagens são ritmadas pelo ruído seco das raquetes de neve sobre o solo congelado, acompanhado por gritos de crianças, vozes ambientes e latidos de cachorro. O elemento sonoro dominante, mixado com os ruídos das raquetes, é uma música de banda gravada no próprio local: *close* da tuba, dos trompetes, de todos os instrumentos que ritmam o desfile das majorettes com um lugar preponderante para os tambores. O filme nunca restitui as falas dos curiosos nem dos oficiais, somente o burburinho da multidão, as exclamações do público e os risos coletivos.

A música, tendo sua fonte interna à imagem, a das bandas e a do baile na segunda parte, é o elemento preponderante da trilha sonora, em contraponto aos sons do ambiente e aos aplausos. Ao trompete e aos tambores das bandas respondem o banjo, a harmônica endiabrada e o acordeão, que ritmam a dança. Essa profusão de sons em substituição ao comentário tradicional confere uma posição excepcional ao filme *Raquetteurs* na história dos curtas-metragens produzidos pelo ONF e justifica sua posição na história do cinema direto, mesmo que a mixagem posterior à filmagem tenha aí um papel preponderante.

Essas técnicas leves vão desenvolver-se rapidamente no cinema quebequense, em parte por serem econômicas e ágeis. Os primeiros longas-



metragens do novo cinema quebequense são então realizados em som direto, tanto no âmbito do filme de ficção – *Seul ou avec d'autres* (Denis Héroux, Denys Arcand e Stéphane Venne, 1962), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) – quanto no do cinema documentário – *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963) e *Le règne du jour* (Pierre Perrault, 1967).

Mas esse som sincrônico não é excludente, pois todos os três primeiros longas-metragens de ficção que acabamos de citar reservam um amplo espaço para a voz *off* dos narradores. Essa voz *off*, evidentemente, é pós-sincronizada, como a do narrador de *Moi, un noir*, de Jean Rouch, como em *Petit soldat*, de Godard (1963), ou em *La collectionneuse*, de Rohmer.

*Seul ou avec d'autres* é o primeiro longa-metragem independente do cinema quebequense, dirigido coletivamente, em 1962, por Denys Arcand, Denis Héroux e Stéphane Venne e produzido pela Associação Geral dos Estudantes da Universidade de Montreal. O filme reúne Michel Brault na câmera e Marcel Carrière na tomada de som, enquanto a montagem é feita por Gilles Groulx. É também, portanto, o primeiro filme de ficção do cinema direto em Quebec, um filme coletivo, quase um manifesto<sup>7</sup>. Os recursos para a realização eram muito precários, como aqueles dos primeiros longas-metragens da *Nouvelle Vague* francesa – *Le beau Serge* (1958) ou *Paris nous appartient* (1958-1961).

Isso certamente explica a parte do comentário em voz *off* e da música que acompanham as imagens, comentário emitido pela narradora, Nicole Braun, jovem estudante à época. Muitas passagens são então pós-sincronizadas. Apesar disso, Marcel Carrière gravou sequências importantes em som direto. São principalmente sequências das conversas entre Nicole e Pierre (Pierre Létourneau) no gramado do campus, a discussão espontânea entre Nicole e Marie-Josée sobre a atitude sexista dos rapazes, a entrevista com o sociólogo Guy Rocher, a aula magistral de moral sobre a sexualidade dada por Serge Grenier, a altercação de Marcel Saint-Germain, que vende *Le*

---

7. Sylvain Garel et André Pâquet (dir.). *Les cinémas du Canada*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992. E Yves Lever. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal, 1995.





*devoir*, o *sketch* cômico de Marc Laurendeau (os três últimos formarão os *Cyniques*, um grupo humorístico), a atmosfera da noite iniciática e festiva etc. Percebe-se, portanto, por essa enumeração de sequências, que o som direto tem um papel maior nesse primeiro longa-metragem coletivo realizado com um orçamento mínimo (cerca de \$ 24.000).

É preciso conhecer os usos da confissão católica dos anos 1950 para entender o sentido do título: “Só ou com outros?” (*Seul ou avec d’autres*) era a pergunta ritual feita pelos padres em confissão quando os penitentes confessavam seus “pecados de impureza” (masturbação e outros toques sexuais). Evidentemente, o universo desse primeiro filme do cinema direto quebequense de 1961 ainda está longe do universo de *Cousins* (1959) e de *Bonnes femmes* (1960) – tão emancipados –, ambos de Claude Chabrol. Mas o Canadá francês católico não é a França da Vª República em 1960.

*À tout prendre* e *Le chat dans le sac* são dois filmes de outra envergadura, tanto em relação à temática, muito audaciosa para 1963-64, quanto pela feitura e pelas opções estilísticas. Ambos se inserem perfeitamente nas técnicas do cinema direto.

O primeiro longa-metragem de Claude Jutra é de extrema audácia formal. Foi filmado por Michel Brault, Jean-Claude Labrecque e Bernard Gosselin, os três operadores mais famosos do cinema direto. Como observa judiciosamente Jean-Pierre Sirois-Trahan:

Na França, em 1959 (...), abrindo passagem pelo meio da Nouvelle Vague, Jutra lança o desafio, para a sua primeira obra, de prolongar e superar *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959) e *Moi, un noir* (1958), tomando emprestado ao primeiro sua forma moderna, ao segundo a autobiografia romaneada e ao terceiro o evento biográfico (SIROIS-TRAHAN, 2009, p. 6).

