

## **Un regard « géocritique » sur la ville de Recife, entre littérature et cinéma**

### **A « géocritique » glance over the city of Recife, between literature and cinema**

Alberto da Silva<sup>1</sup>

*Submetido em 13 de outubro e aprovado em 6 de novembro de 2015.*

**Résumé:** Depuis le début des années 2000, les espaces urbains brésiliens ont connu de profondes transformations. Des changements importants liés, entre autres facteurs, à la nouvelle place du Brésil dans le contexte international, en tant que pays émergent, mais également, à une croissance économique qui a rendu possible davantage de mobilité sociale, sans aucun précédent dans l'histoire du pays. Ces transformations ont inspiré plusieurs œuvres littéraires et cinématographiques qui proposent d'autres regards et représentations des villes brésiliennes, en particulier celles du Nordeste du pays, qui restent cantonnées dans un imaginaire rural, lié à l'aridité du Sertão ; un espace qui, à une époque antérieure de l'histoire du pays, a représenté un symbole de l'identité nationale. Dans cet article, nous nous intéressons à la ville de Recife à travers un roman de Raimundo Carrero et un film de Cláudio Assis, deux artistes représentatifs d'une nouvelle génération qui propose d'autres regards sur la capitale de l'État du Pernambouc. Notre travail représente moins une analyse traditionnelle des relations entre littérature et cinéma, qu'une proposition de croisement des points de vue de ces deux artistes sur la ville dans une perspective « géocritique » : un autre et nouvel outil théorique pour repenser les représentations des espaces.

**Mots-clefs:** Cinéma brésilien. Littérature brésilienne. Espace. Recife. Ville. Géocritique.

**Abstract:** Since the early 2000 s, the Brazilian urban spaces have experienced deep transformations. Important changes linked, among

other factors, to the new place of Brazil in the international context, as an emerging country. But also because of an economic growth which has enabled more social mobility. This movement of individuals, families, households is unprecedented in the country's history. These changes have inspired several literary works and movies which give different aspects and representations of the Brazilian cities, especially those located in the northeastern side of Brazil. These cities are still considered as rural mainly because of their arid aspect. This part of the country used to be the symbol of the Brazilian national identity. In this article, we look upon the city of Recife through a novel of Raimundo Carrero and a movie by Claudio Assis, both represent a new generation of artists who give a new glance over the capital of the State of Pernambuco. Our work is less a traditional analysis of the relationships between literature and cinema than a suggestion of exchanging viewpoints of both artists on the city of Recife in a « géocritique » perspective : another new theoretical method which helps to redesign spaces' representations.

**Keywords:** Brazilian cinema. Brazilian literature. Space. Recife. City. Géocritique.

## Introduction

Vue depuis une photographie panoramique, Recife, capitale de l'État de Pernambouc, est une ville tentaculaire, longée par l'océan et traversée par le fleuve Capibaribe. L'imaginaire de la ville, composée d'îlots reliés par des ponts historiques, est marqué à la fois par le succès de l'économie sucrière des premières années de la colonisation portugaise et par l'invasion hollandaise du XVII<sup>ème</sup> siècle, des présences qui ont laissé en héritage le dessin urbanistique de la ville. À cet imaginaire, construit au fil de l'histoire de Recife, vient s'ajouter un esprit rebelle, incarné par des révoltes indépendantistes, à la fois contre l'absolutisme portugais, avec la Révolution de Pernambouc de 1817, mais également dans la continuation d'un esprit indocile, en opposition à la centralisation du

pouvoir administratif tel qu'il a été mis en place dès les premières années de l'indépendance du Brésil, avec la Confédération de l'Équateur de 1824.

Dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, la ville de Recife participe au projet politique imposé au pays dans son ensemble, qui conjugue à la fois industrialisation, urbanisation et modernisation, selon un modèle appelé alors « *desenvolvimentista* » (« modèle de développement »). Ce projet de développement s'avère finalement un échec, dans une région marquée par le pouvoir historique des élites agraires, qui influence fortement la bourgeoisie urbaine et principalement la représentation politique (PONTUAL, 2001 et REZENDE, 2005). Tous ces facteurs produisent un paysage urbain désordonné, dans lequel les vieux *mocambos*<sup>2</sup>, héritage du passé colonial étudié par Gilberto Freyre, deviennent alors les *favelas* installées dans les méandres du fleuve, dans les zones de mangrove au sein même de la ville.

