LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES CHANCHADAS

Dans ce chapitre, nous analyserons comment ces influences ont agi sur la construction de la culture populaire au sein chanchadas, afin que cette culture fût transformée en modèle idéal, en paradigme identitaire pour un possible cinéma brésilien. Un cinéma qui devrait être simple, populaire et national.

3.1 – Une vision du monde des subalternes

Il n'y a aucun doute que les *chanchadas* constituent un type de cinéma très populaire, commercial et ludique qui a su maintenir un long dialogue avec le public. Dans ces films, « productions pauvres, pressées, dirigées vers et soutenues par un public urbain semi-analphabète et prolétarisé²⁷⁹ », la culture populaire est considérée comme un parangon de l'identité nationale et cinématographique. Selon ces films, un cinéma typiquement brésilien devrait mettre en scène la culture populaire et le quotidien de ceux qui la pratiquent.

Mais comment se présentait et de quelle sorte était cette culture populaire ? La culture populaire présente dans les *chanchadas* était la culture produite et réalisée par le peuple, la culture des classes

²⁷⁹ CATANI, Afrânio Mendes. *Historia do Cinema Brasileiro : 4 ensaios*. São Paulo : Panorama, 2004. p. 81.

subalternes y compris, ainsi que cela est défini dans la première partie de ce chapitre, son *modus vivendi*, par opposition à la culture des classes dominantes, une culture considérée comme inauthentique parce que venue du dehors. Toutefois, culture populaire ne se confond pas avec folklore, quelque chose de traditionnel et monolithique qui doit être préservé avant que la modernité ne vienne le détruire. La culture populaire, sujet de ces films, y est perçue comme un fait historique et de façon diachronique, comme une source d'originalité qui évolue avec le temps et dans le temps sans, toutefois, perdre son originalité par rapport à la culture dominante, considérée souvent comme allogène.

La contradiction de ces films populaires résidait ainsi dans la façon manichéenne dont ils représentent la culture dite d'élite comme une culture importée, par opposition à la culture populaire, valorisée comme un mythe de pureté et assumée comme quelque chose d'authentique parce qu'autochtone et non encore contaminée. La culture populaire y est représentée comme la seule digne d'exprimer l'authenticité de la culture brésilienne et la seule capable de permettre l'intégration et la valorisation du peuple brésilien. Néanmoins, ambivalents, car en même temps qu'ils valorisent la culture populaire en la reconnaissant comme le résultat d'un métissage culturel, ils nient l'importance et l'apport de la culture européenne à cette même culture populaire, comme si elle s'était constituée à partir de rien ou tout simplement avec les apports des cultures endogènes. Au nom de la construction de la culture populaire comme seul modèle d'authenticité possible pour le cinéma brésilien, ils ont négligé l'interaction entre les cultures en ignorant le fait que dans une société aussi socialement hiérarchisée et diverse que la société brésilienne, l'hétérogénéité culturelle empêche d'affirmer une seule culture comme parangon identitaire. Contradictoires, cela ne les a pourtant pas empêché de valoriser la circularité culturelle entre les classes. Or, si la culture circulait entre les classes, il semblerait normal qu'elles s'enrichissent de leurs influences réciproques.

Quant au type de culture populaire, il ne nous est pas difficile de constater qu'il s'agissait d'une culture de résistance. En affirmant la culture populaire comme l'unique symbole de l'identité nationale et cinématographique, ces films prônaient une résistance culturelle et brésilianiste à mesure qu'ils s'opposaient violemment à toute forme allogène de culture, même si quelques expressions de cette dernière ont pu contribuer, à l'origine, avec quelques éléments, à la constitution de la première. En s'opposant ainsi aux cultures importées, ces films contrariaient les intérêts étrangers présents au Brésil, réaffirmaient l'histoire du peuple brésilien et, dans une sorte d'ethnocentrisme à l'envers, résistaient aussi aux politiques culturelles colonialistes,

particulièrement à ce que Fanon considérait comme la destruction du passé des peuples opprimés²⁸⁰.

Une autre contradiction découlait de la première. Comme dans les cas du Romantisme et du Modernisme, ces films prônaient la défense de la culture nationale au détriment de toute sorte de cosmopolitisme sans nécessairement s'opposer aux influences des cultures étrangères. Comme c'était le cas du nationalisme politique en vogue au début des années 1950, on valorisait le produit et les entreprises nationales sans s'opposer totalement au capital extérieur à condition qu'il soit toujours minoritaire par rapport au capital national. En suivant la ligne de ce nationalisme populiste et pragmatique, les films font la défense, bien qu'inconsciemment, d'une "anthropophagisation" des autres cinématographies. On pouvait et devrait s'inspirer des formes cinématographiques canoniques, sous réserve de les adapter à la réalité cinématographique brésilienne. La forme pouvait être étrangère, mais le contenu, le thème, devait être essentiellement populaire et national.

Il est opportun de souligner que les apports de la culture dite d'élite sont niés pour mieux affirmer l'authenticité, mais surtout l'autonomie de la culture populaire. Dans ces films, cette dernière est souvent représentée comme une vision du monde des classes subalternes, indépendante et nullement influencée par la culture dominante. Même si nous ne partageons pas l'idée, défendue entre autres par les auteurs des *cultural studies* et par l'École de Francfort, selon laquelle il ne peut pas exister de culture populaire authentique, nous ne pouvons pas nier l'aspect construit et idéalisé de cette représentation de la culture populaire.

Les *chanchadas* représentent la culture populaire de façon autarcique, comme une vision implicite du monde des classes subalternes, mais en opposition explicite « aux conceptions officielles du monde (ou, dans un sens plus large, des parties cultes de la société historiquement déterminée) ²⁸¹ ».

Une conception du monde,

« non seulement non élaborée et non systématique – puisque le peuple (c'est-à-dire l'ensemble des classes subalternes et instrumentales de toute forme de société qui a existé jusqu'à maintenant) ne peut pas, par définition, avoir des conceptions élaborées systématiques et politiquement organisées centralisées dans son (même si contradictoires) développement – mais aussi multiple²⁸² ».

Toutefois, si nous ne pouvons pas parler ou si nous n'y voyons pas une conscience de classe organisée et consciente de sa force, nous ne pouvons pas non plus parler d'aliénation comme l'ont

²⁸⁰ FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002 (Lé Découverte Poche ; 134. Essais). p. 201.

²⁸¹ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. Trad, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. p. 134.

²⁸² Idem. p. 134.

fait, grosso modo, les cinémanovistes et la critique de gauche. Il aurait fallu les analyser, pour mieux cerner la logique et en comprendre les contenus, à partir d'une optique intérieure à la culture populaire et non à partir d'une vision extériorisée et intellectualisée. Produit d'une vision du monde, nous pouvons affirmer que ces films ont représenté la culture populaire comme le résultat d'une « adaptation à l'environnement, c'est-à-dire, une manière de comprendre le monde et d'agir sur lui. En ce sens, il est nécessaire de rechercher la *cohérence* interne de ce système explicatif et non pas de le juger par rapport à notre conception de la vie²⁸³». En partant de sa propre culture pour analyser celle d'autrui, certaines critiques de ces films ont eu du mal à dissimuler leur ethnocentrisme.

Nous pouvons nous interroger sur la dimension et les aspects de cette conception du monde, mais les nier serait commettre une erreur d'évaluation. Certains l'ont fait afin de justifier leur thèse d'une culture aliénée, tandis que d'autres l'ont fait par mauvaise foi envers le populaire ou par pure ignorance des formes et des objectifs de cette culture. Le fait que l'on critique ou que l'on n'aime pas ce *modus vivendi* ne devrait pas empêcher, pour le meilleur ou pour le pire, de reconnaître les codes spécifiques de vie, présents dans les multiples expressions de la culture populaire et transmis de génération en génération. Comme l'affirme Lucien Goldman, « le maximum de conscience possible d'une classe sociale constitue une vision psychologiquement cohérente du monde qui peut s'exprimer sur le plan religieux, philosophique, littéraire ou artistique²⁸⁴».

Dans les *chanchadas*, les subalternes ne sont pas représentés comme une classe sociale organisée, mais comme des êtres conscients de leur position dans une société de classes où tous les privilèges et toutes les opportunités sont réservés aux classes plus aisées. Manichéenne à souhait, l'instance narrative de ces films se positionne souvent du côté le plus faible du maillon social. Ainsi, ce n'est pas un hasard, ou un simple recours à la théâtralité, si la caméra est invariablement placée du côté de l'orchestre, qu'une grande partie des conflits dans ces films se passent entre les pauvres et les riches, avec ces derniers placés assez souvent du côté des méchants, ou que les acteurs se dirigent, à de multiples reprises, directement vers les spectateurs en regardant vers la caméra. Une interpellation qui est parfois utilisée comme recours comique, comme dans le film *Carnaval no fogo* lorsque, à la fin du film, après la bagarre généralisée, le personnage d'Oscarito ne sait pas quoi faire avec une bombe à retardement installée à l'intérieur d'une petite valise et qui est prête à exploser. Après être passée de main en main, Oscarito court vers la caméra et la jette en direction

²⁸³ MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris : FlamMárion, 1978. p. 80.

²⁸⁴ GOLDMANN, Lucien. *Sciences humaines et philosophie*. Paris : PUF, 1952. p. 143.

du public, endossant l'expression populaire, très employée au Brésil, selon laquelle la bombe explose souvent du côté du plus faible.

Romantiques et conformistes, dans ces films les personnages (excepté les *malandros*) appartenant au peuple sont des gens honnêtes, malgré la pauvreté dont ils semblent presque être fiers. Ils ne rêvent pas forcément d'être riches car l'argent serait source de problèmes. Dans le film *Rico ri à toa*, quand un homme vient annoncer à Zé-da-Fubica qu'il a hérité d'une grande somme d'argent d'un frère jumeau dont il ignorait l'existence – d'ailleurs ce sont des braqueurs de banque qui montent un coup afin que la famille de Zé commence à dépenser l'argent et qu'ils puissent vérifier si les billets volés sont numérotés -, il refuse avant de l'accepter sur l'insistance de sa femme et du délinquant déguisé. Triste, il affirme que les problèmes ne tarderont pas à commencer. L'argent est pour lui synonyme de problèmes, magouilles, malhonnêteté. Tout de suite après le départ de l'émissaire, Zé fait part de ses doutes à sa femme. Celle-ci le traite de sot et attire son attention sur l'élégance du sujet, ce qui lui permet d'affirmer que « plus on est élégant, plus on est escroc ». Avant de partir pour habiter la belle demeure que sa femme n'a pas tardé à acheter, il se sent très triste de laisser sa maison simple au pied d'une favela, dans un de ces romantismes typiques de ces films.