O desafio vai além do que se podia esperar. Jutra inventa, em 1963, o longa-metragem autoficcional, aliando os modos mais heterogêneos de narrativa: o romance sentimental clássico, o filme autobiográfico, o ensaio experimental





etc. Ele confere à montagem o papel estruturante, assim como à relação entre a imagem e a trilha sonora.

Não é surpreendente, portanto, que seu filme multiplique as intervenções da voz off, como em *Le petit soldat*, de Jean-Luc Godard, integrando ao mesmo tempo as formas mais inovadoras do cinema direto: câmera na mão, som sincrônico, além do som da filmagem editado com outras imagens, integração de momentos documentários, jogo sobre a identidade da personagem real ou fictícia (Claude Jutra e Johanne Harel, mas também Victor Désy e Monique Joly em seus próprios papéis).

*Le chat dans le sac* é o primeiro longa-metragem de Gilles Groulx, que realizou a montagem de *Seul ou avec d'autres*. De forma ainda mais rigorosa que *À tout prendre*, este mais heterogêneo, o filme corresponde aos métodos do cinema direto: os atores (Claude Godbout e Barbara Ulrich) não são profissionais e as personagens mantêm os mesmos nomes, os diálogos são em grande parte improvisados e a filmagem é feita na continuidade cronológica e em cenários naturais (ver aqui neste mesmo texto a análise proposta por Alain Bergala). A voz off mantém-se ainda muito presente, mas a proporção de som direto é nitidamente maior do que em *À tout prendre*, apesar da riqueza da trilha musical e da magnífica partitura de John Coltrane<sup>8</sup>.

Oriundo do cinema documentário, com *Les raquetteurs* e os curtas-metragens que seguiram, o cinema direto vai revolucionar o longa-metragem dessa categoria com *Pour la suite du monde*, filme contemporâneo de *Seul ou avec d'autres* e de *À tout prendre*, mas situado em outro planeta. Trata-se de um projeto de Pierre Perrault, então poeta e homem de rádio, autor dos temas e comentários dos curtas-metragens da série *Au pays de Neuve-France* (1959-60), realizada por

---

8. As relações entre a *Nouvelle Vague* e o novo cinema quebequense se estabeleceram, desde o início, nos dois sentidos e não foram unilaterais. Eis o que constata Dominique Noguez (1970, p. 17-18): “Por certo, a opinião mais geral na média dos cinéfilos parisienses que viram o filme de Groulx (*Le chat dans le sac*) era de que se tratava de uma onda canadense retomada de *Masculin féminin*, que acabavam de assistir. Ora, enquanto o filme de Godard era de 1966, *Le chat dans le sac* fora realizado em 1964. Um esclarecimento é muitas vezes indispensável quando se fala dos filmes quebequenses: aquilo que se toma por imitação é, na verdade, antecipação, ou pelo menos, simultaneidade criativa. Os quebequenses tomaram menos empréstimos do que fizeram descobertas.” (Citação encontrada por Jean-Pierre Sirois-Trahan).



René Bonnière seguindo métodos ainda clássicos: filmagem em mudo e pós-sincronização de um comentário em voz *off*. Existem, contudo, exceções como a primeira entrevista com Alexis Tremblay em *La traverse d'hiver à l'île aux coudres* (1960) ou as canções de *En revenant de Saint-Hilarion* (1960).

Outra época do cinema começa com *Pour la suite du monde*. Este filme liga estreitamente Pierre Perrault, Michel Brault, *cameraman* e diretor oficial (para o ONF), Bernard Gosselin, assistente de imagem, Marcel Carrière, assistente de som, e Werner Nold na montagem. O filme é realizado com três câmeras, das quais uma é em som sincrônico (Bouchard 2012, p. 202-203). Quem pilota as operações da produção é Fernand Dansereau. A filmagem acontece em outubro de 1961, sendo retomada de janeiro a julho de 1962, como comprovam as imagens da evolução das estações no filme, especialmente a neve, as flores da primavera e o retorno da neve nas imagens finais. Perrault e Brault filmam a família Tremblay com seu patriarca, Alexis; filmam também Grand-Louis Harvey e toda a comunidade da ilha, como o mestre da pesca, Abel Harvey. Foi o primeiro longa-metragem documentário produzido pelo ONF. Trata-se de um filme deliberadamente coletivo, assinado por Perrault, Brault e Carrière.

A trilha sonora reserva um espaço importante para o som direto. O material sonoro gravado na filmagem é de grande riqueza. É em grande parte montado e mixado em sincronismo com a imagem, mas é também às vezes dissociado das imagens com grande liberdade (por exemplo, as falas de Alexis lendo Jacques Cartier no início, o relato da viagem à Nova Iorque no fim). Suas sequências-chave são aquelas das discussões e das negociações da comunidade da ilha, que decide coletivamente retomar e estender a pesca da toninha, uma ação que reúne e reforça a coesão social dessa pequena comunidade francófona. Os autores colocam no centro de suas preocupações a transmissão geracional “para a continuação do mundo”, o *savoir-faire* dos antigos e a transformação deste em lenda oral.