Dans les années 2000, le Brésil a gagné une nouvelle place dans les relations internationales en tant que pays émergent, mais également grâce à une croissance économique qui a rendu possible une mobilité sociale sans aucun précédent dans l'histoire du pays. L'ascension d'une nouvelle « classe moyenne émergente », influencée par un mode de vie consumériste, transforme l'espace urbain, avec, notamment, des répercussions en termes de trafic automobile et de *boom* immobilier. Dans ce contexte, Recife continue à être « une enfant mal élevée, très capricieuse, qui veut faire seulement ce que bon lui semble » (MELO, *apud* PONTUAL, 2001, p. 426)<sup>3</sup>, comme l'avait souligné en 1941 le journaliste Mario Melo du *Jornal do Commercio*. Le centre de la ville est reconfiguré en un simple espace de travail par une élite qui, elle, va faire ses courses dans les grands centres commerciaux et cherche à habiter loin du centre et près de la mer, symbole de réussite sociale. Le centre de Recife est progressivement occupé par des magasins et restaurants populaires, reproduisant ainsi les écarts sociaux

observés tout au long de l'histoire brésilienne.

Ces transformations ont inspiré plusieurs œuvres littéraires et cinématographiques qui proposent d'autres regards et d'autres représentations des villes brésiennes, en particulier celles du Nordeste du pays, qui restent cantonnées, à l'échelle nationale, dans un imaginaire rural, lié à l'aridité du Sertão ; un espace qui, à une époque antérieure de l'histoire du pays, a représenté un symbole de l'identité nationale<sup>4</sup>.

Dans ce nouveau contexte en profonde transformation, la littérature et le cinéma offrent d'autres possibilités de représentations de la ville de Recife. Influencés par l'élargissement et l'éclatement des identités, dans la voie de la postmodernité (HALL, 2006), ces arts font entendre d'autres acteurs sociaux subalternes (SPIVAK, 2009), qui envahissent les pages des livres et les écrans médiatiques pour « crier » leurs conditions de vie et leurs subjectivités.

Nous adoptons ici la perspective de Bertrand Westphal, qui propose de « sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l'image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage » (WESTPHAL, 2007, p. 17). Parmi les écrivains, Raimundo Carrero, dans son roman *A minha alma é irmã de Deus* (CARRERO, 2009), établit une symbiose entre, d'une part, les corps et les subjectivités de ses personnages et, d'autre part, le délabrement de la ville de Recife. Côté cinéma, Cláudio Assis, cinéaste issu d'une nouvelle génération de cinéastes Pernamboucains, propose un regard sans concession sur les personnages qui vivent et errent dans la ville.

\*\*\*

Dans le roman *A minha alma é irmã de Deus*, Raimundo Carrero raconte l'histoire de Camila et de ses compagnons. Vivant dans une

profonde misère et affamés, les personnages sont souvent décrits en train de fouiller dans des poubelles pour chercher de quoi manger et s'habiller, en fouillant même par terre, dans le jardin de la maison délabrée où ils habitent. Ils sont toujours à la recherche d'une miche de pain (CARRERO, 2009, p. 18) et sont décrits comme des mendiants qui disputent la nourriture aux « chiens dans le marché de la ville » (CARRERO, 2009, p. 27). À travers une écriture fragmentée et non linéaire, l'écrivain métaphorise les subjectivités des personnages dans un univers chaotique et précaire; Camila, le personnage principal du livre, aurait ainsi été kidnappée par Leonardo, pasteur d'une secte religieuse (appelée *Os Soldados da Pátria por Cristo*), à laquelle elle participe de son propre gré.

L'auteur décrit les errances des personnages dans la ville de Recife, dont le centre est l'espace névralgique de l'action du roman ; comme l'écrit l'auteur, « J'allais vers le centre de la ville – tout, à cette époque, convergeait vers le Centre » (CARRERO, 2009, p. 77)<sup>5</sup>. Au fur et à mesure que le roman se déroule, Raimundo Carrero décrit en détail les rues et les avenues importantes de Recife, depuis l'avenue Conde da Boa Vista, qui traverse tout le centre, en passant par l'avenue Guararapes, avec ses grands immeubles abandonnés, aux piliers sales recouverts d'affiches publicitaires, jusqu'au Marco Zero, point historique de la fondation de la ville.