L'argent a des objectifs moraux et ne sert qu'à palier les petites nécessités ou à réaliser certains objectifs et, dans le cas des *malandros*, à rassasier leurs envies d'une vie épicurienne. Dans le film *Absolutamente certo*, c'est l'envie d'acheter une chaise roulante pour son père, que son salaire d'ouvrier ne lui permet pas de le faire, qui amène Zé do Lino à participer à une émission de télévision du style « Qui veut gagner des millions ». Mais l'argent qu'il gagne ne semble pas lui apporter du bonheur. Son comportement change, il devient arrogant et commence à s'habiller et à se comporter comme les riches, ce qui provoque une séparation ponctuelle entre lui et son père et entre lui et sa fiancée. Dans le film *A baronesa transviada*, le personnage de Dercy Gonçalves profite de son héritage pour réaliser son rêve d'être actrice de cinéma. L'argent n'y est convoité que dans la mesure où il permet de délivrer de la souffrance, de payer les dettes et d'avoir un peu de plaisir.

Les riches sont très mal vus dans ces films. On a l'impression que les pauvres auraient aimé être riches sans avoir nécessairement à changer leur mode de vie ou leur personnalité. Pour eux, l'idéal serait d'avoir de l'argent, de façon qu'ils puissent régler leurs problèmes quotidiens et basiques, tout en conservant le caractère et le *modus vivendi* des pauvres. Ainsi, quand ils deviennent riches ils rêvent plutôt à des choses auxquelles ils sont quotidiennement habitués qu'à celles dont ils sont privés. Dans le film *Rico ri à toa*, Zé-da-Fubica ne se sépare de sa vieille voiture que parce que sa femme l'y oblige et quand il décide de redevenir pauvre afin que sa fille puisse avoir le droit d'épouser le fiancé pauvre que la mère refuse, il invite tous ces amis au bar pour dépenser l'argent.

En y arrivant, il commande du champagne pour ses amis et pour son plaisir personnel il commande un « rabo de cobra » (queue de cobra), une boisson très répandue dans le milieu ouvrier.

Dans le film *Samba em Brasília*, quand Teresinha discute en haut de la favela avec Waldo, le compositeur de l'école de samba et son admirateur, elle lui dit, en réponse à un reproche sur le fait qu'elle a abandonné la favela pour vivre au milieu des riches, qu'elle veut être quelqu'un, monter dans la pyramide sociale. Il lui répond que vue d'en haut la ville semble belle, « mais là en bas, au milieu de toutes ces personnes, ces bâtiments, de la fumée des voitures, au milieu de ces fausses personnes qui pensent qu'elles peuvent tout acheter avec de l'argent, c'est alors qu'on se rend compte que la vie ici sur les collines est bien meilleure. Ici tout le monde se connaît et s'aime ». Malgré tout le romantisme de Waldo, nous pouvons constater l'amertume du pauvre envers les riches et leur arrogance, ainsi qu'à l'encontre des aspects ploutocrates de la société brésilienne.

La réponse de Teresinha, moins romantique, montre aussi les inégalités sociales du Brésil. Elle réaffirme vouloir monter socialement, « être importante et respectée, avoir de vrais bijoux pendus au cou, être appelée Madame Une Telle [ce qui signifierait avoir un nom, devenir une « personne » et cesser d'être simplement l'« individu » Teresinha]. Ici dans la favela c'est très bien, mais là en bas il y a plus de confort et davantage de chance de monter socialement ». Son discours dénonce le total abandon des pauvres, mais surtout le privilège des bien nés, typiques d'une société comme la société brésilienne où savoir et richesse sont synonymes de pouvoir dont l'absence constituent de durs obstacles à l'ascension sociale des pauvres.

Les *malandros* et les femmes mariées ont une autre relation avec l'argent. Les premiers, tout ce qu'ils veulent est s'amuser bien loin du regard de leurs vieilles femmes aux comportements agressifs. Dans le film *Esse milhão é meu*, Filismino, le personnage d'Oscarito, aurait aimé dépenser une partie de son argent avec la belle et jeune chanteuse d'un cabaret plutôt qu'avec sa femme et sa belle-mère qui adorent l'insulter. Dans *Pintando o sete*, le peintre Picanssô profite du mazombisme et de l'ignorance de l'art contemporain des riches afin de gagner un peu d'argent et de s'acheter une belle voiture décapotable. Dans les films *O homem do Sputnik* et *Rico ri à toa*, les femmes des personnages d'Oscarito, l'actrice Zezé Macedo, et de Zé-Trindade, Violeta Ferraz, veulent être riches pour fréquenter la grande société et avoir leurs noms publiés dans la presse mondaine. Dès qu'elles touchent ou rêvent de toucher de l'argent, elles commencent à agir comme les riches, deviennent bêtes et un peu méchantes et perdent la sympathie du public.

3.2 - La représentation du populaire comme un paradigme pour le cinéma brésilien

Dans ce sous-chapitre nous allons vérifier comment les *chanchadas* ont érigé le populaire en modèle d'un cinéma national. Avant de poursuivre, nous devons nous arrêter un peu sur la notion de cinéma national. Les premières discussions plus approfondies sur la quête d'un cinéma authentiquement national commencèrent au début des années 1920 par la campagne réalisée par la revue *Cinearte*.

Depuis sa création en 1926 par Adhemar Gonzaga et Mário Bhering, *Cinearte* a souvent consacré un large espace à la création d'un cinéma brésilien. Avec un projet plus économique qu'esthétique, les préoccupations des éditeurs concernaient plutôt l'édification d'une industrie cinématographique brésilienne, anticipant en quelque sorte la fondation de la *Cinédia*, le premier grand studio cinématographique brésilien fondé par Gonzaga en 1930.

Le modèle de cinéma brésilien défendu par la revue avait pour base, comme nous avons déjà souligné ci-dessus, le cinéma américain et devrait être avant tout un cinéma éducatif et de fiction. Un cinéma de fiction esthétiquement inspiré par le luxe et la technique du cinéma américain était le seul « capable de permettre le développement d'une véritable industrie cinématographique au Brésil²⁸⁵ », selon cette revue qui se positionnait du côté de l'industrie et agissait comme une sorte de représentant officiel des producteurs.

Avec une vision très eugénique, ses rédacteurs éprouaient une véritable aversion à l'égard du cinéma documentaire en raison de l'hétérogénéité, de la liberté et du réalisme de ses images. Un réalisme qui empêcherait une sélection préliminaire des images projetées et pourrait donner une mauvaise image du Brésil à l'étranger. Seuls les documentaires éducatifs devraient être stimulés par une industrie cinématographique typiquement brésilienne.

Cette apologie d'un cinéma éducatif et de fiction au détriment d'un cinéma plus réaliste des éditeurs était une vision très élitiste et, d'une certaine façon, antipopulaire. Si avec la fiction, les cinéastes ou plutôt les producteurs pouvaient sélectionner, « eugéniser » les images du Brésil qui pourraient et devraient être montrées, avec l'éducation ils instrumentalisaient le cinéma en choisissant ce que le public pourrait voir. Ce supposé paternalisme avait du mal à dissimuler le côté autoritaire mâtiné de racisme.

²⁸⁵ RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 127.

Dans un article publié dans la section « Cartas ao operador » (« Lettres à l'opérateur »), l'aversion à l'égard du documentaire et le racisme des éditeurs de la revue se manifestent clairement, sans subterfuge ni honte :

« Quand est-ce que nous abandonnerons, M. l'Opérateur, cette manie de montrer des Indiens, *caboclos*²⁸⁶, Noirs, bêtes, et d'autres oiseaux rares de cette malheureuse terre aux yeux du spectateur cinématographique ? Supposons que par hasard l'un de ces films arrive à l'étranger. Outre le fait de n'être pas de l'art, de ne pas avoir de technique, il convaincra davantage l'étranger sur ce qu'il pense que nous sommes : une terre identique ou pire que le Congo, que l'Angola, ou quelque chose du genre ». [...]. Le futur de la cinématographie se résume aux films, d'intrigue (sic), avec une bonne technique, une bonne direction, bien accomplie...²⁸⁷».

Un article comme celui-là écrit dans le Brésil contemporain amènerait son auteur directement en prison. Outre le préjugé contre certains pays africains, l'énonciation qui met sur un même plan les Indiens, les *caboclos*, les Noirs – le peuple, donc - et les bêtes est particulièrement terrifiante et dénote tout le racisme et les préjugés des élites brésiliennes envers les pauvres. Il est important de noter aussi que nous n'y trouvons pas les mulâtres, car, pour « pire que pouvaient être » ces personnes, elles avaient toujours une partie de Blanc.

Par ailleurs, il ne nous étonne pas que toute cette position raciste soit assumée au nom d'une supposée préoccupation avec ce que l'étranger penserait du pays. Le processus de "civilisation" qui devrait "sauver" le pays de la décadence était synonyme d'eupéanisation ou, pire encore, "d'eugénisation", de blanchissement de la société brésilienne, à mesure qu'il devrait se faire sans les éléments non-européens, c'est-à-dire le Noir et l'Indien qui, par ailleurs, coïncidaient avec les éléments populaires. Nous avons déjà eu l'opportunité dans ce travail de commenter ce *mazombisme* qui se confond avec ce que le dramaturge brésilien Nelson Rodrigues considérait comme un « complexo de vira-lata » (complexe de chien bâtard) et qu'il définit comme une espèce de narcissisme à l'envers qui expliquerait ce sentiment d'infériorité qu'ont la plupart des Brésiliens face aux étrangers et aux choses étrangères et qui a caractérisé et caractérise encore le comportement d'une partie des élites économiques et intellectuelles du pays.