Primeiro longa-metragem canadense selecionado para o Festival Internacional do Filme de Cannes, em 1963, ao mesmo tempo em que *Seul ou avec d'autres*, recebido inicialmente de formas diversas, *Pour la suite du monde* é a certidão de



nascimento do novo cinema quebequense. Faz nascer para o mundo uma nova nação até então ignorada. Daí o status mítico que o filme rapidamente adquire, com prêmios internacionais na Espanha, na França, no Canadá de língua inglesa, nos Estados Unidos e na Austrália.

Ele divulga, no meio cinéfilo francês e europeu, a própria noção de cinema direto, muito mais que *À tout prendre*, cuja recepção é mais restrita e menos unânime, provavelmente pela originalidade provocativa do filme e por sua audácia tanto formal quanto ideológica<sup>9</sup>.

A trilogia da ilha de Coudres, completada por *Le règne du jour* e *Les voitures d'eau* (1968), desperta o interesse da crítica francesa pelo cinema quebequense, como confirmam os artigos de entrevistas publicados na ocasião em *Le Monde*, *Image et Son*, *Cahiers du cinéma* e *Positif*, graças a Louis Marcorelles, Guy Gauthier e Jean-Louis Comolli<sup>10</sup>. O novo cinema quebequense será consagrado pela produção de três programas míticos da série “*Cinéastes de notre temps*”, em 1968: *En passant par le Québec*, de Jean-Louis Comolli (1968) ; *Pierre Perrault, l'action parlée*, de André S. Labarthe e Jean-Louis Comolli (1968); *Le jeune cinéma canadien*, por Jean-Louis Comolli, (1968).

Na França, o cineasta que terá um papel de destaque na difusão das técnicas do cinema direto é evidentemente Jean Rouch. Mesmo que o próprio Rouch filme com a câmera na mão desde os seus primeiros curtas-metragens etnográficos<sup>11</sup>, inicialmente em preto e branco e logo depois em cores - *Au pays des mages noirs*

---

9. O estudo dos arquivos de imprensa e da recepção crítica de *À tout prendre* mostra como ele foi recebido de maneira muito mais restrita na França – ao contrário de *Pour la suite du monde* e *Le chat dans le sac* (ver os arquivos de imprensa na Bibliothèque du Film - Bifi). O filme nunca saiu da França sem ser para um festival. Em 1965, *Le chat dans le sac* é considerado por Jean Eustache como um dos melhores filmes do ano (5º de sua lista publicada nos *Cahiers du cinéma*), e por Jacques Rivette (2º). *Le règne du jour*, segundo longa-metragem de Pierre Perrault, é um dos dez melhores filmes de 1968 para Jacques Rivette (2º) e para Louis Marcorelles (1º).

10. Os artigos de Guy Gauthier, Louis Marcorelles e Jean-Louis Comolli estão registrados nos arquivos de imprensa da Bifi. Ver também, Guy Gauthier, Philippe Pilard e Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct*, VLB éditeur, Montréal, 2003, um livro essencial para o assunto tratado.

11. A respeito do tema, ver Maxime Scheinfeigel. *Jean Rouch*. Paris, CNRS éditions, 2008.



(1946-47), em preto e branco, *La circoncision* (1948) e *Initiation à la danse des possédés* (1948), ambos em kodachrome - todos os seus filmes, no entanto, são rodados em mudo, então, pós-sincronizados, até *Chronique d'un été*, em 1961, inclusive *La pyramide humaine*, apesar de ser um longa-metragem considerado como etapa-chave do cinema direto de ficção.

Apresentado como manifesto do “cinema-verdade” por seus dois autores, Jean Rouch e Edgar Morin<sup>12</sup>, *Chronique d'un été* é certamente um marco essencial do cinema documentário porque reúne Jean Rouch e Michel Brault na imagem, embora este não tenha sido o único *cameraman* do filme, pois a imagem também foi captada por Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès e Raoul Coutard para muitas sequências. Destacou-se principalmente o papel de Brault, pois foi ele que filmou a confissão de Marceline, em *travelling* de recuo, no pavilhão de Halles. O som é gravado por Michel Fano, Guy Rophe e Barthélémy. O som direto intervém, sobretudo, nas sequências de entrevistas, principalmente em estúdio, e em externa, quando a tomada de som foi possível (poucas personagens, lugares sem ruídos ambientes excessivos).

Todavia, é *La punition*, realizado por Jean Rouch logo depois de *Chronique d'un été*, que pode ser considerado o filme mais exemplar do cinema direto de ficção, pois combina todos os seus critérios distintivos. Rouch realiza esse filme experimental de 60 minutos em outubro de 1960, terminando sua montagem no início de 1962, que será exibido apenas pela televisão francesa em março de 1962. Os operadores são novamente Michel Brault e Roger Morillière, aos quais se une Georges Dufaux. O som é gravado ao vivo por Jean-Pierre Mirouze e Louis Boucher.