Par ailleurs, ces espaces décrits par l'auteur sont occupés par une foule de « mendiants, fous, banquiers, ivrognes, hommes d'affaires, prostitués hommes et femmes », qui habitent « la belle, étrange et incroyable ville de Recife » (CARRERO, 2009, p. 46), une représentation de la ville qui se rapproche de celle proposée par Cláudio Assis dans son film *Amarelo Manga*.

Premier long-métrage de ce réalisateur né à Caruaru, une importante ville de la province de Pernambuco, à deux cents kilomètres de Recife,

*Amarelo Manga* décrit une journée de la vie de ses personnages. Au début du film, Lígia – personnage dont les cheveux et le pubis sont teints en jaune-manguier - ouvre son bar situé au centre de Recife. Dans la séquence suivante, Isaque, trafiquant et nécrophile, est filmé en train de conduire sa voiture également de couleur jaune. Les plans intérieurs et extérieurs de la voiture alternent et nous voyons le déplacement du personnage depuis la périphérie de la ville vers son centre, en passant par les principales avenues et ponts de Recife. Dans ces plans alternés, la population est filmée en train de déambuler dans les rues, avec leurs vendeurs ambulants, kiosques à journaux et mendiants qui occupent les espaces, comme dans le roman de Carrero. Par ailleurs, dans la bande-son qui accompagne toute la séquence, le personnage écoute un programme à la radio, dans lequel les assassinats et les vols sont racontés de manière mélodramatique - un programme de faits divers, très populaire chez les couches modestes de la population de Recife. Ainsi, le réalisateur comme l'écrivain proposent une conception d'un espace aperçu, conçu et vécu ; trois dimensions qui s'entrelacent dans ce que le géographe Edward Soja appellerait la « trialectique », autrement dit, une autre manière de penser aussi bien l'espace que le monde, en associant à la fois l'espace, le temps et les êtres (SOJA, 1993, p. 8).

Dans le roman de Carrero, Camila suit la secte des « Soldats de la Patrie pour le Christ » qui occupe la villa Arcassanta, « l'un de ces sites décadents et ténébreux du Recife » (CARRERO, 2009, pp. 43-44), abandonné par ses propriétaires, où se trouvent des vieilles chaises aux revêtements déchirés, ramassées dans les rues et les poubelles de la ville. Cet espace rappelle l'Hôtel Texas dans le film de Cláudio Assis : situé dans le vieux centre de Recife, cet immeuble de plusieurs étages, vieux et décati, représente dans le film la continuation de la ville, avec ses portes et fenêtres toujours ouvertes, et ses habitants qui ressemblent aux gens de la rue filmés par le réalisateur au début du film.

Aussi bien dans le roman que dans le film, ces immeubles en ruine protègent les personnages, mais renforcent également leur état de précarité matérielle et psychique. Ils nous renvoient au passé d'une ville en décadence mais qui a connu des moments de gloire. D'une part, l'état du site historique de Recife métaphorise la condition d'abandon des personnages, figés dans un état d'agonie et délabrement. Dans *A minha alma é irmã de Deus*, outre le personnage de Corando qui marche de dos pour « trouver le passé », « la beauté agonisante des vieilles maisons de Recife protège le passé de la ville et des gens qui l'habitent » (CARRERO, 2009, p. 62).

Dans *Amarelo Manga*, outre Isaque, que nous avons vu au début du film, d'autres personnages habitent dans l'Hôtel Texas et renforcent l'indéniable lien avec le passé : Madame Aurora, grosse femme asthmatique plongée dans ses photos de jeunesse ; le prêtre, qui insiste pour maintenir son église coloniale sans fidèles et fermée ; ou encore, Bianor, propriétaire de l'hôtel, collectionneur de vieux journaux, qui meurt vers la fin du film, renforçant encore l'idée d'un monde dépassé.

D'autre part, même si le poids de la tradition historique coloniale pèse constamment sur les personnages, ces espaces collectifs où ils habitent représentent une possibilité de résistance au modèle de « la famille patriarcale brésilienne ». Ce modèle a été décrit et théorisé par le sociologue Gilberto Freyre, depuis sa belle villa du quartier chic d'Apipucos, toujours habité par la haute élite de Recife, et dont l'architecture, qui symbolise le pouvoir sucrier de jadis, ressemble à la description faite de la maison des parents de Camila. En effet, dans un récit fragmenté construit par Carrero dans son roman, des bribes d'images où apparaissent le père et la mère du personnage montrent un modèle de famille traditionnelle, avec une épouse soumise et un père autoritaire, modèle renforcé par la description de la maison familiale, comme nous l'avons déjà souligné.

