

CULTURE ET POLITIQUE DANS LE BRÉSIL DES ANNEES 1954-1964

LE MOUVEMENT DES CINE-CLUBS ET LES CINEMATHEQUES

Tout au long des années 1950, on voit monter un bouillonnement autour du cinéma au Brésil. Si dans les années 1940, le circuit de salles de cinéma commerciales est en expansion, lié à l'industrie cinématographique nord-américaine et ses activités d'exploitation du marché en Amérique Latine, parallèlement, à partir de la deuxième moitié de la décennie, après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, les ciné-clubs commencent à se développer dans le pays. En 1946, le Club de Cinéma de São Paulo, créé auparavant par Paulo Emílio Salles Gomes et d'autres cinéphiles mais fermé pendant la dictature de Getúlio Vargas²⁶, est alors réouvert, atteignant une grande notoriété culturelle dans la ville. En 1946, également à Rio de Janeiro est créé le Club de Cinéma de la Faculté Nationale de Philosophie, organisé par Plínio Sussekind Rocha, personnalité fondatrice pour le mouvement ciné-club brésilien²⁷. À Rio, en 1949, est créé le Cercle d'Études Cinématographiques, qui organisait des séances de cinéma et mettait également à la disposition du public des publications sur le cinéma, en différentes langues, difficiles d'accès à l'époque. En 1948, surgissent simultanément des ciné-clubs à Porto Alegre, à Santos, à Fortaleza ; en 1950 celui de Salvador²⁸, avec Walter da Silveira. Ces initiatives continuent de se multiplier par la suite. On verra des ciné-clubs créés par les étudiants dans les

²⁶ Getúlio Vargas (1882-1954) a été deux fois président du Brésil en 1930-1945 puis en 1951-1954. Chef civil de la Révolution de 1930 qui met fin à la Vieille République en renversant par un coup d'État son président, Washington Luís. De 1930 à 1945, il gouverne le Brésil en trois phases distinctes : de 1930 à 1934 dans le gouvernement provisoire, de 1934 à 1937 dans le gouvernement constitutionnel, élu par le Congrès national du Brésil, et de 1937 à 1945 dans le cadre autoritaire de l'Estado Novo (« État nouveau »). En 1943, il a décrété la consolidation des lois du Travail. Surnommé « père des pauvres » par ses sympathisants, il est réélu au suffrage universel direct en 1951. Il conduit alors une politique de grands travaux, nationalise les ressources pétrolières, instaure des mesures protectionnistes et favorise les réformes sociales. De plus en plus contesté par les conservateurs, il se suicide en 1954 au palais de Catete. Les phases successives de son exercice du pouvoir sont d'orientations politiques très différentes puisqu'il passe de l'Estado Novo aux réformes nationalisant les ressources du Brésil dans les années 1950.

²⁷ Plínio Sussekind Rocha, professeur de Physique de la Faculté Nationale de Philosophie, a été le fondateur, à côté de Otavio de Faria, Almir Castro et Cláudio de Melo, du premier ciné-club brésilien, le Chaplin Club, dont l'objectif, défini dans son statut, était « d'étudier le cinéma comme art ». Il s'inscrit dans les polémiques autour du passage au parlant en soutenant le cinéma muet. Le Chaplin Club a duré 2 ans et a publié une revue, *Fan*, qui a eu 9 numéros. (Voir Ismail Xavier, « A Estética do testemunho », dans : *Sétima arte : um culto moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1978.) Plínio Sussekind Rocha était considéré un maître par Paulo Emílio Salles Gomes. Il va faire partie aussi de la Fondation Cinémathèque Brésilienne, créée à São Paulo en 1961, à l'initiative de Salles Gomes. (Voir Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Tese de doutoramento, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p.49-80). Plínio Sussekind Rocha est cité par de cinéastes du Cinema novo comme figure d'importance majeure pour leur formation dans le ciné-club de la Faculté Nationale de Philosophie à Rio de Janeiro.

²⁸ Porto Alegre, Fortaleza et Salvador sont des capitales d'États du Nord au Sud du Brésil, Santos est une ville portuaire à côté de Sao Paulo.

universités, comme aussi le surgissement des quelques Fédérations de Ciné-clubs dans des villes.

Cette période voit la création des cinémathèques à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1949, le Club de Cinéma de São Paulo rejoint le Musée d'Art Moderne pour se transformer en Filmothèque qui deviendra plus tard la Cinémathèque Brésilienne. En 1955, un département de cinéma est créé dans le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. En 1956, encore à Rio, est créé le Centre de Culture Cinématographique qui va rejoindre plus tard le Musée d'Art Moderne de Rio pour contribuer à la création de la Cinémathèque du Musée, officialisée en 1958. L'auditorium de l'Association Brésilienne de la Presse (ABI) va accueillir les premières séances de cinéma du Musée d'Art Moderne, comme il accueillait déjà d'autres séances cinématographiques organisées par d'autres institutions, comme celles du Cercle d'Études Cinématographiques, celles du Musée de l'Art Cinématographique et d'autres.

Tout cela va offrir au public brésilien (même si c'est pour un public spécifique et limité) l'accès à une diversité de la production cinématographique qu'on n'aurait pas pu trouver dans les circuits des salles commerciales. C'est pourquoi le Ier Festival International de Cinéma organisé en 1954 par la Filmothèque de São Paulo est devenu très célèbre, avec Paulo Emílio Salles Gomes en tête, en tant que directeur de l'archive, et les soutiens de la FIAF, de la Cinémathèque Française, des archives de films nord-américaines et anglaises, et encore des cinémathèques italienne, suédoise, portugaise, belge, suisse, néerlandaise et tchèque, en fournissant une programmation exceptionnelle tant par sa quantité que sa qualité, avec des panoramas de la production de plusieurs pays européens et des Amériques du Nord et Latine. Ce festival a eu un public très assidu et nombreux, et par ailleurs a été l'occasion d'acquérir des copies des films pour les archives de la Filmothèque. L'événement a donné lieu à de débats et à plusieurs conférences, et parmi les conférenciers, il y eut par exemple le critique André Bazin, les responsables des cinémathèques françaises et anglaises Henri Langlois, Ernest Lindgren, premier conservateur du Musée Britannique du film, et Gianni Comencini, créateur de la Cinémathèque de Milan.

À Rio, en 1955, le Département de cinéma du Musée d'Art Moderne a organisé, en comptant sur l'appui de la Filmothèque de São Paulo et de consulats étrangers, le festival « 10 ans de Films d'Art », avec une programmation de plus de 120 films de plusieurs pays et a eu un tel succès public que les séances ont été démultipliées au cours du festival. En 1958, 1959 et 1960,

c'est la toute récente Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio qui organisera les festivals d' « Histoire du Cinéma Américain », de l' « Histoire du Cinéma Français » et de l' « Histoire du Cinéma Italien », puis, en 1961, « Le Cinéma Documentaire et L'École Anglaise », puis encore le « Festival du Cinéma Russe et Soviétique ».²⁹

Les jeunes cinéphiles, critiques et futurs cinéastes

Les jeunes « cinémanovistes » se forment dans ce contexte. Leurs parcours témoignent de cette effervescence. « En 1954, quand j'ai vu Paulo Emílio [Salles Gomes] présenter Stroheim, j'ai passé toute une nuit sans dormir, j'ai ressenti quelque chose d'étrange, et j'ai vu que je voulais faire du cinéma »³⁰, raconte Paulo César Saraceni, à propos du premier Festival de Cinéma à São Paulo. Ces jeunes passent du plaisir d'aller au cinéma pendant l'enfance à la fréquentation systématique des ciné-clubs, à l'expérience d'assister aux cycles et festivals organisés par les cinémathèques, prolongés par des débats enflammés dans les bars à la sortie des séances de cinéma. Les amitiés surgissent ainsi autour de la passion par le cinéma qui les rassemble.