Ainsi, après la lecture d'un tel passage, il ne nous est pas difficile de déduire que l'aversion ressentie par les défenseurs d'un cinéma brésilien dans les années 1920 concernait plutôt la représentation de l'univers populaire que le cinéma documentaire en soi. Il fallait, à travers le cinéma de fiction, pratiquer un certain eugénisme esthétique et ne montrer que ce qui pourrait intéresser l'étranger

²⁸⁶ Caboclo est le métis fruit de l'union entre l'Indien et le Blanc.

²⁸⁷ *Cinearte*. « Cartas ao operador ». N° 9. 28/04/1926. p. 2.

sans que cela puisse dénigrer l'image du pays, c'est-à-dire, les personnes, les situations et les lieux européens et/ou européens.

Préoccupés davantage par les aspects industriels que par le cinéma en tant qu'art, les producteurs de l'époque voulaient plus d'engagement du gouvernement dans la production cinématographique (comme feraient les cinémanovistes un peu plus tard). À l'instar de leurs confrères russes, allemands, italiens et anglais, les producteurs, à travers *Cinearte*, souhaitaient que le gouvernement brésilien adoptât des mesures protectionnistes. Ils exigeaient notamment une « réduction des impôts pour l'importation des pellicules, la création d'une censure unique centralisée [à l'époque, les films se soumettaient séparément à la censure de chaque état où le film serait projeté] et l'établissement de l'obligation de projeter des films nationaux²⁸⁸», entre autres choses.

Malgré leur admiration pour le cinéma américain, ces producteurs voulaient contrecarrer la domination américaine du marché cinématographique et créer un espace pour un cinéma typiquement brésilien. Humberto Mauro était l'un de ceux qui, selon la revue, réalisaient des films brésiliens et méritaient d'être aidés. Son film *Tesouro Perdido* a gagné le prix *Cinearte* du meilleur film de 1927. Outre sa qualité, il faut dire que le prix lui a été décerné parce que le film était très influencé par les idéaux européens de modernité de la revue. Afin d'incorporer cet idéal de progrès au film, dont l'intrigue se passe à Cataguases, une ville rurale de l'état de Minas Gerais, certaines images furent tournées à Rio de Janeiro.

Pour le rédacteur Pedro Lima, qui reproduit un article paru dans le journal *Cataguases*, la *Phebo Sul América Film*, la société de production du film, était une société authentiquement nationale « qui s'organise afin de produire des films cinématographiques, en faisant sortir de nos us et coutumes, de notre nature exubérante et de notre paysage incomparable, les motifs majeurs et les plus variés pour le tournage de ses drames ». Tout cela contribuait à éviter l'invasion des films étrangers qui étranglaient déjà le marché du cinéma brésilien. Quant à Mauro, il faisait des films brésiliens, inspirés de motifs brésiliens et méritait « l'applaudissement de tous ceux qui s'intéressent à la cinématographie nationale²⁸⁹».

La description de la nature et du paysage répète celle mâtiné d'exotisme des poètes de l'Arcadisme²⁹⁰ brésilien, tandis que la conception de national n'est pas très éloignée de celle du Romantisme brésilien dans ce qu'elle comportait d'exotisme, de préjugé et d'aliénation tendancieuse. Toutefois, si ces deux mouvements littéraires ont ignoré totalement les Noirs, ils ont,

²⁸⁸ ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas" : Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo : Annablume, Fapesp, 1999. p. 36.

²⁸⁹ LIMA, Pedro. « Cinearte em Cataguazes ». *Cinéarte*, n° 118. 30/05/1928. p. 6-7.

²⁹⁰ Nous y reviendrons lorsque nous analyserons le film *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade dans le troisième chapitre.

au moins et malgré tout, valorisé un élément natif et populaire considéré comme national : l'Indien. Leur notion de brésilité étant un peu confuse, nous pouvons affirmer que les rédacteurs de *Cinearte* furent les premiers à avoir défendu l'idée d'une expression artistique authentiquement brésilienne sans le peuple typiquement brésilien. Cette notion d'un cinéma éducatif réalisé pour le peuple referait surface vers la fin des années 1950 et le début des années 1960.

La valorisation de la culture populaire érigée en parangon de l'identité nationale et modèle thématique pour un cinéma brésilien des *chanchadas* s'opposait totalement à celle prônée par les rédacteurs de *Cinearte* dans les années 1920. Voyons comment ce changement a été possible et quels en ont été les principaux acteurs.

3.2.1 – L'importance des années 1930

Avec la Révolution de 1930, Vargas a essayé d'unifier le pays et de centraliser le pouvoir en mettant fin à un fédéralisme qui ne favorisait que les oligarchies au détriment de la totalité de la nation. L'une des principales conquêtes populaires apportées par cette révolution fut, sans aucun doute, l'institution du vote secret. Cette mesure mettait le peuple en valeur et, plus important, a pu le soustraire au joug des chefs régionaux, les colonels, faisant en sorte que ses droits et ses intérêts fussent respectés. Désormais, les candidats devaient séduire directement le peuple et non plus à travers les chefs régionaux. Ainsi, comme l'a écrit Francisco Weffort, « si la pression populaire sur les structures de l'État peut être à peine ressentie par les minorités dominantes avant 1930, dans la période suivante elle deviendra rapidement l'un des éléments centraux du processus politique, du moins dans le sens où les formes d'acquisition ou de préservation du pouvoir seront chaque fois plus imprégnées de la présence populaire²⁹¹ ».

Parallèlement à l'avènement du vote secret, il y a eu l'initialisation du processus d'industrialisation du pays qui a provoqué un exode rural et l'émergence des masses urbaines avec leur tentative d'insertion sociale dans un marché du travail capitaliste, des phénomènes qui ont été essentiels pour la visualisation, la reconnaissance et la valorisation d'une culture populaire.

Les années 1930 furent, comme nous l'avons déjà vu au début de ce chapitre, l'époque de la publication des livres des premiers grands interprètes du Brésil et le début d'une quête identitaire entièrement tournée vers le populaire. Ainsi, le carnaval et la samba - qui jusqu'à la fin des années 1920 étaient perçus comme des pratiques marginales, des formes de loisirs de vagabonds, ce qui

²⁹¹ WEFFORT, Francisco. Op. cit. p. 76.

justifiait les exactions de la police envers les pratiquants - sont devenus des symboles de l'identité nationale.

Le premier défilé officiel des écoles de samba de Rio de Janeiro n'a eu lieu qu'en 1932 et fut organisé par le journal *O Globo*. En raison de son succès, la mairie de la ville a décidé d'organiser celui de 1933 et en 1935 elle incorpore définitivement « la fête de la race » au calendrier officiel du carnaval *carioca*.

Toutefois, il ne faut pas penser que tout cela est tombé du ciel. Les écoles de samba ont su lutter et s'imposer contre les lois qui ne leur ont pas été souvent favorables. Comme le rappelle Roberto da Matta, l'intérêt pour le carnaval est né du dedans vers le dehors et n'obéit qu'à des impulsions des groupes qui l'organisaient, contraires à des modèles externes²⁹². Même si le carnaval n'avait pas été officialisé par les autorités, la résistance et la détermination du peuple ne le laisserait pas tomber dans l'oubli. Comme l'affirme l'historienne brésilienne Rachel Soihet :

« la valorisation de la culture populaire n'est pas seulement une conséquence du mouvement nationaliste et de la quête des traditions populaires, racines de la nation que l'on prétendait construire, ou de facteurs économiques liés à la radio et à l'industrie du disque. Le processus n'est pas si simple. Les classes populaires, affermissées par un long passé de lutte et de résistance, se sont disposées à assurer, de façon légitime, leur accès à l'espace public, dans lequel elles exhibent leurs manifestations applaudies par ceux qui autrefois les méprisaient. Des concessions ont été faites des deux côtés, conséquence d'un pacte [tacite] qui s'était établi²⁹³ ».

Mais il est évident que les années 1930, avec l'aide fondamentale du gouvernement issu du coup d'État survenu en 1930, ont été très importantes pour la reconnaissance des valeurs de la culture populaire. Cette décennie a marqué un tournant très positif dans l'histoire de la quête d'une identité brésilienne, et la musique, la samba en particulier, y a tenu un rôle majeur. Sur l'importance des années 1930 dans la valorisation de la musique afro-brésilienne, le critique littéraire Antonio Cândido affirme que :

« Dans les années 1930 et 1940, par exemple, la samba, la marche [une forme de samba], autrefois pratiquement confinées aux favelas et banlieues de Rio, ont conquis le pays et toutes les classes, en devenant une sorte de notre-pain quotidien de consommation culturelle. Tandis que dans les années 1920 un maître suprême comme Sinhô avait un public très restreint, à partir de 1930 il atteint la renommée nationale des noms

²⁹² DaMATTa, Roberto. *Carnaval, Malandros e Herois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. p.123-4.

²⁹³ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso : estudos sobre o carnaval carioca – da Belle Epoque ao tempo de Vargas* (monographie pour le concours de professeur titulaire d'Histoire Moderne et Contemporaine de l'Université Fédérale Fluminense – UFF). Niterói : UFF, 1993. p. 50.

comme Noel Rosa, Ismail Silva, Almirante, Lamartine Babo, Joao da Bahiana, Nássara, Joao de Barro²⁹⁴ et beaucoup d'autres. Ils ont été à l'origine du triomphe dominant de la musique populaire dans les années 1960, y compris de son interpénétration avec la poésie érudite, dans une rupture de barrières qui est considérée comme l'un des faits les plus importants de notre culture contemporaine et qui a commencé à se définir dans les années 1930, avec l'intérêt pour les choses brésiliennes qui a succédé au mouvement révolutionnaire²⁹⁵».