Conhece-se o pretexto ficcional do filme: uma jovem estudante secundária (Nadine Ballot, já personagem principal de *La pyramide humaine*) é expulsa de uma aula de filosofia pelo professor que a moça não escuta. Ela vai passear então livremente em Paris, pelo jardim do Luxemburgo, pelo *Jardin des Plantes*

---

12. Cf. Edgar Morin e Jean Rouch. *Chronique d'un été*. Paris, Inter-Spectacles, Domaine cinéma, 1962. Ver também Jacques Gerstenkorn. “Chronique d'un été: une expérience de nouveau cinéma”, in *Nouvelle vague, nouveaux rivages. Permanence du récit au cinéma, 1950-1970*. Jacques Cléder e Gilles Mouellic (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 171-184.



e, por fim, à beira do Sena, onde consulta os sebos. Em seu percurso, a moça é sucessivamente abordada por três homens: Jean-Claude, jovem estudante de geografia; Landry, que já é um de seus amigos africanos; e Jean-Marc, um engenheiro visivelmente mais velho que ela. Os protagonistas mantêm seus nomes e sobrenomes verdadeiros: Nadine, Jean-Claude, Landry e Jean-Marc. Todos os diálogos são totalmente improvisados pelos atores (não profissionais). A câmera está muito próxima dos corpos, filma os movimentos, e os diálogos improvisados são gravados em som sincrônico graças a um fio ligado a um gravador Nagra que Nadine esconde em sua pasta escolar.

Em 1960, ainda não existe na França sincronismo por cristais de quartzo entre câmera e gravador, ao passo que, nos Estados Unidos, isso já havia sido experimentado pouco antes por Don Alan Pennebaker e Richard Leacock (ver *Marsolais*, 1974, p. 100-107). O tema do filme é muito próximo daquele de *Tous les garçons s'appellent Patrick*, escrito por Éric Rohmer e filmado por Godard em 1958 no jardim do Luxemburgo. A diferença radical é a improvisação total dos diálogos no filme de Jean Rouch<sup>13</sup>.

*La punition* inaugura uma nova forma de criar ficção no cinema. Esta deixa de preexistir à filmagem, tornando-se o produto dela. É a filmagem que cria a situação. Éric Rohmer e Jacques Rivette vão reter essa lição.

Mas, já em 1964, dois anos antes de *Paris vu par...*, o produtor Pierre Braunberger, que produz então todos os filmes de Jean Rouch, empreende uma coprodução franco-canadense com o ONF, o filme *La fleur de l'âge* (1964)<sup>14</sup>. Michel Brault e Jean Rouch dirigem um curta-metragem cada um, o primeiro, *Geneviève*, e o segundo, *Marie-France et Véronique* ou *Les veuves de 15 ans*, dependendo da versão distribuída na França. Dois outros diretores associam-se ao projeto, o italiano Gian Vittorio Baldi e o japonês Hiroshi Teshigahara. O filme de Brault respeita escrupulosamente os princípios do cinema direto, dirigindo

---

13. Jean-André Fieschi, "Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch", in *Cinéma: théories, lectures*. Paris, Klincksieck, 1973, p. 255-264.

14. Catherine Papanicolaou. "La fleur de l'âge: chronique d'en France ou l'échec d'une co-production internationale", 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n° 46, 2005, p. 75-113.



Geneviève Bujold, Louise Marleau e Bernard Arcand (o irmão de Denys), que, como por acaso, representam Geneviève, Louise e Bernard.

Paradoxalmente, o filme de Jean Rouch é o único com roteiro e diálogos previamente escritos; o *cameraman* não é o próprio Rouch, mas Jacques Lang, e o filme é, principalmente, pós-sincronizado. Mas a crueza dos diálogos, o atrevimento das duas adolescentes, seu cinismo amoroso, marcam muito Godard quando ele inicia a filmagem de *Masculin féminin* (1966). Véronique e Marie-France são as irmãs mais velhas da jovem Madeleine, interpretada por Chantal Goya<sup>15</sup>.

Éric Rohmer observa com muito interesse, de fato, a técnica de Jean Rouch. Apaixonou-se pela experiência de *La pyramide humaine*, que ele elege como emblema do cinema moderno, juntamente com *Exodus*, de Otto Preminger (1960), e *La proie pour l'ombre* (1961), de Alexandre Astruc, em seu famoso artigo sobre o “Goût de la beauté” (*Cahiers du cinéma*, nº 121, 1961). *La punition* leva um pouco mais adiante a experiência de *La pyramide*, acompanhando os trajetos da jovem Nadine. Mas, no início dos anos 1960, depois do fracasso absoluto de *Signe du Lion* (1959), totalmente pós-sincronizado e rodado em 35 mm, os modestos recursos de Rohmer não lhe permitem usar o som sincrônico.

Ele filma, então, seus primeiros contos morais em mudo – os dois primeiros em 16 mm, *La boulangère de Monceau* (1962), *La carrière de Suzanne* (1963) e, por fim, *La collectionneuse* (1967) em 35 mm colorido, com uma metragem de película reduzida ao mínimo indispensável. Os três filmes reservam grande espaço para a voz *off* do narrador, contornando assim a necessidade do som

---

15. As relações dos cineastas e dos operadores quebequenses com Jean Rouch desenvolveram-se durante um longo período, desde o fim dos anos 1950. Claude Jutra é fotógrafo de cena em *La pyramide humaine*, em 1959. Michel Brault foi o *cameraman* de *Chronique d'un été* e de *La punition*, mas também de certos filmes de Mario Ruspoli (*Les inconnus de la terre* e *Regards sur la folie*, segundo Artaud). Claude Jutra acompanha longamente Rouch à África e publica, depois dessa estada, seus artigos “En courant derrière Rouch”, nos *Cahiers du cinéma*, nº 113, 115 e 116 (1960-1961). Rouch é conselheiro científico de Jutra para o seu documentário *Le niger, jeune république* (1961). Essa experiência vai influenciar Jutra na direção de seu primeiro longa-metragem, *À tout prendre*. Antes disso, o seu curta-metragem *Anna la bonne*, adaptado de Jean Cocteau e muito influenciado pela estética deste, é dirigido na França e produzido por François Truffaut. Agradeço Jean-Pierre Sirois-Trahan por essas observações.





sincrônico. Mas já em *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire* (1970), seu orçamento de produção um pouco menos reduzido lhe permite registrar os diálogos em som sincrônico. Esses diálogos, no entanto, são rigorosamente escritos pelo cineasta e pelos atores, profissionais ou não, que improvisam apenas muito pouco.