Carlos Diegues se souvient que les festivals de la Cinémathèque à Rio de Janeiro, déjà au début de ses études de Droit à l'université, le déviait de son chemin : « Je ne voulais suivre aucun cours, je voulais faire du cinéma, je ne pensais qu'au cinéma. Je fréquentais les festivals du Musée de l'Art Moderne, d'abord celui du cinéma américain, puis français, puis italien, puis russe (...) Je voyais tout, rigoureusement tout »³¹.

Leon Hirszman évoque également l'importance des cycles et de ces festivals organisés par la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne (MAM) de Rio, le rôle qu'a joué dans sa formation les séances organisés par le Musée de l'Art Cinématographique à l'ABI à Rio, où il a rencontré un

²⁹ Sur l'apparition des ciné-clubs aux années 1940-50, la création de la Cinémathèque Brésilienne et la Cinémathèque du Musée de l'Art Moderne de Rio de Janeiro, et les festivals de cinéma des années 1950, voir Rudá Andrade, *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962 (Cadernos da Cinemateca) ; Fausto Douglas Corrêa Júnior, *Cinematecas e cineclubs : cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*, Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007 ; Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009 ; José Luiz de Araujo Quental, *A Preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap : a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Mestrado, Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2010.

³⁰ Entretien de Paulo César Saraceni a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 333.

³¹ Entretien de Carlos Diegues a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.432.

très grand nombre de cinéphiles, parmi lesquels ses futurs collègues du Cinema novo. Il souligne l'importance des discussions proposées par Plínio Sussekind Rocha au ciné-club de la Faculté Nationale de Philosophie de Rio et le rôle que ces discussions ont joué à l'époque dans ses propres lectures des théories du cinéma :

« Ma préoccupation était d'essayer de comprendre les discussions stimulées par Plínio Sussekind Rocha, qui a été une personne très importante pour nous tous, qui nous a illuminé aussi par sa pensée aigüe, critique, radicale par rapport aux questions sur le cinéma. Très important pour nous tous. D'une certaine manière, c'est devenu la discussion philosophique sur le problème de l'essence, l'essence du cinéma, de la spécificité cinématographique »³².

Joaquim Pedro de Andrade raconte la trajectoire du groupe à partir du ciné-club de la Faculté Nationale de Philosophie, et que lui-même avec Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Marcos Farias, Miguel Borges et d'autres collègues réactivaient : « Au départ on ne faisait que montrer des films, puis nous avons commencé à publier un bulletin informatif et critique, et finalement, nous avons commencé à faire de films en format 16mm »³³.

Paulo César Saraceni évoque également le début du mouvement avec leurs premières expériences en format de pellicule 16mm, organisées aux réunions chez Joaquim Pedro de Andrade : « [à la Cinémathèque du Musée de l'Art Moderne à Rio de Janeiro] j'ai vu tout le festival de cinéma américain et le festival de cinéma français. J'étais un spectateur très attentif. Nous débattions beaucoup. C'est là qu'a commencé le Cinema novo, et chez Joaquim Pedro [de Andrade], en 1957 ou 1958, nous nous réunissions pour faire des films en 16 mm »³⁴.

À Salvador, dont l'effervescence culturelle des années 1950 et 1960 est proverbiale dans l'histoire artistique du Brésil, la culture cinématographique se développait également, et il y avait le Club de Cinéma de Bahia, organisé par Walter da Silveira, où toute une génération Bahia a été formée. Glauber Rocha a fait partie de cette génération, comme Orlando Senna également. Da Silveira, lui-même critique de cinéma, encourageait les adhérents du club à écrire dans les journaux, comme le rappelle Senna, qui souligne les activités de Rocha - et également

³² Entretien de Leon Hirszman a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.184-287.

³³ Entretien de Joaquim Pedro de Andrade a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 257.

³⁴ Entretien de Paulo César Saraceni a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 333.

les siennes comme critique : « Ma liaison initiale avec le cinéma, même si j'ai réalisé quelques documentaires de courts-métrages à Bahia, s'est faite beaucoup plus par la critique »³⁵.

Paulo Emílio Salles Gomes note alors une croissance très nette de la critique cinématographique dans le pays, engendrée par les ciné-clubs : « De plus en plus, partout au Brésil, les personnes invitées à exercer la critique cinématographique sont des jeunes possédés par la passion du cinéma et formés dans l'action militante des ciné-clubs »³⁶. Les ciné-clubs ont été des espaces de formation, où les jeunes passaient de public des films et des débats au statut d'animateurs des séances, puis à la critique et à la réalisation, comme ce fut le cas de cinéastes du Cinema novo.

À Rio de Janeiro et à São Paulo, on a vu les grands journaux à diffusion nationale publier les idées polémiques des jeunes cinémanovistes, comme le *Journal du Brasil*, dans son supplément dominical, où ils ont été invités à lancer leur mouvement et où Glauber Rocha a écrit des articles célèbres³⁷. Le supplément littéraire du journal *O Estado de São Paulo*, dont Paulo Emílio Salles Gomes était un collaborateur régulier, a publié les jeunes cinéphiles de la cinémathèque, comme cela a été le cas de Gustavo Dahl.

Pendant que les ciné-clubs agitaient la jeunesse de l'époque en stimulant sa passion pour le cinéma, la production nationale de cinéma était en crise. Les tentatives de le faire développer grâce aux studios créés à São Paulo à la fin des années quarante et au début des années cinquante – dont le représentant le plus important a été la Compagnie Cinématographique Vera Cruz (1949-1954) – échouent. La seule expérience nationale qui réussissait commercialement était les productions des « chanchadas » - un genre de cinéma musical comique et populaire, carnavalesque, de bas budget, très critiqué à l'époque par rapport à la qualité technique et à la forme très caricaturale de représentation du peuple brésilien. C'est alors que l'apparition de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, va prendre une place très importante dans le déroulement de l'histoire du cinéma brésilien.

³⁵ Entretien de Orlando Senna dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema novo*, p.393.

³⁶ Paulo Emílio Salles Gomes, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, v.1, p.282.

³⁷ Nous allons aborder quelques-uns de ces articles plus loin, dans le deuxième chapitre.

Nelson Pereira dos Santos, alors lié au Parti Communiste Brésilien et formé dans un des principaux centres de la politique étudiante de l'époque – la Faculté de Droit du Largo³⁸ de São Francisco, à São Paulo – avait réalisé deux films courts, après avoir séjourné, en 1950, pendant deux mois à Paris, pratiquement enfermé dans la Cinémathèque Française : ce sont deux documentaires pour le Festival de la Jeunesse de Berlin (qui y sont restés ou ont disparu), l'un en 1950 (*Juventude*) et l'autre l'année suivante (*Atividades Politicas em São Paulo*), sur les jeunes travailleurs de São Paulo, sur la richesse et le travail et sur l'anti-impérialisme.