Comme nous avons déjà souligné, il ne fait pas de doute que le livre de Gilberto Freyre a pu avoir une énorme influence sur ce changement de mentalité par rapport à la valorisation du métis et de sa culture et pour la définition de ce qui serait "véritablement brésilien". Mais celui-ci est surtout dû à une confluence de situations favorables, à l'intérêt croissant pour les choses considérées comme typiquement brésiliennes en conséquence des changements politiques, économiques et avant tout culturels de caractère nationaliste instaurés par le gouvernement révolutionnaire de 1930.

La littérature anthropologique sur le sujet étant abondante, nous ne jugeons pas nécessaire de nous attarder ici sur les causes qui auraient amené une culture qui était marginalisée, outre le fait d'être considérée comme la source de tous les malheurs, à se transformer en paradigme d'originalité et de fierté de l'identité brésilienne. Nous ne nous demanderons pas non plus pourquoi aurait été choisie pour modèle identitaire une culture qui jusque-là avait souvent été considérée comme sauvage, grossière et retardée, dans un pays où l'élite culturelle et intellectuelle, plutôt tournée vers la culture européenne, avait tout fait pour l'exterminer ou pour, dans le meilleur des cas, la maintenir marginalisée comme une sous-culture. Mais s'il y a une chose que nous ne pouvons pas ignorer et qui a sans doute joué un rôle aussi important dans ce changement de mentalité, c'est l'évolution du concept de culture populaire.

3.2.2 - Du folklore à la culture populaire

Depuis le Romantisme et l'avènement du concept de culture populaire par opposition à la culture d'élite, les discussions sur la culture populaire sont devenues un thème récurrent dans les milieux intellectuels et politiques. Avant, on se référait à la culture des classes inférieures comme étant du folklore. Ici, il ne nous intéresse pas de faire une archéologie des concepts, mais tout simplement de

²⁹⁴ Tous des grands interprétés, compositeurs et paroliers, véritables étoiles de la musique populaire brésilienne de l'époque, dont les chansons apparaissaient souvent dans les *chanchadas*. Noel Rosa est devenu une sorte de mythe de la samba, considéré comme le Mozart de la samba. Blanc, issu des classes moyennes et étudiant en médecine - à une époque où la samba était encore quelque chose de très marginal - ce bohème invétéré, aimant les bars et la bonne musique, est mort à l'âge de 26 ans de tuberculose, non sans avoir composé quelques centaines de musiques d'une grande génialité, toutes encore très connues aujourd'hui.

²⁹⁵ CANDIDO Antonio. « A revolução de 1930 e a cultura ». In : *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo : Atica, 1989. p. 198.

signaler le glissement de l'un vers l'autre comme le phénomène intellectuel et politique qui aurait peut-être rendu possible, surtout au Brésil, un changement de mentalité concernant l'acceptation des cultures populaires, notamment de la culture afro-brésilienne, celle qui est valorisée et rehaussée comme modèle identitaire et cinématographique dans les *chanchadas*.

Le folklore - qui est défini par le sociologue brésilien Florestan Fernandes comme étant formé par « tous les éléments culturels qui constituent les solutions usuelles et habituellement admises et attendues des membres d'une société, transmises de génération en génération par des moyens informels (...) [englobant] des éléments de la culture matérielle, 'ergologique', ainsi que des éléments de nature non matérielle²⁹⁶ » qui sont perçus, rajouterions-nous, comme étant des sortes de reliques et de survivance du passé devant être préservées pour ne pas disparaître. Le folklore, confondu avec la culture populaire, a souvent été décrit comme quelque chose de monolithique et de conservateur, de contradictoire et de fragmenté, directement associé, selon Gramsci, à la culture hégémonique par identifications et contrastes, marque de l'ambivalence qui le caractériserait, mais dont la seule fonction serait la mystification de la réalité. Selon Gramsci, le folklore, l'équivalent philosophique du sens commun, n'est pas autre chose qu'une simple adaptation résiduelle de la culture hégémonique à sa façon de vivre, à laquelle il s'opposerait par sa conception de monde.

Pour Gramsci - pour qui le folklore est quelque chose de négatif mais qui, loin d'être une bizarrerie, devrait être pris au sérieux -, la fonction de la philosophie de la praxis est justement d'éduquer le peuple et de le libérer des archaïsmes de sa culture, qui doit être supprimée, afin qu'il puisse finalement jouir d'une vision du monde moderne, universel et supérieur²⁹⁷. Une conception paternaliste et messianique du populaire qui a eu, comme nous allons le voir dans la partie suivante, une énorme influence sur la gauche brésilienne des années 1960 et sa conception du populaire.

Les intellectuels brésiliens, notamment ceux de gauche, ont souvent essayé d'associer la culture populaire, celle faite par le peuple, au folklore, pour mieux les opposer à la culture populaire révolutionnaire, celle faite pour le peuple par les intellectuels. Pour eux, la culture populaire est constituée de « formes statiques et pauvres (dans sa majorité) qui reflètent une compréhension magique du monde, étant donné qu'elle présente des solutions magiques aux problèmes de l'homme. Presque toutes fonctionnent comme facteur de conformisme, en transmettant une fausse vision du monde²⁹⁸ ».

Mais la culture populaire n'a rien à voir avec le folklore, hormis le fait qu'ils seraient tous deux des manifestations culturelles réalisées par les classes subalternes. Alors, comment glisse-t-on d'une

²⁹⁶ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2e ed. São Paulo : Martins Fontes, 2002. p. 14.

²⁹⁷ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. COUTINHO, Carlos Nelson, NOGUEIRA, Marco Aurélio HENRIQUES, Luiz Sérgio (orgs). Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. p. 136.

²⁹⁸ FAVERO, Osmar (org). *Cultura popular e educação popular*. Rio de Janeiro : Edições Graal. 1983. p. 85-86.

notion de culture prenant une forme cristallisée, traditionnelle et réactionnaire dans son immutabilité anhistorique à une autre, plus dynamique, plus itérative et plus moderne, en permanente réélaboration et, en tant que telle, historique ?

D'après Rachel Soheit, pour que ce changement ait eu lieu, il a fallu d'abord changer quelques présuppositions, datant encore de l'époque romantique, sur la conception de l'univers populaire comme quelque chose de non chronique et intangible. En interprétant Peter Burke, elle affirme que :

« la critique de cette conception traditionnelle a contribué au remplacement du terme folklore par celui de culture populaire. Cette nouvelle focalisation révèle une juste préoccupation pour l'historicité des phénomènes, avec son caractère dynamique et actuel dans une société divisée en classes, en y relevant la nécessité de les étudier en relation au contexte du groupe social dont il provient, avant de le rattacher au passé ou à la nationalité²⁹⁹»,

sans, toutefois, tomber dans une sorte de dictature du contexte qui expliquerait tout au détriment des déterminismes et des mécanismes.

Pour sa part, Carlo Ginzburg avait déjà fait remarquer l'importance de l'emprunt du terme 'culture' à l'anthropologie culturelle par l'Histoire. Sans l'avènement du concept anthropologique de "culture primitive" et de la notion de culture comme quelque chose d'attaché aux pratiques quotidiennes, par opposition à la définition des philosophes des Lumières³⁰⁰ qui liaient la culture à l'art, à la littérature, à la musique etc., nous serions peut-être encore en train d'ignorer l'existence de la culture dans les milieux populaires³⁰¹. Ce changement de posture a permis de dépasser quelques poncifs qui, en vigueur depuis fort longtemps, concevaient l'univers des classes populaires – culture, croyances et interprétations du monde - comme un reflet fragmentaire et non systématisé de celui des classes supérieures. A partir de ce moment, étant arrivé à la conclusion que la culture n'était pas le privilège des classes supérieures, il a été préférable de parler de circularité culturelle, étant donné l'interpénétration culturelle entre les diverses classes.

Soihet fait remarquer que d'autres auteurs, comme l'historien Robert Darnton, préfèrent mettre en relief, comme contribution foncière à l'anthropologie, le concept de différence. Ainsi, « se

²⁹⁹ SOIHET, Rachel. Op. cit. p.18.

³⁰⁰ A l'époque des Lumières, le terme culture était "sémantiquement" voisin de celui de civilisation (dans le Romantisme allemand ils se sont opposés), même s'ils ne sont pas forcément équivalents. La culture, affaire des hommes cultivés et instruits, rappellerait les progrès individuels, tandis que la civilisation rappellerait les progrès collectifs. Comme les classes populaires n'avaient ni instruction ni n'appartenaient à la civilisation, elles ne pouvaient pas avoir une « culture ». Pour plus de détails, voir CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, 1996, 2001.

³⁰¹ GINZBURG, Carlo. *Les fromages et les vers : l'univers d'un meunier du XVIème siècle*. Collection histoire. Paris : Aubier, 1980. p.16-17.

consolide, à partir de cette perspective, la vision que les autres peuples sont différents, ne pensent pas de la même manière que nous, ce qui, traduit selon les termes de l'historien, s'identifie avec la recommandation contre l'anachronisme dans l'histoire», affirme Soihet en commentant Jacques Le Goff et Robert Darnton³⁰².

Pour finir, nous ne pouvons pas oublier l'immense influence, notamment sur Gilberto Freyre qui a été l'élève de Franz Boas, de l'anthropologie culturelle américaine et de sa notion de relativisme parfois injustement critiquée. Pour la mentalité brésilienne, très imprégnée des théories racistes du XIXe siècle, l'avènement du relativisme, avec sa négation des théories pseudo-scientifiques d'un évolutionnisme qui concevait la "race" humaine comme un ensemble monolithique de traits physiques spécifiques à certains groupes humains, a été plus que fondamentale. Pour Franz Boas, par exemple, «à qui l'on doit la conception anthropologique du 'relativisme culturel'³⁰³», la différence - thème assez récurrent dans toute son œuvre - primordiale entre les cercles humains est de nature culturelle et non raciale. Pour lui, il n'y a que les différences culturelles, des données acquises et non innées, qui séparent les sociétés primitives de celles dites civilisées.