É o caso dos filmes dos ciclos “Contos Morais” (1962-1972) e “Comédias e Provérbios”, desde *La femme de l’aviateur* (1981) até *Nuits de la pleine lune* (1984) e *L’Ami de mon amie* (1987). Se há colaboração dos atores na escrita dos diálogos, isso é feito antes da filmagem, durante as longas fases de preparação e ensaios, mas não durante a filmagem.

É somente em 1986 que Rohmer presta homenagem direta à técnica de Jean Rouch, com *Le rayon vert*, realizado com um pequeno orçamento, em 16 mm, deixando aos atores uma grande margem de improvisação, principalmente à heroína Delphine, representada por Marie Rivière, que coassina o roteiro e os diálogos com o cineasta<sup>16</sup>. Destaca-se, em especial, o encontro de família à mesa, no jardim, em Cherbourg, gravado à maneira de um documentário. Técnica essa que o cineasta mantém em *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), filme em que ele dá livre curso à improvisação de suas jovens atrizes, sem nenhum controle. Em contrapartida, todos os seus filmes posteriores retomam o princípio do diálogo previamente escrito.

A carreira de Jacques Rivette inicia de forma tão difícil quanto a de Rohmer. Seu filme *Paris nous appartient* é realizado de maneira muito precária, semana após semana durante o ano de 1958, e será distribuído só muito restritamente dois anos depois de sua realização em dezembro de 1961<sup>17</sup>. O fracasso comercial é tão grande quanto o de *Signe du Lion*. Obviamente, o filme é pós-sincronizado, pois é rodado em 35 mm mudo.

---

16. Em *Le rayon vert*, ver Jacques Kermabon, “L’épreuve de la solitude”, p. 95-99 ; e François Ramasse, “Le bonheur est une longue patience”, p. 101-122, *Études cinématographiques*, nº 149/152, Éric Rohmer, tomo 2, Paris, 1986.

17. Na filmagem de *Paris nous appartient*: Michel Delahaye, “L’idée maîtresse ou le complot sans maître”, *Cahiers du cinéma*, nº 128, fevereiro de 1962; e Luc Moullet, “Paris nous appartient”, *Cahiers du cinéma*, nº 161-162, janeiro de 1965.





Após esse fracasso, Rivette passa alguns anos sem filmar e faz uma adaptação para o teatro do romance de Denis Diderot, *La religieuse*. Essa peça de teatro adaptada pelo cineasta juntamente com o roteirista Jean Gruault é interpretada por Anna Karina no papel de Suzanne Simonin, seu primeiro grande papel no palco. Rivette filma essa mesma peça em 1966, transpondo as cenas de teatro para cenários naturais de igreja e mosteiros reais, todos selecionados no sudeste da França. Mas a filmagem opta pelo som direto e a trilha sonora mixa ruídos, falas e música, sendo dirigida pelo músico e compositor Jean-Claude Eloy<sup>18</sup>.

Todos os diálogos teatrais, muito escritos, são gravados em ambientes sonoros externos, especialmente ruídos de vento, com som reverberado em função da acústica do local. O filme, aliás, será distribuído com uma advertência ao público emitida pelos distribuidores, informando sobre a particularidade sonora da obra, pois nem sempre é fácil compreender o texto dos diálogos.

*Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot* é, portanto, uma peça de teatro captada de acordo com os princípios do cinema direto, em som sincrônico, mas sem improvisação, o que leva Rivette à sua experiência seguinte, realizada em 1968, em torno da encenação de *Andromaque*, de Jean Racine, por Sébastien, um diretor de ficção representado por Jean-Pierre Kalfon em *L'Amour fou* (1969).

Esse filme experimental de 4 horas e 12 minutos sintetiza de certa maneira as buscas do cinema direto tanto no documentário como na narrativa ficcional. Conhecem-se seu princípio e sua técnica. *Paris nous appartient* representava um jovem diretor de teatro, Gérard (Gianni Esposito), que se esforçava, à custa das piores dificuldades, para representar uma das peças mais complexas de Shakespeare: *A tempestade*. Com *L'amour fou*, Rivette filma a deterioração das relações de um casal em crise, um diretor de teatro, Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), e sua mulher Claire (Bulle Ogier), sua atriz principal, a quem Sébastien confiou o papel de Andrômaca.

---

18. A respeito do som direto em *La religieuse*, cf. Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi e Eduardo de Gregorio, "Entretien avec Jacques Rivette", *La nouvelle critique*, nº 63, abril de 1973, p. 66-74.