En 1955, quand il réalise *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 degrés*), dos Santos avait également une expérience d'assistant sur quelques films, comme *Agulha no palheiro* (*Aiguille dans la botte de foin*, 1952) d'Alex Vianny, à côté de qui il s'engageait dans un mouvement de défense du cinéma national. Dos Santos et Vianny ont alors intégré un groupe très actif au début des années cinquante, avec Carlos Ortiz et d'autres collègues réalisateurs et critiques de cinéma. Ce groupe a créé l'Association Paulista de Cinéma, à São Paulo, en 1951, qui a organisé des tables rondes, puis les célèbres Congrès de Cinéma Paulista, le I^{er} et le II^{ème} Congrès de Cinéma National, à São Paulo et Rio de Janeiro, entre 1952 et 1953³⁹.

Ce groupe défendait une politique de taxation des films étrangers, en visant la protection du marché intérieur et le financement public de l'industrie cinématographique dans un contexte où le cinéma brésilien se confrontait à la domination du cinéma nord-américain, qui avait une influence très grande sur la distribution des films dans le territoire national. Concernant la création artistique, le groupe proposait un cinéma tourné vers la réalité du peuple et les inégalités de la société brésilienne. Les productions en décor naturel, avec un équipement léger réunissaient l'avantage d'un bas coût financier et les conditions pour un contact plus proche avec le peuple – favorisant ainsi une représentation crue de la réalité brésilienne, sur une ligne d'inspiration néoréaliste. Les productions à petit budget, plus appropriées aux réalités matérielles des Brésiliens, permettaient aux réalisateurs de se lancer dans leurs projets avec plus d'indépendance et de liberté, et étaient a priori moins vulnérables aux censures du capital. Le groupe, proche du Parti Communiste, s'opposait au modèle des grands studios de São Paulo, dont les références étaient le cinéma hollywoodien, comme la Compagnie Cinématographique

³⁸ « Largo » désigne un quartier ou une place.

³⁹ Luis Alberto Rocha Melo, *Cinema independente no Brasil, anos 1940-50* (disponible sur le site de l'Association Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual – ASAECA) ; Afrânio Mendes Catani, *O Romance do gato preto*, Socine VIII, 2006, p.374 ; Fernão Ramos, Luiz Felipe Miranda (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, entrées « Congresso de cinema » p.151-152, et « Alex Viany », p.567.

Vera Cruz, créée en 1949, et que le groupe identifiait à l'impérialisme américain en raison de l'organisation de ses studios et de ses tournages, comme le choix de ses sujets et genres.

RIO, 40 GRAUS, UNE ETAPE FONDAMENTALE EN 1955

Rio, 40 graus est conçu dans cette perspective. Le film a été réalisé et produit par Nelson Pereira dos Santos lui-même, financé grâce à la vente par souscription des billets d'entrées. Le budget prévu était d'un million et cinq-cents mille cruzeiros, alors que *O Cangaceiro* (1953)⁴⁰, film de Lima Barreto, produit par la Compagnie Cinématographique Vera Cruz, avait coûté presque huit fois plus.

Rio, 40 graus a été un événement fondamental, catalyseur, dans le milieu cinématographique considéré comme un marqueur pour le Cinema Novo. C'est une chronique de la ville racontant les événements quotidiens vécus par cinq enfants d'une favela dans les rues de Rio de Janeiro pendant une journée. Il a représenté la première réussite d'une expérience de production à petit budget, en décor naturel, plus en contact avec la réalité – en opposition aux modèles des grandes productions du cinéma hollywoodien -, en donnant de la visibilité aux favelas, en montrant la ville de Rio de Janeiro et ses contradictions de classes.

Ce film a stimulé les espoirs des jeunes aspirants au cinéma, en leur montrant qu'il était possible de faire du cinéma, de s'en rapprocher, alors que devenir un cinéaste des grandes productions restait, naturellement, un but beaucoup plus lointain, difficile à atteindre. En même temps ce film a enthousiasmé les intellectuels, les étudiants, les artistes, à ce moment de plus en plus engagé politiquement. Glauber Rocha, plus tard, dans son livre *Revisão crítica do cinema brasileiro* (*Révision critique du cinéma brésilien*), publié en 1963, rappelle l'impact de *Rio, 40 graus* à l'époque de sa sortie :

« Comme moi qui, à cette époque tâtonnait dans la critique, me suis réveillé violemment du scepticisme et me suis décidé à devenir réalisateur de cinéma brésilien au moment où je voyais *Rio, 40 graus*, je suis certain que 80 pour cent des nouveaux cinéastes brésiliens ont senti le

⁴⁰ *O Cangaceiro* réalisé par Lima Barreto en 1953 fut sélectionné au festival de Cannes de cette année et connut un succès mondial exceptionnel. Il s'inspire de la légende du célèbre bandit Limpiao que Glauber Rocha reprendra d'une toute autre manière dans *Le Dieu noir et le Diable blond* en 1964.

même impact. (...) Le film était révolutionnaire pour le cinéma brésilien. Il a bouleversé les principes de production. Réalisé avec un million et huit cents mil cruzeiros, lançant un photographe jeune et talentueux comme Hélio Silva, prenant des gens dans la rue et entrant dans des décors naturels – le film respirait l’air du mouvement italien, il avait l’esprit de Rossellini, De Sica, De Santis ; la technique n’était pas nécessaire, car la vérité était là pour être montrée et elle n’avait pas besoin de lampes à arcs, de diffuseurs, de réflecteurs, d’objectifs spéciaux. C’était possible loin des studios babyloniens de faire des films au Brésil. Et au moment où plusieurs jeunes se sont libérés du complexe d’infériorité et ont décidé qu’ils seraient réalisateurs de cinéma brésilien avec dignité, ils ont aussi découvert, dans cet exemple, qu’ils pouvaient faire du cinéma avec « une caméra et une idée » - ces mots seront en 1961 mon cheval de bataille dans les pages du *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* ». ⁴¹

Quant à Leon Hirszman, il affirme que *Rio, 40 graus* « a mis l’être brésilien sur l’écran, et a été le détonateur, le déclencheur, le fondateur » d’un nouveau cinéma brésilien⁴². Il rappelle encore les effets sur lui des mobilisations pour la libération du film interdit par la censure et raconte que, d’après les débats autour des motifs de la censure, même avant de le voir, il l’imaginait comme un film qui montrait la ville de façon très proche de la réalité d’un Rio qu’il connaissait, d’un Rio de la banlieue⁴³, dont il avait l’expérience. Il rappelle que le film a pris, dans ce contexte des mobilisations contre la censure, un sens politique de résistance aux tentatives de coup d’État organisées contre les forces progressistes par les forces plus réactionnaires qui avaient alors pris le pouvoir. Il dit s’être aperçu de la liaison entre les choses : « À partir de là, j’ai vu que les choses ne sont pas séparées. Toutes les choses. Et un fait apparemment isolé, la lutte pour la libération d’un film, a eu une signification beaucoup plus profonde pour moi »⁴⁴. À une autre occasion, il raconte : « J’ai vu *Rio, 40 graus* plusieurs fois. Je trépidais en voyant les files d’attente devant la porte du cinéma après sa libération »⁴⁵.