Tout cela a été extrêmement important pour que le Brésil apprenne à valoriser les métis et leur culture et pour qu'il puisse les transformer en paradigme de la culture brésilienne. Sans ces changements progressifs de mentalité envers la culture populaire, celle-ci n'aurait peut-être pas pu s'échapper du ghetto dans lequel elle était confinée et nous n'aurions pas eu ce véritable engouement pour les manifestations de cette culture, notamment la culture afro-brésilienne qui, depuis la deuxième moitié du XIXe siècle, a été d'abord mise en scène dans le théâtre de revue puis en images dans les *chanchadas*. Voyons maintenant de quelle manière cette culture a été représentée dans ces films.

3.3 - Le nationalisme culturel dans les films

Nous avons déjà analysé le nationalisme du point de vue politique et avons vérifié qu'il ne s'opposait pas totalement à d'autres nations étrangères et visait surtout et avant tout la valorisation du produit brésilien. Initié sur la scène politique brésilienne avec la fin d'un État oligarchique, au début des années 1930, et la subséquente politique de masses instaurée dans le pays, le nationalisme cherchait à identifier le peuple à la nation au détriment des différences de classe.

Non encore totalement idéologisé, il consistait à valoriser le national sans opposition préalable aux pays étrangers, ce qui signifiait que le national et l'étranger pouvaient cohabiter, à condition que ce

³⁰² Le GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a Historia*. S/T. Lisboa : Edições Teorema, 1986. p. 49; et DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. S/T. Rio de Janeiro : Graal, 1986. p. XIII. p.10 (cité chez SOIHET, Rachel. Op. cit. p.19).

³⁰³ CUCHE, Denys. Op. cit. p.20.

dernier ne dépassât jamais le premier. Traduit en termes économiques, cela signifiait que dans une entreprise les capitaux étrangers devaient être obligatoirement inférieurs aux nationaux, et en termes culturels, que la culture nationale ne devait plus être vue comme inférieure aux cultures étrangères et devait être reconnue et valorisée comme symbole de l'authenticité nationale au détriment de tout cosmopolitisme.

Comment s'est manifesté dans les *chanchadas* ce nationalisme populiste qui a rendu possible l'avènement d'une prise de conscience ayant conduit à une reconnaissance et à une valorisation des produits nationaux ayant même influencé le nationalisme plus radical développé par les communistes après le suicide du président Getúlio Vargas en août 1954 ?

Dans le film *É fogo na roupa*, trois femmes sont en train de converser autour d'une table dans le restaurant de l'hôtel lorsqu'arrivent la comtesse de Bougainville et son mari. Elles tiennent le dialogue suivant :

- Il est très charmant !
- Et il est Brésilien ! Affirme la deuxième, très fière.
- Mais il a tout le type d'un Parisien, affirme la troisième (tandis que les deux autres se montrent entièrement déçues par ce commentaire).

Ce dialogue joue indirectement avec l'exploitation des richesses brésiliennes par les étrangers en plaisantant aussi avec l'épisode de la découverte de la fleur du bougainvillier par le navigateur et explorateur français Louis Antoine de Bougainville, qui fut apportée en France et considérée comme française. Comme dans le cas du mari de la comtesse, l'arbrisseau est brésilien (tropical, surtout) malgré les apparences.

Cette valorisation du national, qui est en même temps une valorisation du pays, est très présente dans le film *Aviso aos navegantes*. Au début du film, après un numéro de *baião*, le commandant affirme, hautain, qu'il s'agissait d'une partie du Brésil provoquant la ville de Buenos Aires. Dans la séquence suivante, quand Cléia (Eliana) entend le personnage Adelaide (Adelaide Chiozzo) commenter qu'elle a du mal à partir, elle lui répond qu'elle adore Buenos Aires mais qu'elle ne peut pas passer la période de carnaval hors de Rio. Ensuite arrive Frederico (Oscarito) qui aimerait partir, mais n'a pas de passeport. Il se plaint qu'il ne supporte plus la vie à Buenos Aires, qu'il veut rentrer à tout prix, même caché dans une valise car, outre son besoin personnel de rentrer, il ne supporte plus d'entendre toujours du tango. Il a besoin de la « samba, la *batucada*, la *gafieira* [une danse de salon à partir de la samba], passer la nuit à Lapa [quartier bohème de Rio], boire de la *batida de côco* [cocktail préparé avec de la noix de coco et de la *cachaça*, l'eau de vie brésilienne],

habiter à nouveau à Madureira [banlieue proche de Rio d'où viennent deux des écoles de samba les plus connues], se promener dans Niterói [quartier en face de Rio, de l'autre côté de sa baie]. Sais-tu ce que cela signifie ? ». C'est la valorisation du national à travers la valorisation de ses fêtes populaires, de ses rythmes, de ses choses typiques, mais aussi de l'éloge de la ville et, par extension, du pays.

Dans le film *Absolutamente certo*, le personnage de Dercy Gonçalves interrompt agressivement les invités pendant l'anniversaire de sa fille Gina parce qu'ils sont en train de chanter un Happy Birthday dont ils ignoreraient le sens des mots et commence à chanter une samba bien brésilienne. Plus tard, quand Gina allume la radio, sa maman lui intime de ne pas le faire, car à cette heure-là il n'y a que du tango et de la musique américaine.

Dans le film *Pintando o sete*, le faux peintre Paul Picanssô (Oscarito) va au restaurant et trouve drôle que le nom du restaurant soit en anglais, que le menu soit en français, que le whisky soit écossais et que les cigarettes soient américaines ; il demande au serveur s'il n'aurait rien de brésilien, tels qu'un « tutu à mineira com torresmos³⁰⁴ » avec des acras d'igname. Le serveur lui répond qu'il y a du « picadinho », un plat populaire à base de viande et de légumes, ce qu'il commande accompagné d'une bière. Quand il demande à l'aristocrate qui l'accompagne ce qu'elle veut, elle lui répond qu'elle accompagnera son extravagance car elle adore les hommes excentriques. Ce qui pour le faux peintre étranger est une question de valorisation des produits nationaux, pour les riches il s'agirait d'une question d'excentricité.

Dans le film *Samba em Brasília*, Teresinha est invitée par les patrons (père et fils) à boire un cognac français, mais elle leur dit préférer la *cachaça* nationale. Plus tard, à la fin du film, quand l'une des amies de sa rivale - qui est amoureuse de Ricardo (le pianiste riche qui aime Teresinha, son employée) – l'invite, afin de l'humilier, à discuter des grandes capitales européennes, Teresinha lui demande si elle connaît Brasília, la nouvelle capitale, car elle aimerait bien qu'elle lui en parle. Une deuxième amie de sa rivale arrive et lui demande avec le même but de l'humilier si elle préfère la musique dodécaphonique ou diatonique, Teresinha lui répond qu'elle préfère la Bossa Nova. Les invités commencent à se moquer d'elle quand le journaliste mondain Dagô (qui en réalité s'appelle Dagoberto, mais qui se fait appeler Dagô, comme Dagaud en français), autorité respectée par les riches et invité d'honneur de la soirée, lui vient en aide en défendant les richesses du rythme brésilien.

Dans ces films, la valorisation du national passe par l'affirmation de la culture populaire comme symbole de l'authenticité, de l'identité nationale.

³⁰⁴ Un plat fait avec une sorte de crème très épaisse et à base de haricot noir, typique de l'état de Minas Gerais.

3.4 – Culture populaire et identité nationale

Affirmer une culture quelconque comme synonyme d'identité au détriment d'une autre n'est pas une tâche simple et exige toujours une certaine dose de fabulation à partir d'une idéologie et d'un contexte pré-supposés. Selon Renato Ortiz, « toute identité se définit par rapport à quelque chose qui lui est extérieur, elle est une différence ³⁰⁵ » négative, pourrait-on ajouter. Pour le sociologue et anthropologue brésilien, cette affirmation d'une identité par opposition à quelque chose d'étranger se justifierait, dans le cas du Brésil, par sa situation de dépendance, sa condition d'appartenance aux pays du Tiers Monde. Il est fort possible que cette condition de subalterne joue un rôle important dans la façon dont les identités des pays en voie de développement s'opposent, parfois de façon quasiment xénophobe, à celle des pays étrangers, même si nous pensons que cela est pareil pour tous les pays. Quand ils cherchent à définir une identité, c'est souvent par opposition ou par la négation d'un élément étranger dont ils veulent se distinguer. Nous croyons, cependant, que l'affirmation d'une identité se fait avant tout par la valorisation de l'élément natif au détriment de l'élément transplanté, étranger, cosmopolite, même si natif et étranger interagissent entre eux, se mélangent en formant une troisième chose différente, synthèse des deux autres, comme dans le poème du poète portugais Mário de Sa Carneiro où il écrit que « je ne suis pas moi ni l'autre, je suis quelque chose d'intermédiaire ».

En fait, une itération discursive plus dialectique est justement ce qui manque quand il s'agit de définir une identité culturelle. Toute tentative de définition d'une identité possible, parmi tant d'autres rendues impossibles, apparaît comme le corollaire d'une construction donnée qui sert à certains intérêts, mais surtout à affirmer une chose élue comme parangon identitaire au détriment d'une autre, considérée comme non-nationale parce qu'inauthentique, sans aucun espace ou considération pour l'altérité. L'altérité est précisément ce dont l'identité nationale cherche à se différencier. Dit autrement, l'altérité ne peut pas être ce que l'identité est. Et au Brésil, comme l'affirme la philosophe Marilena Chaui, « l'un des traits prédominants des idéologies nationalistes sur le plan politique est la désignation du non-national comme exotique et comme contraire à la *nature* ou à l'*essence* de la nation ³⁰⁶ » [c'est l'auteur qui souligne]. Ce n'est pas propre au Brésil, cela se produit dans presque tous les pays quand ils se mettent à définir leur identité ³⁰⁷.

Selon Ortiz, le combat pour la définition d'une identité « ...est une façon de délimiter les frontières d'une politique qui cherche à s'imposer comme légitime. Énoncer la problématique de cette manière

³⁰⁵ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 2003. p. 7.

³⁰⁶ CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 44.