Com dois janelões sempre fechados, a porta também, uma casa antiga, dessas bem antigas que existem muito no Recife, o teto alto, e por isso é que, mesmo fechados os janelões e a porta, há luz abundante, e além disso amistosidade e prazer, apesar de tudo, prazer. (CARRERO, 2009, p. 39).<sup>7</sup>

Dans le film *Amarelo Manga*, à l'exception du couple Kika et Wellington, les personnages n'ont pas de famille : ni Lígia, entourée d'ivrognes, d'artistes bohèmes de Recife, dans son bar situé au centre de la ville, ni les habitants de l'Hôtel Texas, comme Dunga, homosexuel, cuisinier et homme/femme à tout faire.

De surcroît, les espaces représentent, aussi bien dans le film que dans le roman, une possibilité pour une sexualité débordante qui renvoie à l'imaginaire de Recife, ville portuaire caractérisée par ses prostitués et son atmosphère homo-érotique, comme dans le roman *Orgie* de l'Argentin Tulio Carrela (CARRELA, 2011), de 1960 - une atmosphère encore présente aujourd'hui, avec les innombrables bars gays du centre de la ville<sup>8</sup>. Dans les deux œuvres, les corps des personnages s'inscrivent dans des représentations proches du grotesque, projections de la ville, peut-être une manière pour les personnages de reterritorialiser les espaces et de s'échapper métaphoriquement de l'espace strié théorisé par Deleuze (DELEUZE et GUATTARI, 1980), autrement dit, des espaces « fibreux, extensifs, métriques et hiérarchisés » (BUYDENS, 2003, p. 130).

Aussi bien dans le film que dans le roman, les personnages sont en permanence dans la dialectique entre le désir sexuel et la culpabilité, héritage de la culture et du passé religieux. Dans le roman de Carrero, Camila alterne entre son désir mystique de devenir une sainte et ses expériences sexuelles oscillant entre le plaisir et la violence sur le corps. Dans *Amarelo Manga*, Kika est ancrée dans la religion évangéliste, ce qui la rend frigide, même si elle est mariée avec Wellington, dit Kanibal, employé dans un abattoir, un personnage qui incarne une masculinité virile

qui attire aussi bien sa maîtresse, Deyse, que Dunga, l'homme à tout faire de l'Hôtel Texas, où Wellington livre sa viande. Le désir de pureté et le rejet du plaisir sexuel de Kika lui fait rejeter la viande découpée par son mari : celle-ci représente dans le film le plaisir de la chair et constitue une référence indéniable du réalisateur Cláudio Assis à la séquence d'ouverture de *La loi du plus fort* (1975) de R. W. Fassbinder, lorsque le réalisateur brésilien filme Kanibal parmi les quartiers de viandes, puis lors de l'abattage d'un bœuf.

Les personnages sont représentés d'une manière multiple, à la recherche d'une identité en constante transformation, comme Camila qui incarne plusieurs personnages féminins, comme elle le dit elle-même, « j'allais d'une personne à une autre avec un grand bonheur (...) selon les circonstances » (CARRERO, 2009, p. 75) : de la fille à papa photographe kidnappée, en passant par Raquel, une prostituée avec son « corps social », ou même Isis, celle qui ne croit pas en l'amour, mais seulement dans le sexe « avec les hommes et les femmes, avec tous types de gens » (CARRERO, 2009, p. 83).

De prime abord, ces deux œuvres sont caractérisées par une structure qui semble chaotique et met en déroute les modes de représentations habituelles. Ces œuvres multiplient presque à l'infini les possibilités de sens, problématifient la précarité physique et psychique de leurs personnages. Et même s'il s'agit de deux œuvres exigeantes pour le lecteur et le spectateur, elles donnent un cadre et organisent ce « chaos », que ce soit par les noms des titres et sous-titres donnés par Carrero dans son roman, ou par des mouvements de caméra bien précis et la belle photo dans le film de Cláudio Assis. Comme l'affirme le philosophe Paul Ricœur, « les fictions ne sont pas arbitraires, dans la mesure où elles répondent à un besoin dont nous ne sommes pas les maîtres, le besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la

discordance » (RICŒUR, 1984, pp. 53-54).