Les deux campagnes : libération du film et succession présidentielle

⁴¹ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 105-106.

⁴² Entretien de Leon Hirszman avec Helena Salem, en février 1985, dans Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 91.

⁴³ La ville de Rio de Janeiro est socialement segmentée en quartiers très différents. Les quartiers sud sont ceux de la bourgeoisie aisée, ceux du nord sont habités par les pauvres. Mais les favelas (bidonvilles) se retrouvent un peu partout, sur les monts escarpés et dangereux (les « morros »), au bord des falaises.

⁴⁴ Entretien de Leon Hirszman avec Helena Salem, en février 1985, dans Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 91.

⁴⁵ Entretien de Leon Hirszman avec Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 284.

En fait, l'interdiction du film *Rio, 40 graus* intervient dans un contexte de crise politique du pays, au milieu des luttes pour la succession présidentielle, à la suite des tentatives de putsch qui ont poussé au suicide le Président Getúlio Vargas. La censure au film a déclenché des mobilisations massives et des réactions à Rio de Janeiro et dans plusieurs autres villes, en prenant d'énormes proportions au niveau national. Glauber Rocha affirme que, comme à Rio de Janeiro et à São Paulo, à Bahia « la campagne pour la libération de *Rio, 40 graus* est devenue quasiment un mouvement de masse », avec Walter da Silveira à la tête du club de cinéma, où se réunissaient des intellectuels, des artistes, des journalistes, des étudiants, des politiques progressistes, etc.⁴⁶

Immédiatement après l'interdiction du film, le réalisateur et son équipe organisent une séance privée à l'auditorium de l'Association Brésilienne de la Presse (ABI). Le lendemain, le journal carioca *Última Hora* publie une série de témoignages des personnalités présentes à cette séance, sous le titre : « Frappé par la vérité, le chef de la police a interdit les projections du film *Rio, 40 graus* ». Parmi d'autres, celle d'Alex Viany :

« Comme critique de cinéma et chercheur de l'histoire de notre cinématographie, je n'hésite pas à mettre *Rio, 40 graus* au rang des cinq plus importants films produits jusque-là au Brésil. C'est une œuvre d'un admirable réalisme, pleine de dignité, se focalisant sur les problèmes sociaux que le cinéma brésilien ne peut pas fuir s'il prétend être un art et s'il prétend être brésilien. Comme brésilien et homme de cinéma, je considère très dangereuse l'attitude du Monsieur le Chef de la Police. Le film indique un chemin que plusieurs tentent de trouver – le chemin du cinéma brésilien populaire, préoccupé de décors et de personnes réels. Si cette interdiction est maintenue, ce chemin est barré. Moi, personnellement, je laisserai tomber le cinéma. Mais je suis certain que l'interdiction tombera face à l'indignation patriotique de tous ceux qui l'ont vu »⁴⁷.

Pendant la campagne pour la libéralisation de *Rio, 40 graus*, la presse a publié, dans divers journaux, plusieurs articles autour de la censure du film. Les débats sur le cinéma national prennent alors une grande ampleur et les idées de Viany, Nelson Pereira dos Santos et leur cercle, souvent débattues dans les Congrès de Cinéma des débuts des années cinquante,

⁴⁶ Glauber Rocha, « Brazil 40 graus » dans *A Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 314.

⁴⁷ Alex Viany, « Chocado com a verdade, chefe de polícia proibiu a exibição do filme Rio, 40 graus », dans *Última Hora*, 26-09-1955, p. 10. Cité par Pedro V. A. Lopera, « *Rio, 40 graus, Rio, zona norte*: apresentação do campo de cinema brasileiro », dans *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo, pp.177-197.

atteignent plus largement le public. Au même moment, s'intensifiaient les affrontements autour de la succession présidentielle. La campagne pour l'élection de Juscelino Kubitschek, malgré les oppositions, réussit et celui-ci est élu le 3 octobre 1955, quelques jours après l'interdiction du film de Nelson Pereira dos Santos. Mais ensuite les efforts s'intensifient pour mettre en place un coup d'État visant à empêcher l'investiture du président, qui devait avoir lieu en janvier 1956. Juscelino Kubitschek va réussir malgré cela à prendre ses fonctions le 31 janvier 1956 ; le film avait été libéré, un mois avant, le 31 décembre 1955.

Tout au long de plusieurs semaines, les articles et reportages contre la censure de *Rio, 40 graus* vont paraître dans plusieurs journaux⁴⁸, à côté des articles contre les tentatives de putsch. C'est déjà le cas de la première série d'articles sur l'interdiction du film (« Frappé par la vérité, le chef de la police a interdit les projections du film *Rio, 40 graus* », déjà cité ci-dessus) et le reportage intitulée « Quinze millions de brésiliens mobilisés contre le putsch ! », publiés tous les deux dans la même édition du journal *Última Hora* du 26 septembre 1955.

Pedro V. A. Lopera examine par exemple comment Jorge Amado, dans son article « Le cas de *Rio, 40 graus* » publié dans le journal *Imprensa Popular*, le 27 septembre 1955, au tout début de la campagne pour la libéralisation de *Rio, 40 graus*, articule les deux campagnes, pour le film et contre le putsch⁴⁹. Jorge Amado réfute les arguments présentés par la censure, autour des personnages et situations que le film montre – qualifiés de « marginaux » par le chef de la police. Il écrit :

« Si l'interdiction est maintenue, nos cinéastes ne pourront plus montrer le peuple dans leurs films, on leur interdira de représenter la vie du peuple, ses souffrances, ses joies, ses espoirs, sa force, qui résiste à la tragique réalité de sa vie ; nos cinéastes devront se réduire aux ambiances chics, aux maisons des riches, et l'œil de la caméra devra se limiter aux grandes automobiles, aux milliardaires, aux messieurs des fêtes avec champagne et aux dames des cafés Society ».

⁴⁸ Voir Rafael Mautone Ferreira, *O cinema revolucionário de Rio 40° : a luta, a polêmica e o sucesso*, Mestrado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Voir aussi Gisele Gubernikoff, *O Cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1985 (mémoire de maîtrise (dissertação de mestrado), dirigée par Paulo Emílio Salles Gomes, où l'auteure recueille, entre autres, tous les articles qui sont sortis dans la presse sur ce film).

⁴⁹ Pedro V. A. Lopera, « *Rio, 40 graus, Rio, zona norte*: apresentação do campo de cinema brasileiro », dans *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo, pp.177-197.

Et plus loin il conclue :

« Il faut que *Rio, 40 graus* soit distribué. Parce que c'est un bon film, une œuvre de talent et de sensibilité, honnête, brésilienne, patriotique, et parce qu'en l'interdisant les hommes du putsch commencent leur lutte frontale contre la culture, contre l'intelligence brésilienne, contre les créateurs de culture. La lutte contre le putsch est une lutte de tout le peuple brésilien, et par conséquent, c'est une lutte des intellectuels. Mais elle est doublement une lutte des intellectuels, car le putsch signifie la fin des possibilités de libre création et de critique »⁵⁰.