³⁰⁷ Comme il a été le cas de la France pendant le gouvernement de Nicolas Sarkozy.

est, pourtant, dire qu'il existe une histoire d'identité et de culture brésilienne qui correspond aux intérêts des différents groupes sociaux dans leur relation avec l'État³⁰⁸». Dans les *chanchadas*, suivant le modèle du nationalisme né avec la Révolution de 1930 - une idéologie initialement étatique qui visait à supprimer ou à marginaliser toute forme de régionalisme séparatiste -, cette construction servait les intérêts des classes subalternes - dont la culture se confond assez souvent avec leur moyen de survie, comme dans le cas des compositeurs et danseurs de samba des favelas *cariocas* – et s'opposait de façon manichéenne à la culture hégémonique. La valorisation et la reconnaissance de la culture populaire était aussi une façon de reconnaître et d'assumer l'héritage et l'importance, souvent négligée, de la culture noire.

L'importance de l'État dans la construction de cette identité ne fait aucun doute. Comme le démontre Ortiz,

« l'État, en assumant l'argument de l'unité dans la diversité, occupe une position de neutralité, et sa fonction est simplement de sauvegarder une identité qui se trouve définie par l'histoire. L'État apparaît, ainsi, comme le gardien de la mémoire nationale et de la même façon qu'il défend le territoire national contre les possibles invasions étrangères il préserve la mémoire contre les réductions d'authenticité des importations ou des distorsions des pensées déviantes³⁰⁹».

Ce n'est pas un hasard si le président Getúlio Vargas avait érigé la samba en symbole de l'identité nationale.

Étant donné l'importance de la médiation de l'État dans la définition du concept d'identité, il nous semble absolument normal que toutes ces discussions sur l'identité apparaissent associées à celles portant sur la nation, en raison de la relation directe entre ces deux concepts. Benedict Anderson donne de la nation une définition qui ne laisse aucun doute sur leurs similitudes. Pour lui, la nation « est une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine³¹⁰ ». Le problème de ces formulations construites et imaginées est que, afin de les maintenir de force, autant pour ce qui concerne l'identité que pour ce qui concerne la nation, nous devons, comme l'a affirmé Renan, « avoir quelques choses en commun et oublier beaucoup de choses³¹¹ », notamment nos différences. Il faut accommoder les différentes nations dans une seule au prix de la diversité discursive. Cela va sans dire que nous n'arrivons pas - et ce n'est d'ailleurs

³⁰⁸ CHAUI, Marilena. *Seminários*. p. 9.

³⁰⁹ ORTIZ, Renato. Op. cit. p. 100.

³¹⁰ ANDERSON, Benedict. Op. cit. p. 19.

³¹¹ RENAN, Ernest. *Qu'est-ce que c'est une nation ?* Œuvres complètes I. p. 892. Apud : ANDERSON, Benedict, op. cit. p. 19.

peut-être pas le but - à contenter tout le monde. Il y a souvent des altérités qui ne s'y retrouvent pas au risque de nier, à cause de sa différence, la communauté imaginée.

Dans la construction d'une identité nationale, plusieurs éléments sont invariablement pris en considération, normalement de façon cumulative. Parmi eux, sont habituellement cités le territoire, la langue, une culture considérée comme authentiquement nationale et la race, des éléments dont nous avons déjà eu l'occasion de vérifier préalablement leur récurrence. Mais de tous ces éléments, le principal, celui qui est affirmé dans les *chanchadas* comme paradigme identitaire, ce n'est pas directement la nation, mais plutôt la culture populaire, notamment la samba et le carnaval. Même quand le pays est comparé à un autre, mis éventuellement dans une position de supériorité, dans ces films c'est par rapport à la culture que la comparaison est réalisée.

Comme l'affirmait l'écrivain Graça Aranha, « un peuple, ou mieux, le caractère d'un peuple, se dévoile dans son divertissement préféré parce que c'est là que se manifeste la sensibilité collective³¹² ». Donc, rien d'anormal à ce que la samba et le carnaval aient toujours été associés à l'idée d'une identité nationale. Et cette association de la culture populaire à une identité nationale possible apparaît au sein des milieux défavorisés quasiment en même temps que chez les intellectuels et dans le gouvernement de Vargas, ainsi que le montre la lettre envoyée au maire de Rio en 1933 par les membres d'une association des écoles de samba en quête de subventions. Selon cette lettre :

« l'Union des écoles de samba, qui est une nouvelle organisation [...] guide les cercles où l'on cultive *la véritable musique nationale*, et imprime à ses directives le *sceau essentiel de la brésilité* [...]. Dans la mesure où l'Union a sa propre musique, ses instruments, et étant donné que ses cortèges s'inspirent de *thèmes profondément nationaux* [...] [on vous laisse] le soin de décider du montant de la subvention [...] dont nous aurions d'ailleurs besoin le plus rapidement possible³¹³ » (c'est nous qui soulignons les aspects nationalistes de la missive).

Dans les *chanchadas*, la samba et le carnaval furent doublement élus comme symboles identitaires. D'abord comme symbole de l'identité nationale et puis comme modèle thématique pour le cinéma brésilien. Analysons un peu l'importance de ces deux éléments pour la culture brésilienne.

Née dans les maisons des fils ou petit-fils d'esclaves originaires de l'état de Bahia, dans les quartiers noirs du centre de Rio de Janeiro connu sous le nom de « Petite Afrique » en raison de la grande quantité de Noirs qui y vivaient, la samba (ou le samba en portugais), mélange de rythmes

³¹² Apud : HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque. *O descobrimento do futebol : modernismo, regionalismo e paixão esportiva em José Lins do Rego*. Rio de Janeiro : Edições Biblioteca Nacional. 2004. p. 106, nota 7.

³¹³ MPB : musique populaire brésilienne. Op. cit. p. 102.

africains, est sans aucun doute le rythme noir et brésilien par excellence. Désignant originellement plusieurs types de danses d'origine africaine ou un grand bal populaire, le terme aujourd'hui est restreint à la chanson, musique ou danse au compas binaire qui possède plusieurs désignations différentes selon les diverses variations et la région du pays où elle est pratiquée. D'après Nei Lopes, historien et compositeur du genre, le terme est d'origine bantou et serait lié à la fête et au divertissement quasiment infantile. Ainsi :

« Samba, chez les *quiocos* (chokwe) d'Angola, est un verbe qui signifie cabrioler, jouer, s'amuser comme un chevreau. Chez les bakongos angolais et congolais, le vocable désigne une espèce de danse au cours de laquelle un danseur heurte la poitrine de l'autre. Et ces deux formes ont comme origine la racine plurilinguistique *semba* - rejeter, séparer - qui a donné l'origine au kimbundo *di-semba*, *umbigada* [coup de nombril]...³¹⁴».

D'ailleurs, dans le film *Barravento*, de Glauber Rocha, nous pouvons voir un numéro de ce genre de samba où les danseurs se donnent des petits coups de nombril afin de choisir le prochain danseur à entrer dans le cercle.

Le rythme est né dans les soirées de samba, entre autres rites et danses d'origine africaine, organisées chez les « tias », les tantes africaines dont la plus connue fut Tia Ciata. Elles étaient fréquentées par une partie de l'élite culturelle et politique et ont permis à une partie des Noirs, les grands compositeurs et instrumentistes, d'échapper aux préjugés de la société brésilienne. Source d'intégration sociale et « canal historique d'ascension sociale, l'expression artistique a été, après la fin de l'esclavage, l'une des voies d'accès que les Afro-brésiliens ont trouvé pour fuir la ségrégation et l'exclusion. Et, sur ce chemin, la musique a joué un rôle fondamental ³¹⁵», affirme Nei Lopes.

Toutefois, malgré la circularité entre le populaire et l'érudit à partir des relations entre les différentes classes sociales qui se côtoyaient chez les "tias" au centre de Rio, la transformation de la samba de rythme ethnique en symbole de la spécificité culturelle brésilienne n'a pas été si facile³¹⁶. Avant que le gouvernement du président Vargas n'essaye de récupérer politiquement le carnaval, il a fallu l'avènement de la radio et du gramophone pour commencer à assurer aux Noirs et à d'autres métis des classes populaires, instrumentistes ou compositeurs de samba, un espace d'acceptabilité dans la société brésilienne encore très marquée par l'idée d'une culture populaire symbole du retardement culturel, de la barbarie qui rendait impossible la civilisation. Une civilisation qui était

³¹⁴ LOPES, Nei. *Sambeaba : o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro : Folha Seca, 2003. p. 14.

³¹⁵ Idem. p. 51.

³¹⁶ Pour plus de détail sur la transformation de la samba, d'élément ethnique et marginalisée à symbole de l'identité nationale, lire : VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1995.

alors conçue comme une conquête de la modernité dont les métis et leur culture ne pouvaient pas faire partie. Tout adepte ou pratiquant de la samba était considéré comme un vagabond.

Avec la popularisation du gramophone dans les premières décennies du XXe siècle, qui a permis au genre de subir ses premières modifications, la samba devint un succès commercial suscitant l'émergence et la consécration des compositeurs des favelas. Ces disques, dont les qualités d'enregistrement ne se sont améliorées que dans les années 1930, ont tout de suite rencontré l'acceptation du public et ont suscité un intérêt généralisé pour la samba de *morro*³¹⁷, qui devint alors un genre à part entière. Immédiatement on a commencé à monter sur les *morros*³¹⁸ pour aller demander à leurs compositeurs une samba ou, au moins, un partenariat. Ce nouveau genre de samba allait leur ouvrir les portes de la société et susciter l'intérêt des maisons de disques. Comme l'affirme encore une fois Nei Lopes, « cette samba est descendue de la favela avec Ismael³¹⁹ et a révélé l'intérêt de la récente industrie musicale, qui y a vu une affaire prometteuse. Ainsi, même les jeunes Blancs et universitaires ont commencé à s'emparer de ce puissant moyen d'expression...³²⁰ ».