Alors que le réalisateur et l'écrivain insèrent tous deux leurs personnages dans des espaces chaotiques métaphorisés par le style de l'écriture et de la mise en scène, ils divergent en revanche dans les conclusions qu'ils tirent de ces questions. À la fin du roman de Carrero, toutes les tentatives de Camila pour atteindre le salut à travers son mysticisme s'avèrent vaines ; comme l'affirme la spécialiste de la littérature brésilienne Rita Olivieri-Godet, « à la fin de sa vie, c'est la solitude radicale du personnage qui est mise en relief avec la disparition de ses compagnons de la communauté : l'épuisement évince tout type de transcendance » (GODET, 2013, p. 295). Une vision nihiliste de l'écrivain, peut-être issue de la culpabilité chrétienne présente dans certains autres de ses romans, mais également une vision romantique de la ville comme source de destruction et de peur, qui est celle d'un homme issu de la culture catholique du Sertão et du « traditionalisme » de Recife, influencé par Gilberto Freyre ou Ariano Suassuna, deux figures incontournables de la culture de l'État de Pernambouc, qu'il a côtoyés de près<sup>9</sup>.

Pour sa part, Cláudio Assis plonge ses personnages dans une réalité chaotique et grotesque, ce qui lui permet de mettre à distance et de repenser la société, dans un effet de distanciation brechtien, qui se manifeste aussi lorsque les personnages parlent directement face à la camera. Pour Cláudio Assis, la culture populaire représente effectivement une possibilité d'action, une arme anarchique contre les inégalités historiques. En effet, le film *Amarelo Manga* est fortement ancré dans une esthétique du Mangubeat, mouvement musical de Recife du début des années 1990, fondé par le manifeste « *Caranguejos com cérebro* » (Des crabes avec des cerveaux), par les groupes Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S. A., pour qui Cláudio Assis réalisa des clips. Le mouvement associe des rythmes contemporains aux traditions de la culture

afro-brésilienne, comme le maracatu et le coco de roda, tout en donnant une visibilité aux problématiques sociales de la ville de Recife et de ses habitants, qui se retrouvent dans le film. Caractérisé par une mobilisation et une réaction à un contexte social et économique, et proposant un point de vue esthétique hybride, ce mouvement fit se rencontrer le local et le global, les cultures populaires et les industries culturelles (MENDONÇA, 2008 ; FIGUEIRÔA, 2005). Dans ce contexte, les espaces urbains de Recife et la population oubliés par les institutions publiques retrouvent une place de premier plan : Recife devient alors Manguetown, comme l'expliquent les paroles d'une chanson de l'album fondateur du mouvement : « la ville de la mangrove incrustée dans les manguiers où se trouvent les hommes-crabes ». C'est dans cette voie stratégique que s'inscrit le film d'Assis. Outre la bande-son composée par les participants du mouvement Mangubeat et la visibilité donnée aux gens des rues de la ville, filmés comme dans un documentaire, c'est en assumant les ruines et la boue que le film construit une réaction aux situations imposées et vécues par ses personnages. Ces derniers sont à la fois bons/mauvais, coupables/innocents, et représentent des identités indéfinies, inabouties, ancrées dans la postmodernité.

À la fin du film, en organisant un guet-apens préparé par Dunga, amoureux du viril Kanibal, Kika découvre la trahison de son mari. Furieuse, elle se jette sur Deyse et arrache avec ses propres dents l'oreille de sa rivale. Puis, errant dans les rues de Recife, elle rencontre Isaque et couche avec lui. Le personnage assume ainsi les ruines, s'enfonce dans la boue tout en gardant ses « pattes de crabes » prêtes à bondir.