Les deux campagnes s'entremêlent dans les combats s'opposant à un ennemi autoritaire. Au même temps, elles convergent dans la défense des idées d'indépendance nationale.

LA DIFFUSION DES IDEES « NATIONALISTES »

Il faut, avant tout, souligner que le sens du mot « nationaliste » ici n'est pas réductible à celui qu'il évoque sans doute immédiatement chez un lecteur européen. Ce mot, dans le contexte d'un pays post-colonial, comme le Brésil, à l'époque est lié également aux idées anti-impérialistes et il est normalement utilisé même par les groupes de gauche pour exprimer un projet de nation autonome, indépendante économiquement et culturellement, comme nous le verrons ensuite.

La popularité des idées nationalistes alors parmi les Brésiliens avait atteint des hauts niveaux pendant la campagne pour la nationalisation du pétrole. En 1948, est créé le Centre d'Études et de la Défense de l'Économie Nationale (Centro de Estudos e de Defesa da Economia Nacional) – CEDPEN, qui réunissait des militaires, des parlementaires, des techniciens, des intellectuels, des étudiants, etc. Son objectif était de promouvoir une large campagne d'éclaircissement de l'opinion publique en faveur du monopole d'État sur l'exploitation du pétrole. Après avoir réussi à obtenir du gouvernement de Getúlio Vargas la création de la Petrobras, les membres du CEDPEN vont encore créer, en avril 1954, la Ligue d'Émancipation Nationale (Liga de

⁵⁰ Jorge Amado, « O Caso de *Rio, 40 graus* », *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 27 septembre 1955, dans : Pedro V. A. Lapera, « Rio, 40 graus, Rio, zona norte: apresentação do campo de cinema brasileiro », dans *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo, pp.189-190.

Emancipação Nacional), pour intensifier et coordonner les luttes contre la pénétration impérialiste au Brésil⁵¹.

La lettre-testament de Getúlio Vargas, diffusée nationalement quelques heures après son suicide le 24 août 1954, a certainement favorisé plus encore la ferveur de la défense des idées nationalistes parmi la population brésilienne. Dans cette lettre, Vargas dénonce l'alliance des groupes nationaux avec les groupes internationaux contre les intérêts du peuple brésilien – au nom duquel il justifie son geste final :

« La campagne souterraine des groupes internationaux s'est alliée à celle des groupes nationaux révoltés contre le régime de garantie du travail. La loi des profits extraordinaires⁵² a été barrée au Congrès. Contre la justice de la révision du salaire minimum, les haines se sont déclenchées. J'ai voulu créer la liberté nationale avec la potentialisation de nos richesses à travers la Petrobras, mais celle-ci ne vient que d'être mise en marche et la vague d'agitation gagne déjà en volume. La Electrobras a trouvé des obstacles jusqu'au bout du désespoir. Ils ne veulent pas que le travailleur soit libre. Ils ne veulent pas que le peuple soit indépendant (...) Les profits des entreprises étrangères ont atteint jusqu'à 500% par an. Sur les déclarations de valeurs de ce que nous importions, des fraudes de plus de cent millions de dollars par an ont été vérifiées. Puis la crise du café est intervenue, notre principal produit s'est alors valorisé. Nous avons tenté de défendre son prix, et la réponse a été une violente pression sur notre économie au point de nous obliger à céder »⁵³.

À la fin de sa lettre, Vargas réaffirme ses sacrifices pour le Brésil et le peuple brésilien : « J'ai lutté contre la spoliation du Brésil. J'ai lutté contre la spoliation du peuple » ; et il conclue

⁵¹ Il est intéressant de noter que le cinéaste Alex Viany figure parmi les membres de la Liga da Emancipação Nacional. Voir sur ces organisations : le *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, en ligne sur : <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-de-estudos-e-defesa-do-petroleo-e-da-economia-nacional-cedpen>> ; et <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/liga-da-emancipacao-nacional-len>>. Voir aussi : Boris Fausto (org.), *O Brasil republicano*, v.10: *Sociedade e política* (1930-1964), 9^a ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007 (História da Civilização Brasileira, t.3, v.10), pp.580-590: «Estatismo e Nacionalismo».

⁵² Un impôt sur les profits excessifs.

⁵³ Getúlio Vargas, *Carta-Testamento*, Rio de Janeiro, 24 août 1954. Nous citons ici la lettre diffusée publiquement à l'époque, soit une copie dactylographiée présentée officiellement. Il y a une autre lettre, manuscrite, signée par Vargas, retrouvée à côté de son corps au Palais de la Présidence de la République, dont le contenu va dans le même sens, malgré les différences entre les deux lettres. Les deux documents sont déposés dans l'archive Getúlio Vargas au Centre de Recherche et Documentation (Centro de Pesquisa e Documentação) – CPDOC, de la Fondation Getúlio Vargas à Rio de Janeiro, et peuvent être consultés en ligne sur : <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/AlemDaVida/CartaTestamento>>.

finalement par les phrases devenues historiques : « Je vous ai donné ma vie. Là, je vous offre ma mort. Je ne redoute rien. Sereinement, je fais le premier pas dans le chemin de l'éternité et sors de la vie pour entrer dans l'Histoire »⁵⁴.

Les mouvements nationalistes vont s'intensifier à partir de là, de plus en plus tout au long des années à venir. On va voir apparaître par la suite plusieurs organisations nationalistes, couvrant des tendances les plus diverses, à gauche ou à droite : le Front Nationaliste (Frente Nacionalista), en juin 1955, puis devenu le Front de Novembre (Frente de Novembro), en mars 1956, accusé d'être communiste ; le Front Parlementaire Nationaliste (Frente Parlamentar Nacionalista), pendant la première moitié de 1956, réunissant plusieurs partis dans le Congrès National ; le Mouvement Nationaliste Brésilien (Movimento Nacionalista Brasileiro), en juin 1957, réunissant des parlementaires de plusieurs partis, inclusivement du Parti Communiste, et également des étudiants et syndicalistes ; la Ligue Nationaliste Brésilienne (Liga Nacionalista Brasileira), en avril 1959, pluripartiste, entre autres⁵⁵.

Ce sera également dans l'année 1955 que seront créés l'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) – ISEB et la Revue *Brasiliense*, tous les deux des importants diffuseurs des idées « nationalistes ».

En 1958, Hélio Jaguaribe, membre du ISEB, écrivait :

« De tous les mouvements idéologiques qui cherchent des paramètres communs à la vie publique brésilienne et à lui donner une orientation propre, le nationalisme se détache, même à un examen le plus superficiel, comme la tendance dotée des racines les plus profondes. Explicitement ou implicitement, le nationalisme constitue la plus importante ligne de démarcation dans tous les débats qui se font au Congrès, dans la presse et dans le cadre même du gouvernement et de l'administration. Les tendances qu'il représente ou qui s'appuient sur lui dépassent les clivages partisans, les distinctions entre les blocs du gouvernement et de l'opposition et encore même les conflits entre classes »⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Sur chacune de ces organisations voir le *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, en ligne sur : <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>> . Celui-ci présente tout le spectre politique des mouvements nationalistes allant de l'extrême droite à l'extrême gauche.