La samba, danse et musique, est omniprésente dans les *chanchadas*. La samba, entre autres rythmes populaires, y est aussi représentée comme une possibilité d'ascension ou même d'acceptation sociale comme dans le film *De vento em popa*, où le serveur, joué par Oscarito, et la passagère clandestine du paquebot, jouée par Sonia Mamede, ont besoin de se présenter à la fête organisée sur le bateau pour se faire connaître et changer de vie. Pour atteindre leur but, ils n'hésitent pas à droguer la chanteuse d'opéra afin de chanter à sa place. C'est le même cas dans le film *Garotas e Samba*, où Didi, une musicienne de l'intérieur, arrive en ville avec une lettre de présentation pour une radio avec l'espoir de faire reconnaître son talent et de changer de vie. C'est à travers la samba

³¹⁷ Morro, synonyme de colline, c'est ainsi que l'on appelait les premières favelas qui, à l'origine, était le nom de la première favela ou morro, qui s'appelait « Morro da Favela ».

³¹⁸ Gilberto Freyre, parmi d'autres auteurs brésiliens, a écrit que l'un des principaux responsables de la présentation de la samba et des *sambistas* à l'élite intellectuelle brésilienne, l'un des événements déterminants pour que le rythme brésilien sorte de sa marginalité et, par conséquent valorise la culture noire, fut Blaise Cendrars. Grand ami des Modernistes de 1922, on dit qu'il est l'un des responsables de leur changement de posture, de leur passage d'une avant-garde internationaliste à une image d'un Brésil typique. Le poète lui-même raconte qu'il était tellement ami des « sambistas » qu'un jour il a décidé, au désespoir de la police et des autorités brésiliennes, de monter tout seul dans une favela, où « on est en pleine sauvagerie », mais « en pleine liberté, ne foutant rien la plupart du temps, chantant, dansant toute la nuit... », écrit-il, sans dissimuler la vision stéréotypée (*Blaise Cendrars vous parle*. Paris : Denoël, 1952, p.570, vol. VIII). Tarsila Amaral, l'une des peintres du 'Modernisme' brésilien, a dit que « grâce à Cendrars, ce voyage collectif [voyage que quelques 'Modernistes' ont fait avec le poète français à travers les villes baroques de Minas Gerais] de nos poètes (...) devrait marquer, autant pour eux que pour Cendrars, une véritable découverte du Brésil profond ». Cité chez CENDRARS Blaise. Oeuvres complètes. vol. XV. Paris : Denoël. Mais avant Cendrars, un autre Français avait déjà joué le rôle de médiateur culturel entre les différentes classes sociales brésiliennes. Il s'agit de Darius Milhaud, qui a vécu à Rio entre 1914 et 1918 comme secrétaire particulier de Paul Claudel, alors Ministre de la Légation Française au Brésil, qui s'était inspiré, pour composer la musique *Le boeuf sur le toit*, d'une musique brésilienne intitulée *O boi no telhado*, dont l'auteur était son ami Donga, le sambista brésilien auteur (discuté) de la première samba enregistrée, qui voulait rétribuer l'hommage de son ami Français en composant la *Vache dans la tour Eiffel* (cité chez CENDRARS, Blaise. Œuvres complètes, vol.VIII. p. 572).

³¹⁹ Un grand compositeur de samba de l'époque et fondateur de la première école de samba de Rio de Janeiro.

³²⁰ LOPES, Nei. Op. cit. p.46.

que le pianiste dans le film *É fogo na roupa* voit ses talents reconnus et peut finalement avoir la chance tant attendue de jouer professionnellement. Ananias, le compositeur ignoré dans le film *Tudo azul*, met tout son espoir dans ses compositions de samba qu'il espère voir reconnues un jour pour pouvoir payer les mois de loyer en retard et élever déceimment ses quatre fils. C'est la même situation pour les compositeurs pauvres du film *Quem roubou o meu samba*. Pendant longtemps, la pratique culturelle des Noirs a fonctionné, au même temps qu'elle était reprimée, comme une « carta de alforria » (lettre qui affranchissait les esclaves), comme la seule possibilité de fuite de la vie en captivité et d'intégration sociale. Ainsi, la samba et le carnaval ont été les grandes vitrines culturelles pour la démonstration des talents artistiques des Noirs.

3.5 – Les écoles de samba et le carnaval

Comme l'affirme une chanson, la samba et le carnaval constituent la véritable noblesse des Noirs car c'est à travers eux qu'ils se sont fait reconnaître, qu'on leur a permis de chanter et de danser devant des reines, rois et princes et d'être éventuellement reçus en nobles par les hommes politiques. Le carnaval et la samba leur ont assuré une deuxième citoyenneté en leur ouvrant, au contraire des partis et des hommes politiques, « les portes d'une égalité face à la musique, le corps et la sensualité, en inversant les routines hiérarchiques des quotidiens marqués par la couleur de la peau et par le nom de famille³²¹ ».

Dans le cercle infini de marginalisation dans lequel ils vivaient, le succès des premiers compositeurs de samba a représenté un changement très important dans la vie des Noirs. Outre la reconnaissance et la valorisation de leur être et de leur culture, ce succès leur a donné la possibilité de s'organiser afin que leur carnaval soit officiellement reconnu comme une fête d'intérêt national. Ainsi, le succès des sambas des compositeurs des favelas a eu comme corollaire celui des écoles de samba qui ont, elles aussi, subi d'importantes évolutions avant d'arriver à ce qu'elles sont aujourd'hui.

Antérieurement aux écoles de samba, il y a eu les grandes sociétés carnavalesques et les *ranchos*, dont le plus connu était l'Ameno Reseda³²². Les premières étaient des organisations créées par les classes moyennes inspirées du carnaval vénitien afin de faire oublier un autre type de carnaval plus

³²¹ DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens : duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Rio de Janeiro : Rocco, 2006. p. 123.

³²² Nous attribuons au fait que ce "rancho" était aussi appelé un "rancho école" l'une des origines du mot école de samba ; la deuxième origine serait le fait que le siège de la première école, la Deixa Falar, ait été voisin d'une école normale. Quand on demandait si les « sambistas » allaient à l'école, ils répondaient, en tant que bohèmes, qu'ils allaient à l'école mais de samba. La troisième était attribuée au fait que les « sambistas » du morro étaient considérés comme des professeurs de samba. Mais il ne fait aucun doute que le nom école visait l'acceptation par la société et la diminution de la répression des autorités.

populaire et d'origine portugaise appelé *entrudo*, de deux types. Un *entrudo* populaire réalisé dans les maisons et un autre réalisé dans les rues qui se caractérisait par une bataille de liquides de toute sorte, d'œufs et de farines diverses. Les grandes sociétés, malgré leur réputation d'être progressistes, même abolitionnistes et critiques de la société, interdisaient leur accès aux pauvres. Les plus connues furent *Os Democráticos (Les Démocratiques)*, les *Fenianos (Féniens)* et les *Tenentes do diabo (Lieutenants du diable)*. Les *ranchos* furent fondés par les classes moyennes métisses et avaient une origine religieuse et rurale. Avec une grande influence de la culture populaire, ils comptaient sur la participation de quelques intellectuels et des artistes de l'époque. Du côté des plus pauvres, il y avait les *blocos*, une école de samba en miniature. En cherchant à se faire accepter par la société qui poursuivait ses membres - qui détruisait leurs instruments, qui interdisait leurs cultes et leurs manifestations culturelles - la première école de samba, créée par les « Noirs et mulâtres représentants de la masse des sous-employés et des chômeurs ...³²³ », a essayé d'imiter les *ranchos* sans avoir la même structure.

Ayant lutté et vaincu tous les préjugés et violences imposés par les autorités et élites intellectuelles et économiques, les écoles de samba furent très importantes dans le processus de reconnaissance et de valorisation de la samba et du carnaval, ainsi que comme médiateurs dans la relation entre la marge et le centre, entre le monde de la samba et les autorités. Critiquant ceux qui ne comprennent pas l'histoire et l'importance de ces institutions, DaMatta affirme qu'elles constituent des :

« formes qui ne suivent aucun modèle externe, qui ne sont sorties d'aucun livre de politique ou de sociologie, ne furent pas mises en œuvre en visant un plan spécifique et conscient de 'développement'. Elles ne sont pas non plus venues de France ou d'Angleterre, pays modèles. Elles ne sont pas, alors, les moyens de répondre à un monde que certains groupes considèrent exister comme une réalité absolue et unique. Au contraire, elles sont un moyen de dialoguer avec les structures de relations sociales existantes dans la réalité brésilienne. C'est en cela que résident, probablement, son authenticité et sa permanence³²⁴ ».

Les écoles de samba sont des lieux de résistance identitaire et culturelle organisées à partir de l'intérieur et qui fuyaient le centralisme politique et les paternalismes intellectuels dans une période où l'excessive hiérarchisation, sans parler des théories racistes, de la société brésilienne rendait fortuites les relations entre les classes sociales.

A cette époque, les *ranchos* et les écoles de samba, de même que les classes qu'ils symbolisaient, ne se mélangeaient quasiment pas. Les premiers, acceptés par la société et les autorités, défilaient sur

³²³ LOPES, Nei. Op. cit. p.58.

³²⁴ DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens : duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Op.cit. p. 124.

l'avenue Rio Branco - symbole de la modernité urbaine résultant du nettoyage esthétique et social du centre de Rio de Janeiro - à côté des beaux bijoux de l'architecture coloniale du centre historique, importants pour les élites : la Bibliothèque Nationale, le Musée National des Beaux Arts, le Théâtre Municipal - l'opéra de la ville et belle copie du Palais Garnier -, et le très beau palais Monroe, détruit en 1976. Construite pendant l'administration du maire Pereira Passos, le Haussmann brésilien, l'avenue Rio Branco avait comme objectif avoué la modernisation de la ville, mais implicitement il s'agissait de « civiliser » le centre-ville en expulsant les pauvres et en détruisant leurs maisons. Tandis que les écoles de samba - qui ne s'appelaient pas encore comme cela -, poursuivies par la police qui considérait la quasi totalité des Noirs et des habitants des favelas comme des marginaux, défilaient ailleurs, sur l'avenue Praça Onze, entre la « Petite Afrique » et le port, la zone populaire. Pendant les premiers défilés, la samba – la musique - n'était pas encore le rythme principal de la fête et les groupes mélangeaient encore plusieurs genres de musique. La samba ne devient le rythme roi qu'à partir de la création de la première école de samba, la *Deixa Falar*, en août 1928.