Après plusieurs séquences montrant les visages de gens de Recife et un dernier clin d'œil à cette population parfois invisible, Kika, la « femme cannibale », entre chez un coiffeur et demande à se faire couper ses longs cheveux et les teindre en jaune. Jaune comme le poème *La Blouse Jaune* de Vladimir Maïakovski, le poète préféré du réalisateur, jaune comme la

blouse que Cláudio Assis portait dans son ancien village. Jaune comme le poème du journaliste Renato Carneiro Campos, mort dans les années 1960, et follement passionné par Recife – un poème inséré en voix-off dans une séquence du film :

Le jaune est la couleur des tables, des bancs, des tambours, des câbles, des couteaux à poisson, de la bêche, du char à bœufs, des jougs, des vieux chapeaux, de la viande de bœuf séchée. Le jaune des maladies, des saletés des yeux des enfants, des plaies purulentes, des crachats, des parasites, des hépatites, des diarrhées, des dents pourries... Temps intérieur jaune. Vieux, terni, malade.<sup>10</sup>

### Références bibliographiques

BUYDENS, Mireille. « Espace lisse / Espace strié ». In VILLANI Robert, SASSO Arnaud (Org.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis, n. 3, p. 130, 2003.

CARELLA, Tulio. *Orgia. Os diários de Tulio Carella. Recife 1960*. Rio de Janeiro: OBRAPRIMA, 2011.

CARRERO, Raimundo. « Entrevista ». Por Heloísa Buarque de Hollanda. Disponible sur <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-raimundo-carrero/>, consulté le 04.02.2015.

CARRERO, Raimundo. *A minha alma é irmã de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DEBS, Sylvie. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão: émergence d'une identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie* (Tome 2). Mille Plateaux. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas*. XXVII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro, Intercom, São Paulo, 2005.

GODET, Rita Olivieri. « Précarité et exclusion dans la fiction contemporaine du Brésil et du Québec ». *Interfaces Brasil/Canadá*, Canoas, v. 13, n. 16, pp. 277-298, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* (traduit par Tomaz Tandu da Silva et Guacira Lopes Louro). Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

MENDONÇA, Luciana F. M. « Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas ». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 82, pp. 85-109, 2008.

PONTUAL, Virgínia. « Tempos do Recife : representações culturais e configurações urbanas ». *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, pp. 417-434, 2001.

REZENDE, Antônio Paulo. *O Recife. Histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome 2. La configuration dans le réel de fiction*. Paris: Seuil, 1984. Collection Points Essais, n. 228.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *O Cangaço nas Batalhas da Memória*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

SOJA, Edward W. *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor LTDA, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravoty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (traduit par Jérôme Vidal). Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

## **Références Cinématographiques**

ASSIS, Cláudio. *Amarelo Manga* [enregistrement vidéo]. São Paulo, Califórnia Filmes, 2004. 1 DVD [120 minutes].

## Notes

<sup>1</sup> Université de Sorbonne – Paris, França. alberto.da\_silva@paris-sorbonne.com

<sup>2</sup> Une espèce de taudis.

<sup>3</sup> Traduction de l’auteur. « *menina mal-educada, cheia de vontades, a fazer o que bem entende* ».

<sup>4</sup> Pour une analyse des relations entre littérature, cinéma et Sertão voir DEBS, Sylvie. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão : émergence d’une identité nationale*. Paris : L’Harmattan, 2002 ; SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *O Cangaço nas Batalhas da Memória*. Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2011.

<sup>5</sup> Traduction de l’auteur. « *rumava para o Centro da cidade – tudo naquele tempo convergia para o Centro* ».

<sup>6</sup> Traduction de l’auteur. « *mendigos, loucos, banqueiros e pedintes, bêbados e loucos, homens de pastas nas mãos, meninos e meninas prostituídas* » et « *Bela, estranha e espantosa cidade do Recife* ».

<sup>7</sup> Traduction de l’auteur. « Avec deux grandes fenêtres toujours fermées, comme la porte, une maison ancienne, comme il y en a de nombreuses à Recife, avec des plafonds hauts qui permettent d’avoir beaucoup de lumière, même si les fenêtres et la porte sont fermées, et puis, de l’amitié et du plaisir, malgré tout, du plaisir. ».

<sup>8</sup> L’univers gay de Recife des années 1970 est également représenté dans le film *Tatouage* (2013) de Hilton Lacerda.

<sup>9</sup> CARRERO, Raimundo. « Entrevista ». Por Heloísa Buarque de Hollanda, Disponible sur < URL : <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-raimundo-carrero/> >, [04.02.2015].

<sup>10</sup> Traduction de l’auteur: « *Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tambores, dos cabos, das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos. Do charque ! Amarelo das doenças, das remelas, dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos.* ».