⁵⁶ Hélio Jaguaribe, *O Nacionalismo na atualidade brasileira*, Brasília, FUNAG, 2013, p.17. La première édition est de 1958, publiée par l'Institut Superior de Estudos Brasileiros – ISEB/Ministério da Educação e Cultura.

Mais Jaguaribe ajoute que cette « idéologie nationaliste » manquait de précision, en ne se définissant que négativement : le nationaliste serait celui qui *ne veut pas* livrer au contrôle de l'étranger les richesses nationales, celui qui *ne veut pas* de l'intervention étrangère dans l'orientation économique nationale. Ce nationalisme était ainsi plongé dans la contradiction :

« Au Brésil, sont nationalistes des courants d'extrême droite liés, dans le passé, à des mouvements de tendances fascistes, et des courants d'extrême gauche, comme le Parti Communiste. Sont nationalistes les défenseurs de la socialisation des moyens de production et les partisans de l'initiative privée »⁵⁷.

L'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes, creuset d'une politique nationale

L'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes – ISEB, sera un grand diffuseur de l'idéologie nationaliste pendant les années de Juscelino Kubitschek, avec des cours et de conférences pour un public spécifique, mais également la publication de livres et d'articles dans les journaux. Cet institut, créé en 1955 comme organe du Ministère de l'Éducation et de la Culture, avec une large autonomie et liberté de recherche, d'opinion et d'enseignement, est formé par des intellectuels réunis depuis 1952, d'abord informellement dans le Groupe Itatiaia, puis en 1953 comme une association privée, l'Institut Brésilien d'Économie, Sociologie et Politique - IBESP, pour étudier les problèmes de la société brésilienne et indiquer les chemins pour le développement du pays. Lié au Ministère de l'Éducation et de la Culture, l'ISEB fera la défense de l'union des nationalistes autour d'une « révolution démocratique-bourgeoise » contre les secteurs archaïques et en faveur du développement brésilien – soit de l'industrialisation nationale⁵⁸.

Ce groupe n'était pas directement impliqué dans la formulation des programmes de Juscelino Kubitschek, mais il a soutenu sa politique d'industrialisation. À la fin des années cinquante, les différences d'orientation entre les participants de l'ISEB vont amener des conflits internes et le départ de quelques-uns d'entre eux. À ce moment, on va voir encore parmi les « Isebiens »

⁵⁷ Ibidem, p.18.

⁵⁸ Sur l' ISEB voir Caio Navarro de Toledo, *ISEB, fábrica de ideologias*, São Paulo, Ática, 1977 et « 50 anos de fundação do ISEB », *Jornal da Unicamp*, Universidade Estadual de Campinas, 8 à 14 août 2005 ; Daniel Pécault, *Entre le Peuple et la Nation, les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, édition de la Maison des sciences de l'homme, 1989 ; le *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, en ligne sur : <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>>.

(collaborateurs de l'ISEB) des réévaluations des thèses qui ont donné un soutien à la politique de Kubitscheck, en vérifiant que, malgré l'industrialisation et la croissance économique du pays, les gros problèmes d'inégalités régionales et sociales se prolongeaient sans solution. L'ISEB sera supprimé par la dictature militaire en 1964⁵⁹.

1955 a été également l'année de la création de la Revue *Brasiliense*, qui sera publiée jusqu'à 1964 avant d'être supprimée par la dictature. La revue compte parmi ses fondateurs et collaborateurs une prédominance d'intellectuels communistes (il faut souligner que cela n'a pas impliqué une orientation alignée avec la direction du Parti), et marquera une position clairement à gauche. L'éditorial de son premier numéro – « une affirmation décidée et claire des principes nationalistes »⁶⁰ -, présente la revue comme « un centre de débats »⁶¹ ouvert aux écrivains et chercheurs intéressés aux problèmes économiques, sociaux et politiques du Brésil. Son objectif serait d'analyser en profondeur ces problèmes dans leur complexité et de trouver des solutions adéquates « du point de vue des intérêts nationaux, de l'amélioration des conditions de vie du peuple et de la rénovation et des progrès de la culture comme expression authentique de la vie brésilienne »⁶². Pour cela, il fallait prendre en compte :

« non pas de la position du pays dans le cadre de l'économie globale, mais également des conditions spécifiques de l'économie nationale, qui présente une extrême variété de niveaux et d'aspects liés à la diversité des cadres géographiques et sociaux du pays ainsi qu'à la trajectoire de notre formation historique »⁶³.

Le texte de l'éditorial signale la nécessité de développer l'industrie nationale et d'arriver à une autonomie industrielle, mais pas que cela, il manifeste également sa préoccupation avec « l'extrême pauvreté de denses couches de la population rurale et urbaine, qui n'ont pas bénéficié du boom économique et industriel du pays »⁶⁴. Et il avertit contre le risque de laisser « fabriquer ou diffuser de funestes illusions comme celle où l'on peut amener un progrès par plusieurs côtés particuliers, mais qui dissimule mal, sous l'extraordinaire développement des

⁵⁹ Caio Navarro de Toledo, « 50 anos de fundação do ISEB », *Jornal da Unicamp*, Universidade Estadual de Campinas, 8 à 14 août 2005, p.11.

⁶⁰ Fernando P. Limongi, « Marxismo, Nacionalismo e Cultura : Caio Prado Júnior e a Revista Brasiliense », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 5 , n. 2 , São Paulo, 1987, pp. 27-28. Dans cet article, l'auteur fait une analyse de la revue et de ses positions politiques.

⁶¹ *Revista Brasiliense*, n.1, septembre-octobre 1955, São Paulo, Éditorial.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

grands centres urbains, le retard économique du pays »⁶⁵. Les signataires de l'éditorial laissent voir clairement leur position anti-impérialiste. Ils sont intéressés au développement de l'industrie comme forme de garantie de l'autonomie nationale, mais ils laissent voir également leur but final, à savoir la promotion d'un développement social, un développement favorisant toute la population, dans toutes les régions du pays.

Fin d'une politique d'alliance

Le suicide de Getúlio Vargas provoque une réaction d'intensification des mouvements nationalistes, et la diffusion de cette idéologie va s'élargir pendant la période du gouvernement de Juscelino Kubitscheck (1956-1961). Celui-ci composera un gouvernement engagé dans l'industrialisation nationale et le développement du pays, autour duquel se retrouveront plusieurs secteurs nationalistes. Le Parti Communiste, fortement anti-impérialiste, adopte une stratégie d'alliance avec la bourgeoisie industrielle, soutenant la politique de Juscelino Kubitscheck, contre un ennemi commun : le modèle économique agro-exportateur et son représentant, l'oligarchie latifundiaire⁶⁶, engagée dans la production agricole pour l'exportation et identifiée aux intérêts étrangers. Les tendances majoritaires dans le PC pariaient sur la politique de développement de l'industrie nationale pour vaincre les intérêts impérialistes et surmonter le sous-développement.