Como em *Paris nous appartient*, o filme registra o longuíssimo trabalho de ensaio dos atores, dia após dia, o trabalho de memorização e de dicção do texto, as colocações cênicas, as interações entre atores. Mas o dispositivo escolhido por Rivette cruza e mescla duas formas de técnica cinematográfica:

- a filmagem clássica em 35 mm, reservada principalmente para a crise do casal, tanto das sequências filmadas no apartamento deles, quanto de suas discussões em locais públicos e nos bastidores do teatro;
- uma reportagem em 16 mm, filmada por uma equipe de televisão, que registra as principais fases dos ensaios, com câmera na mão e som gravado ao vivo. A montagem alterna as imagens em 35 mm e aquelas que são produzidas a partir do 16 mm. Étienne Becker é o *cameraman* do 16 mm e Alain Levent, o da câmera Mitchell em 35 mm. O diretor de televisão é André S. Labarthe, para quem Rivette acabara de filmar três emissões de *Cinéastes de notre temps*, dedicadas a *Jean Renoir*, *Le patron*, em 1967 (*A busca do relativo*, *A direção de atores*, *A regra e a exceção*, duração total: 264 min.).

O principal interesse de *L'Amour fou* reside justamente em sua duração (252 minutos) e na mescla das séries de imagens de reportagem em 16 mm com ficção clássica em 35 mm. Todos os sons, contudo, são gravados ao vivo, pois os gravadores captam os diálogos durante as tomadas, independentemente do formato da película.

É claro que os atores principais, Jean-Pierre Kalfon e Bulle Ogier, que representam Sébastien e Claire, improvisam grande parte da forma final de seus diálogos, principalmente na última parte do filme, nas cenas mais delirantes do casal no auge da crise, em que eles arrancam o papel de parede, cobrem as paredes de desenhos e inscrições, destroem as portas, até o rompimento final e a partida de Claire.

Rivette integra aqui o trabalho teatral coletivo dos atores da trupe de Marc'O, da qual fazem parte Jean-Pierre Kalfon e Bulle Ogier. A ficção



constitui-se sob o olhar do espectador, graças às técnicas do cinema direto e à longa duração do filme, duração essa que Rivette tirou dos filmes etnográficos de Rouch, da versão longa de *Jaguar* (1967), de *Petit à petit* (1970) e do ciclo dos *Sigui* (1966-1973). É por essa razão que a versão curta de duas horas imposta pelos distribuidores não tem nenhum sentido e destrói a própria estrutura do filme<sup>19</sup>.

Rivette prolonga então esse sistema criativo, aliando cinema e improvisação com seus dois longas-metragens seguintes: *Out 1: noli me tangere*, em 1971, com uma duração monstruosa de 12 horas e 40 minutos, reduzida numa versão curta de 4 horas intitulada *Out 1: spectre*, em 1972; e *Céline et Julie vont en bateau*, de 1974, um de seus maiores êxitos, amplamente baseado na extraordinária invenção de seus intérpretes femininos (Dominique Labourier, Juliet Berto, Bulle Ogier e Marie-France Pisier).

Diferentemente de seus confrades, Éric Rohmer e Jacques Rivette, Jean-Luc Godard começa sua carreira com o imenso sucesso público de *À bout de souffle* (1960). Mas as condições de produção do filme o obrigam a pós-sincronizá-lo. É notório o interesse do cineasta pelo som direto, assim como sua admiração por Jean Rouch e seus filmes *Moi, un noir* e *La pyramide humaine*.

Todavia, todos os seus curtas e longas-metragens são pós-sincronizados até *Vivre sa vie*. *Le petit soldat*, aliás, lança mão da voz *off* e do som não realista, e *Une femme est une femme* (1961) demonstra uma grande virtuosidade na mixagem das falas e da música, mesclando sons diretos nos planos de rua, música e sons pós-sincronizados em todas as sequências de comédia musical. Mas, em 1962, a gravação sincrônica torna-se finalmente possível em 35 mm<sup>20</sup>.

*Vivre sa vie* constitui uma virada no trabalho sonoro do cineasta, pois oferece ao espectador o som ambiente dos lugares reais, como, por exemplo,

---

19. A respeito de *L'Amour fou*, ver Sylvie Pierre, "Le film sans maître", p. 22 e "Le dur désir de durer", p. 55, *Cahiers du cinéma*, nº 204, setembro de 1968.

20. Ver Alain Bergala. *Godard au travail. Les années 60*. Paris, *Cahiers du cinéma*, 2006.



os do café, na sequência inicial, o barulho da máquina de escrever do policial que registra o depoimento de Nana (Anna Karina) etc. Porém, a sequência que integra da maneira mais autêntica a estética do cinema direto é a da entrevista de Nana com Brice Parain, no café, no final do filme: é gravada em som direto e as respostas do filósofo são improvisadas por ele mesmo, como numa reportagem ou num documentário.

Com *Le mépris* (1963), Godard grava os diálogos de seus protagonistas nos estúdios de Cinecittà em suas línguas de origem: inglês, francês, alemão e italiano, com uma tradução em som direto pela jovem atriz Giorgia Moll, que desempenha o papel da intérprete. Na sequência central no apartamento do casal, a cena da briga é gravada em continuidade e parece real, quase documentária, graças à técnica de filmagem.