L'historienne Vânia Maria Losada Moreira examine le mouvement nationaliste dans les années Kubitscheck, en différenciant deux tendances principales : le « *national desenvolvimentismo* (développementisme) », de caractère libéral, et le « nationalisme économique », de gauche. Pour les nationalistes économiques, le développement industriel ne serait pas suffisant, il n'allait pas nécessairement dans le sens de résoudre les problèmes du sous-développement du pays : il fallait encore combattre l'inégalité géographique et sociale, spécialement avec la réforme agraire, et il fallait aussi éviter les risques d'atteinte à la souveraineté nationale, représentés par la participation des capitaux étrangers, principalement nord-américains, au processus d'industrialisation.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Le Brésil comprend un système de type féodal de grandes exploitations agricoles intensives avec des ouvriers agricoles misérables et surexploités.

Ces points, spécialement ce dernier, ont marqué l'opposition de cette tendance du nationalisme économique à la politique de Kubitscheck. Mais en fait, les nationalistes économiques ont été partagés vis-à-vis du gouvernement de Kubitscheck : « les uns nourrissant un sincère enthousiasme pour l'impulsion économique de cette période, les autres complètement sceptiques et même préoccupés par les directions que prenait l'administration JK [Juscelino Kubitscheck] »⁶⁷. Selon Moreira, c'est dans la revue *Brasiliense* que se sont le mieux dessinés le « nationalisme économique » ainsi qu'une opposition bien fondée au gouvernement Kubitscheck⁶⁸.

Selon Losada Moreira, le vocabulaire imprécis des nationalistes, autour des termes « nation », « peuple », « intérêts nationaux », etc. a contribué à dissimuler pendant quelque temps les différences entre les tendances diverses. Cette cohésion ne résistera pourtant pas dans les années soixante, pendant le gouvernement João Goulart (1961-1964), « quand le nationalisme populaire s'est radicalisé, comme discours et comme pratique politique, avec la large plateforme de réformes de base (agraire, urbaine, bancaire, électorale, etc.) »⁶⁹.

« Quand la réforme agraire entre dans l'agenda du gouvernement de Jango [João Goulart], la réaction a été immédiate. Le président Goulart signa le décret en expropriant, par l'effet de la réforme agraire, les terres autour des routes et lignes de chemin de fer nationales et, en contrecoup immédiat, il a été déposé par le coup d'État politique-militaire de 1964. Le nationalisme est entré dans la scène politique nationale comme une idéologie caractéristique du populisme, au service d'une élite encore majoritairement oligarchique et intéressée à coopter les couches populaires. Puis il est devenu l'orientation idéologique des secteurs industrialisés pendant le gouvernement de JK, et a fini violemment réprimé par le Coup d'État de 1964 en tant qu'idéologie des gauches et des mouvements populaires organisés. La trajectoire de la rhétorique nationaliste s'est déplacé, donc, de la sphère du pouvoir pour devenir progressivement le référentiel idéologique qui légitimait les luttes populaires. Son contenu concret a également subi un déplacement profond : il a cessé d'être une réflexion strictement tournée vers un développement économique de caractère bourgeois pour être

⁶⁷ Vânia Maria Losada Moreira, « Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50 », *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998, pp.329-360 <<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100015>>,p.7/14.

⁶⁸ La revue réunissait, parmi ses fondateurs et collaborateurs, de grands intellectuels de gauche, dont la plus grande partie était liée au Parti Communiste. Mais ils ne représentaient pas la tendance majoritaire, ni non plus une autre tendance quelconque dans le Parti. Comme le déclarent ses fondateurs dans l'éditorial du premier numéro, « la revue, sans liaison d'ordre partisan, sera orientée par leurs propres rédacteurs et collaborateurs » (*Revista Brasiliense*, n.1, septembre-octobre 1955, São Paulo, Éditorial).

⁶⁹ Vânia Maria Losada Moreira, « Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50 », *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998, pp.329-360 <<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100015>>,p.4/14.

l'idéologie des gauches, incluant les travaillistes, les socialistes et communistes, en raison de sa préoccupation clairement réformiste et sociale »⁷⁰.

Culture et politique

Roberto Schwarz, dans le texte célèbre, « *Cultura e política, 1964-1969* » (« Culture et politique », 1964-1969), témoigne de l'effervescence politique qui a marqué la scène culturelle avant le Coup d'État d'avril 1964 :

« La littérature anti-impérialiste a été traduite à grande échelle et les journaux regorgeaient de commentaires. C'était l'époque de *Brasilino*, un personnage qui tout au long d'un petit livre n'arrivait à bouger un doigt sans se cogner contre l'impérialisme. S'il allumait la lumière au matin, c'était l'énergie de la Light & Power. En partant au travail, il consommait l'essence de l'Esso dans un bus de la General Motors. Les saucisses du déjeuner venaient de la Swift & Armour, etc. Les *Cadernos do Povo* [Cahiers du Peuple], vendus à un cruzeiro [monnaie brésilienne à l'époque], diffusaient largement les manœuvres autour du pétrole, les rapports entre latifundium et maladie endémique, des questions de la réforme agraire, discutaient de qui était le 'peuple' au Brésil, etc. Le pays vibrait et les options devant l'histoire mondiale étaient le pain quotidien des lecteurs des principaux journaux. À cette période s'intégrait au discours quotidien, qui perdait en provincialisme, le vocabulaire comme le raisonnement politique de la gauche »⁷¹.

L'auteur rappelle également que l'alliance du Parti Communiste avec la bourgeoisie nationaliste a produit un marxisme dilué, faible en lutte des classes, une « déformation populiste du marxisme », entrelacée au pouvoir de l'État, spécialement pendant le gouvernement de João Goulart, et cela devenait « l'atmosphère idéologique du pays ». Mais, observe-t-il, cette atmosphère populiste devenait en même temps l'espace fertile favorable au développement de manifestations de la culture, d'activités, de mouvements qui échappaient au système populiste : « Par exemple, les émotions démagogiques de la 'politique extérieure indépendante' (Jânio

⁷⁰ Ibidem, p.11/14.

⁷¹ Roberto Schwarz, « *Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas* » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p.74. 1^a édition : Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Roberto Schwarz est un professeur et critique littéraire, auteur de plusieurs titres classiques, tels *Um Mestre na periferia do capitalismo : Machado de Assis, As ideias fora do lugar*, entre autres.

Quadros décorant Guevara⁷²) ou les campagnes de Goulart qui stimulaient dans les facultés l'étude de Marx et de l'impérialisme » ont créé les conditions pour que les professeurs exposent dans les universités

« l'impraticabilité du réformisme et son caractère mystificateur (...) l'étude académique rendait aux textes de Marx et Lénine la vitalité que le monopole du PC leur avait soustrait ; en sortant des cours, les militants défendaient la rigueur marxiste contre les compromis de ses dirigeants »⁷³.

Dans ce même sens, Schwarz cite le Mouvement de Culture Populaire (MCP) : celui-ci surgit à Pernambuco, au Nordeste, entre 1959 et 1960, dans la vague populiste, mais son fonctionnement échappe au système populiste. Le MCP a été créé avec la participation d'intellectuels, d'étudiants et d'artistes, pour « promouvoir et stimuler l'éducation des enfants et des adultes, avec l'aide de particuliers et des pouvoirs publics »⁷⁴. Conformément à son statut, il avait pour objectif de promouvoir à travers l'éducation « le développement plein de toutes les virtualités de l'être humain ». L'organisation était centrée principalement sur l'alphabétisation de la population marginalisée, parmi laquelle l'analphabétisme atteignait des taux très élevés – environ la moitié de la population brésilienne était analphabète à cette époque. La méthode Paulo Freire⁷⁵ d'alphabétisation, utilisée dans ce mouvement, traite pourtant la lecture non pas comme un instrument neutre, mais comme une partie de la domination sociale. Ainsi l'apprentissage de l'écriture allait avec la discussion des expériences quotidiennes des communautés, de leurs conditions de travail, etc. ; le processus d'alphabétisation devrait être un processus de conscientisation politique :

« Les professeurs, qui étaient des étudiants, allaient vers les communautés rurales, et à partir des expériences vivantes des habitants trouvaient les sujets et les mots-clés – les mots

⁷² Janio Quadros est élu en octobre 1960 et prend possession du palais présidentiel de Brasilia en janvier 1961. Il mène une politique de rigueur mais refuse un prêt de complaisance des Etats-Unis. Il accorde une décoration au commandant Guevara, ministre cubain, et proclame sa volonté de suivre une « ligne neutraliste ». Il démissionne en août 1961 sous la pression des militaires et des milieux d'affaires.

⁷³ Roberto Schwarz, « Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p.79.

⁷⁴ Statut du Movimento de Cultura Popular.

⁷⁵ Paulo Freire (1921-1997), pédagogue brésilien, est surtout connu pour ses théories d'alphabétisation et ses actions visant les personnes adultes de milieux pauvres, une alphabétisation militante conçue comme un moyen de lutter contre l'oppression.

générateurs, selon la terminologie de Paulo Freire – qui serviraient en même temps pour l’alphabétisation et le débat »⁷⁶.

Et on discutait des syndicats, de la réforme agraire etc. La méthode bouleverse le processus : tous les éléments de l’enseignement, les professeurs, les mots, les apprentis, bougent et l’éducation ne se réduit plus au processus de reproduction du système social. De même pour le travail du MCP avec le théâtre : les acteurs venaient auprès des paysans pour essayer de comprendre les transformations opérées dans leur quotidien par certaine mesure du gouvernement ; ensuite ils devaient mettre en scène la situation : « Dans un tel cas, qui serait l’auteur ? Qui apprend ? La beauté orne encore les classes dominantes ? D’où vient-elle ? Avec le public, sont changés les thèmes, les matériaux, les possibilités et la structure même de la production culturelle »⁷⁷.

Schwarz évoque également le reflet entre les formes reconnues d’art et de culture et la répression policière, et ajoute :

« Pendant cette courte période (...) les questions d’une culture vraiment démocratique germaient partout dans la plus joyeuse incompatibilité avec les formes et le prestige de la culture bourgeoise (...) cela a été le temps d’une irrévérence en or. À Rio de Janeiro, les Centres Populaires de Culture (CPC) improvisaient un théâtre politique aux portes des usines, des syndicats, des associations d’étudiants, et dans les favelas, ils commençaient à faire du cinéma et à enregistrer et diffuser des disques. Le vent prérévolutionnaire décompartimentait la conscience nationale et remplissait les journaux de réforme agraire, d’agitation paysanne, de mouvement ouvrier, de nationalisation des entreprises américaines etc. Le pays était *méconnaissablement* intelligent »⁷⁸.

Le mouvement du Cinema novo surgit dans ce contexte. Le Brésil vivait alors dans une grande euphorie, stimulée par l’industrialisation et la modernisation, en même temps que par le sentiment de liberté démocratique et l’optimisme : « Il y avait un climat, une atmosphère euphorique de réalisations, d’espoirs politique et culturels », rappelle Arnaldo Jabor. Carlos

⁷⁶ Roberto Schwarz, « Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p.80.

⁷⁷ Ibidem, p.81.

⁷⁸ Ibidem, p.81.

Diegues explique qu'alors la culture ne se donnait pas un rôle secondaire, mais au contraire, qu'elle « assumait un rôle de transformation de la société », et on croit tout pouvoir faire, on croit être en train de construire le Brésil, d'une façon tout à fait particulière, construire « un pays absolument original, la victoire absolue de *Macunaima*, un héros sans aucun caractère⁷⁹. C'était la victoire de la *malandragem*, la victoire de la *bossa*, la victoire du *gingado*⁸⁰ ». Selon Leon Hirszman, « la question démocratique était comprise comme une question (...) de participation effective dans le processus décisionnaire », ce qui inclut « la participation dans le sens de la production culturelle »⁸¹.

Le sociologue Marcelo Ridenti, dans une étude sur l'engagement des artistes au Brésil de cette période, met en évidence à quel point les idées de gauche avaient pénétré ce milieu. L'influence communiste était considérable, spécialement avant 1964, et venait plutôt des intellectuels et artistes communistes que du Parti lui-même. Il y avait encore d'autres tendances, comme la gauche catholique, des dissidences communistes et d'autres groupes qui se développeront principalement à la suite de 1964, avec le coup d'État et la désillusion vis à vis des politiques d'alliance menées par le PC. En analysant ces tendances diverses, Ridenti observe qu'au-delà des différences manifestes

« tout respirait et aidait à produire l'atmosphère culturelle et politique de la période, imprégnée des idées de peuple, de libération et d'identité nationale – des idées qui venaient de loin dans la culture brésilienne, mais comportait spécialement à partir des années cinquante la nouveauté d'être mélangées avec des influences de gauche, communistes ou travaillistes »⁸².

Selon l'auteur, ce que toutes les tendances partagent alors est la « question nationale » : comment trouver un chemin pour le Brésil à partir des racines du peuple brésilien et de sa

⁷⁹ *Macunaima, o herói sem nenhum caráter*, c'est le nom d'un roman du moderniste Mário de Andrade, dont le héros, de même nom, est devenu un symbole de la diversité, ou des plusieurs faces de la culture brésilienne. En français le livre a été traduit comme *Macounaïma*. Il a été adapté par Joaquim Pedro de Andrade en 1969.

⁸⁰ « **Malandro** » est un mot ambigu. Il exprime une perspective de classe chez les bourgeois pour désigner l'homme du peuple comme paresseux ou malandrin, mais il désigne également le malin qui arrive à s'en sortir de façon plutôt joyeuse, de bonne humeur, en échappant plus ou moins aux contraintes imposées par le système. C'est un personnage présent dans les chansons de samba. « **Gingado** », dans le propos de Carlos Diegues a un sens à peu près voisin, en désignant la souplesse, la flexibilité du corps (observée dans les danses brésiliennes) pour échapper avec bonne humeur aux situations difficiles. Ce sont des caractéristiques que le personnage de Mário de Andrade, « Macuinaïma », assume parfaitement.

⁸¹ Entretiens avec Arnaldo Jabor, Carlos Diegues et Leon Hirszman, dans Maria Rita Galvão et Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco*, São Paulo, Brasiliense, 1983, (col. O Nacional e o popular na cultura brasileira), pp.134-135.

⁸² Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, 2^a ed., São Paulo, Unesp, 2014, p. 9.

diversité ethnique. Pour lui, au début des années 60, « le cinéma était sur la ligne de front de la réflexion sur la réalité brésilienne, à la recherche d'une identité nationale authentique du cinéma et de l'homme brésilien, en quête de leur révolution »⁸³.

⁸³ Ibidem, pp.69-70.