Godard vai então multiplicar em seus filmes posteriores os fragmentos de cinema direto com entrevistas filmadas, como em *Une femme mariée* (1964), com o depoimento de Roger Leenhardt; *Masculin féminin*, com a entrevista de *Mademoiselle âge tendre*; *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), com as perguntas apresentadas à heroína; até em *La chinoise* (1967) e o diálogo no trem entre o filósofo Francis Jeanson e Véronique.

Seu interesse pelo som direto e pela câmera na mão torna-se ainda mais evidente no curta-metragem que Godard realiza para o filme coletivo *Paris vu par...*, em 1965. *Montparnasse-Levallois* retoma o tema de uma história contada por Belmondo em *Une femme est une femme*; ele encena uma jovem frívola que passa de um de seus amantes ao outro, de Montparnasse a Levallois-Perret. Ambos trabalham com metal. Mas Godard recorre a Albert Maysles, que leva a câmera e segue os atores de muito perto em seus movimentos.

Maysles é, à época, um dos representantes mais conhecidos do cinema direto norte americano, filmou *Primary*, com Richard Leacock, para Robert Drew, em 1960 (Marsolais 1997, p. 178-180). A jovem mulher é interpretada por uma canadense bilíngue, logo, francófona, Joanna Shimkus, nascida na Nova Escócia, longe de Quebec<sup>21</sup>.

---

21. Cf. a biografia da atriz no site IMDB.



Godard representa as duas visitas da jovem mulher ao ateliê do artista e à oficina do lanterneiro em 15 minutos sem elipses, quase em tempo real. Mas é principalmente a técnica do direto que lhe permite gravar o som sincrônico dos barulhos ensurdecedores do martelar sobre as peças metálicas. Esse ruídos cobrem grande parte das falas da jovem mulher, como nas sequências da forja e da martelagem do ferro em *Pour la suite du monde*.

É também em *Paris vu par...* que Jean Rouch encena *Gare du Nord*, o filme mais radical do cinema direto de ficção dos anos 1960 e, provavelmente, a obra-prima do seu autor. A única regra que Rouch não respeita é a escrita prévia dos diálogos. Mas sua câmera portada por Étienne Becker segue os dois atores amadores (Nadine Ballot e o jovem produtor do filme, Barbet Schroeder) continuamente, segundo a técnica do plano-sequência, sem corte da tomada.

É claro, o som é captado ao vivo por Bernard Ortion, ao mesmo tempo em que a imagem, com os barulhos do canteiro de obras e do tráfego de automóveis. O diálogo da jovem mulher, Odile, aproxima-se muito daquele de *La punition*, já que, nos dois casos, quem interpreta a personagem feminina é Nadine Ballot. Do mesmo modo, o motorista de Neuilly que ela conhece repete frases enunciadas pelos três sedutores de *La punition*.

Este enriquecimento – ou “polinização”, como diria Marsolais – do cinema de ficção pela veia do documentário vai desenvolver-se nos filmes de um herdeiro da *Nouvelle Vague*: Jean Eustache. Este alterna as ficções naturalistas pós-sincronizadas com atores amadores, com exceção de Jean-Pierre Léaud (*Les mauvaises fréquentations*, 1964; *Le Père Noël a les yeux bleus*, 1966) e os mais exemplares documentários da técnica do cinema direto, como as duas versões de *La rosière de Pessac* (1968 e 1979) e *Le cochon* (1970)<sup>22</sup>.

---

22. Como me relembra Jean-Pierre Sirois-Trahan, numa carta não datada de Jean Eustache, citada por Evane Hanska em *Mes années Eustache* (Paris, Flammarion, 2001, p. 315) pode-se ler: “Assim que eu tiver a nova redação datilografada, enviarei a você *Le Père Noël*. Conversei hoje com um produtor que está muito interessado e que vai tentar montar o negócio. Ele busca coprodutores. Vai conversar com os canadenses e, se der certo (mas não vamos nos iludir), pode ser que eu venha a ter um operador canadense (os melhores do mundo).”



Em seu mais célebre filme, o sulfúreo *La maman et la putain* (1973), ele filma seus diálogos previamente escritos, respeitando até as vírgulas, com uma câmera 16 mm e em som sincrônico<sup>23</sup>. O filme tem duração prolongada, alguns anos após a experiência de *L'amour fou*.

Com *Une sale histoire* (1977), a partir de um caso de *voyeurismo* especialmente escabroso<sup>24</sup>, ele confronta a narrativa de uma história contada pelo cinema direto pelo seu autor, Jean-Noël Picq, com a mesma história novamente contada por um ator profissional, Michael Lonsdale, que interpreta escrupulosamente o texto anterior improvisado. Só que a montagem final inverte a ordem, iniciando pela encenação ficcional. Assim, o espectador ouvinte percebe a narrativa real através de seu duplo fictício, conforme um dispositivo que redobra a perversão da história contada.

Por fim, e para limitar-se aos anos 1970, o direto é magistralmente usado pelos dois documentários dirigidos por Louis Malle, no seu retorno da Índia: *Place de la République* (1973) e *Humain, trop humain* (1974). Neste último, Malle filma o trabalho dos operários na linha de montagem da fábrica de automóveis Citroën e monta paralelamente essas sequências com aquelas dos visitantes do Salão do Automóvel da Porte de Versailles.

Malle recusa o comentário *off* e oferece aos espectadores apenas os ruídos da linha de montagem ou o burburinho e fragmentos de conversa dos visitantes do salão. O que produz o sentido do filme é a alternância do local e dos sons diretos das duas séries criadas pela montagem.

Em *Place de la République*, Malle retoma em cinema direto a técnica de Chris Marker em *Le joli mai* (1962), mas a radicaliza. O filme monta uma série de perguntas dirigidas aos parisienses na saída do metrô, perguntas essas captadas por Louis

---

23. Sobre *La maman et la putain*, ver o número especial “Jean Eustache”, *Cahiers du cinéma*, suplemento do número 523, abril de 1998 ; principalmente “Le monologue infini”, entrevista com Jean-Noël Picq, p. 20-25, e “Il faut que tout s'Eustache”, algumas lembranças de Pierre Cottrel, p. 26-29.

24. Sobre *Une sale histoire*, ver Antoine de Baecque (dir.), *Dictionnaire Jean Eustache*, artigo de Jean-Luc Douin, p. 297-299, e artigo “Voyeurisme”, de Michel Marie, p. 307-308.



Malle, François Mozskowicz e Jean-Claude Laureux. Trata-se de um extraordinário documento sobre o tomar a palavra e a maneira de expressar-se espontaneamente na França de 1973, palavra essa que é raramente captada pela televisão da época<sup>25</sup>.

Esse percurso evidencia o papel das técnicas do direto na renovação estética do cinema, tanto ficcional quanto documentário. O cinema direto surgido no início dos anos 1960 desempenha, então, papel motor na emergência da cinematografia quebequense entre 1962 e 1970. Somente Pierre Perrault se mantém fiel, até os seus dois últimos filmes, ao gênero documentário e à técnica do direto. A maioria dos outros diretores alterna documentário e filme de ficção, com atores profissionais e roteiros prévios.

No cinema francês, o momento do “cinema-verdade”, em torno de *Chronique d'un été*, foi estendido, a partir de 1962, pelos filmes de ficção de Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, e depois, Jean Eustache, Barbet Schroeder ou mesmo Louis Malle.

*L'amour fou* e *La maman et la putain* podem ser considerados o apogeu desse enriquecimento da ficção pelo direto.

O cinema contemporâneo quebequense e francês permanece fiel, em parte, à lição do direto e à autenticidade da captação sonora sincrônica.

A força dos filmes de ficção de Maurice Pialat, e mais tarde, de Bruno Dumont, Laurent Cantet, Abdellatif Kechiche, Xavier Beauvois e de alguns outros se deve à fidelidade a essa herança, assim como os filmes documentários de Raymond Depardon ou Nicolas Philibert.

Dir-se-ia o mesmo sobre os filmes quebequenses mais originais das últimas décadas, como os de Michel Brault, Marcel Carrière, Jacques Leduc, e depois deles, os de Bernard Émond, Denis Côté ou Xavier Dolan.

O cinema direto continua sendo o antídoto do cinema espetáculo, baseado nos efeitos especiais e na mixagem psicodélica<sup>26</sup>. Viva o cinema direto!

---

25. Sobre *Place de la République*, cf. Pierre Billard, *Louis Malle le rebelle solitaire*. Paris, Plon, 2003, p. 330-332.

26. Sobre os efeitos especiais e a montagem psicodélica, ver Laurent Jullier, *Le Cinéma post-moderne, un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, col. “Champs visuels”, Paris, L'Harmattan, 1997.





## Referências

BARNIER, Martin. *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*. Liège : Ed. Céfal, 2002.

BARNIER Martin. *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

BERGALA, Alain. "Godard au travail. Les années 60". Paris : *Cahiers du cinéma*, 2006.

BOUCHARD, Vincent. *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis, "Le détour par le direct", *Cahiers du Cinéma*, n° 209 (fevereiro de 1969) e 211 (abril de 1969).

COMOLLI, Jean-Louis. "Lumière éclatante d'un astre mort", *Images documentaires*, n° 21 ("Le direct et après?"), 2º trimestre de 1995.

GAUTHIER, Guy ; PILARD, Philippe ; e SUCHET, Simone. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB éditeur, 2003.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1988 (reed. 1995).

LE FORESTIER, Laurent e MORRISSEY Priska. "Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945", 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n° 65, inverno de 2011, principalmente o artigo de Martin Barnier, "Les premiers ingénieurs du son français", p. 200-217.

MARCORELLES, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : Unesco, 1970.

MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*. Paris : Nathan, 1997, reeditado com o título *La Nouvelle Vague et son film manifeste A bout de souffle*. Paris : Armand Colin, 2012.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct*. Paris : Seghers, 1974.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct revisitée*. Montréal : Les 400 coups, 1997.

MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Crisnée : Yellow Now, 2011.

NINEY, François. "Aux limites du cinéma direct", *Images documentaires*, n° 21 ("Le direct et après?"), 2º trimestre de 1995.



NOGUEZ, Dominique. *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal : Éditions du jour, 1970.

NOUGARET, Claudine e CHIABAUD, Sophie. *Le son direct au cinéma*. Paris: FEMIS, 1997.

O'BRIEN, Charles. *Cinema's conversion to sound. Technology and film style in France and the US*. Bloomington : Indiana University Press, 2005.

RUSPOLI, Mario. *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris: Unesco, 1963.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. "Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords", *Nouvelles vues*, nº 11, inverno de 2009-2010. Disponível em : [www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs/](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs/) (consultado em 1º de maio de 2013).

Tradução : Vanise Dresch