Dans les films, les écoles de samba apparaissent comme l'affirmation d'une identité noire, comme un lien multiracial entre amis ou encore comme un club de loisirs où l'on va pour boire un verre et rencontrer les amis et camarades, mais surtout comme la fierté d'une communauté et d'une identité raciale qui se bat pour ne pas se dissoudre au sein de l'uniformisation des cultures caractéristiques des sociétés contemporaines ou pour ne pas être avalée par la culture hégémonique. Dans le film *Samba em Brasília*, la dispute pour savoir qui allait porter l'étendard de l'école oppose une Blanche, Teresinha, à une Noire, Ivete, qui a un comportement un peu raciste car elle n'apprécie pas qu'une Blanche ose être la porte-étendard d'une école de samba, centre de résistance et de valorisation des Noirs. Cette forme de racisme à l'envers pourrait se justifier par le fait que la samba est une expression de la culture noire, mais surtout une forme de vitrine pour les Noirs, leur seule possibilité de reconnaissance qu'une Blanche venait usurper. Finalement, Ivette - qui avait hérité du poste en raison du désistement de Teresinha, occupée avec son riche fiancé - quitte l'école à la dernière minute pour une autre mettant le défilé de l'école en péril, étant donné que le règlement interdisait l'absence de porte-étendard. Cette possibilité de ne pas pouvoir défiler est vécue comme une tragédie par la communauté qui n'aurait pas l'opportunité d'affirmer son identité, sa culture et ses liens communautaires. En outre, cela signifierait que les pauvres de la favela n'auraient pas leur seul véritable moment de loisir et de détente de l'année. A la fin, *happy end* oblige, Teresinha retourne comme une héroïne rédemptrice à sa favela et à son école de samba pour le bonheur de toute la communauté.

Dans le film *É de chuá*, l'école doit trouver un moyen d'obtenir de l'argent pour payer les costumes (les fantaisies, comme on les appelle en portugais) et pouvoir défiler. Les difficultés rencontrées et l'impossibilité de pouvoir réaliser le défilé sont également perçues comme une catastrophe. Le problème du manque d'argent comme obstacle au défilé de l'école des communautés est aussi présent dans le film *Rico ri à toa*, où l'école représente un moment de loisir pour les pauvres, de communion entre amis. Les écoles apparaissent encore dans des films comme *Tudo azul*, *Quem roubou o meu samba* et *Treze cadeiras*, entre autres. Si le nom des écoles est parfois - mais pas souvent - de fiction, leur représentants sont des véritables personnes du milieu de la samba, liés à une vraie école de samba et à une favela

En transformant le carnaval en fête officielle du calendrier touristique de Rio de Janeiro, le gouvernement dictatorial de Vargas impose en 1937 aux écoles de samba l'obligation de présenter une thématique entièrement nationale, ce qui démontre une envie de contrôler qui pourrait mettre en doute les objectifs de leur valorisation et reconnaissance. Ainsi, nous pouvons constater que :

« L'institutionnalisation du carnaval a présenté une dialectique. D'un côté, nous avons eu la privatisation créative et représentative des écoles de samba, qui sont passées sous la tutelle de l'État, qui les surveille et analyse toutes leurs activités ; contradictoirement, cette officialisation va stimuler la force de la communauté, c'est-à-dire, une fois institutionnalisées les écoles deviennent des entités avec force et représentativité devant l'État³²⁵».

Quelle qu'ait été la forme de cette reconnaissance, il est important de souligner son étendue dans les milieux défavorisés car, n'oublions pas, c'est toute la culture autrefois méprisée qui s'est fait reconnaître par ce geste. Mais avant tout, cette valorisation est une victoire de la résistance des Noirs pour l'affirmation d'une culture qui se confond avec leur identité. Par conséquent, même si cette reconnaissance douteuse mutile un peu leur authenticité, elle leur a permis, à eux et à leur culture, d'être reconnus et d'avoir la possibilité, par la pratique de leur art, d'échapper à la ségrégation sociale à laquelle ils étaient relégués après l'abolition de l'esclavage. Flanqués dans la rue du jour au lendemain, sans aucune préparation ou formation, les Noirs deviennent à la fois des chômeurs et des sans-abris. Certains n'avaient que la pratique de leur culture comme outil de travail et seul moyen de ne pas tomber dans la délinquance.

Donc, indépendamment de ce qu'affirment certains intellectuels, ignorant assez souvent le point de vue du pauvre, le carnaval, rupture ou confirmation de l'ordre, constitue un moment de communion et d'affirmation d'une identité souvent bafouée et déniée, ainsi que la possibilité de cheminer de la

³²⁵ PAPINI, Giovana. « *Samba : origens transformações et industria cultural (1916-1940)* ». Texte consulté sur le net le 20/05/2012. In : <http://www.academiadosamba.com.br/memóriadosamba/artigo-219.htm>.

marge vers le centre de la société. En outre, nous ne devons pas oublier que pendant la période de l'esclavage, la samba - pratiquée pendant les jours fériés ou pendant les rares moments de repos des esclaves - et le carnaval servaient à redonner aux Noirs un peu de joie et un peu d'espoir. Elle fonctionnait comme une forme de soulagement temporaire, mais efficace et important, une sorte de baume mis sur les blessures physiques, psychiques et sociales conséquences des tortures quotidiennes et de la vie en captivité. Pendant les jours du carnaval, qui permettait aux corps de respirer, les esclaves et les Noirs brésiliens avaient une deuxième vie où ils se sentaient temporairement libres et égaux, cherchant à être jugés pour leur performance et non plus, contrairement au reste de l'année, par leur naissance ou la couleur de leur peau.

Ainsi, les Noirs et les pauvres étaient très peu concernés par les préoccupations caractéristiques des intellectuels. Que le carnaval soit une négation ou une confirmation de l'ordre constitué leur importait peu, puisque leur envie de changer le monde ou de renverser la société égoïste dans laquelle ils vivaient était peu manifeste. Dit autrement, ce n'était pas à travers leurs traditions culturelles que les pauvres espéraient changer le monde, mais ils savaient parfaitement le bienfait que la fête leur apportait. Comme un malade en phase terminale qui sait qu'il va mourir mais qui ne rejette pas sa dose quotidienne de morphine, les Noirs et la population pauvre des favelas attendaient impatiemment l'arrivée du carnaval car pour eux, comme l'affirme Bakhtine, le carnaval, à l'opposé des fêtes officielles, leur permettait d'avoir une deuxième vie en marge de la société à travers une inversion et une suspension de l'ordre et des rôles sociaux qui supprimaient toute hiérarchisation de la société. Pour l'auteur russe, « le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous³²⁶ » qui mettaient le monde temporairement à l'envers.

Même si l'inversion des rôles sociaux n'est pas l'une des caractéristiques du carnaval brésilien, elle permettait aux Noirs de revivre leurs traditions culturelles et de redevenir, pour certains d'entre eux, les nobles dont la traite et l'éloignement consécutif de leurs origines les avaient privé de force. Au Brésil, même si le carnaval entraîne l'inversion d'une série de situations³²⁷, il est plus cohérent de parler de suspension d'un certain ordre établi. Pendant le carnaval, les Noirs brésiliens ne deviennent pas des patrons ou des nobles ni les riches, des esclaves comme dans le carnaval américain.

³²⁶ BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970. p. 15.

³²⁷ Pour plus de détail sur le carnaval comme rituel d'inversion, lire : Roberto DaMatta. *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.

Au Brésil, société hiérarchisée et pleine de préjugés, l'ordre raciste est temporairement suspendu et le Noir occupe l'espace qu'il aurait dû avoir tous les jours, pendant toute l'année. Ainsi, au contraire de ce que disent plusieurs intellectuels, même ceux qui sont parfois plus proches de la culture populaire, il ne s'agit pas que d'une suppression fantaisiste de la réalité. Le « royaume » du Noir brésilien pendant le carnaval est effectif et réel, même s'il est fugace. Pendant la fête, le Noir et les pauvres liés aux écoles de samba passent de la position de misérables et de marginalisés par le système à celle de vedettes, de protagonistes et seuls maîtres du spectacle – toujours misérables pourrait-on objecter ; de marginaux poursuivis par la police, ils deviennent des êtres égaux et reviennent sur le devant de la scène sous les applaudissements du peuple, des élites et du monde entier. Pendant ces moments, les Noirs montrent tous leurs talents pour le chant, pour la danse et pour l'organisation des écoles de samba. Ensuite, grâce à la vitrine du carnaval et à ses aspects communautaristes et inclusives, la fête ne se termine pas le mercredi des cendres pour certains d'entre eux qui continuent à gagner leur vie toute l'année grâce aux talents et compétences démontrés pendant la fête.

L'envie de réduire les mérites de la fête et de la considérer comme une simple aliénation prolonge la tentative de l'associer à un processus rituel dont l'objectif est peut-être aussi de la lier au folklore et, ainsi, de pouvoir la traiter de traditionaliste et aliénée, simple réflexe de l'idéologie dominante, ce qui enlèverait toute l'autonomie, la petite carnavalisation et l'aléatoire de la fête en la mettant sous le contrôle d'un ordre qui non seulement l'encadrerait, mais la programmerait. Oubliant les ambivalences caractéristiques de la culture populaire et niant toute capacité d'interaction dialectique, cette vision ritualiste du carnaval le considère davantage comme une confirmation que comme une rupture de l'ordre. Malgré certaines similitudes, nous estimons que la transformation du carnaval en rite est inappropriée et finit par vider la fête de l'une de ses principales caractéristiques qui est cette forme de révolte implicite et incontrôlée contre l'ordre qui la contient, bien qu'elle soit éphémère, individuelle et sans impact global. Dans le carnaval, il n'y a pas - comme dans une ritualisation réalisée sous l'égide d'un pouvoir quelconque - un avant et/ou un après qui puisse être prévu au préalable et qui viendrait changer ou bouleverser l'ordre établi ou qui servirait à réajuster l'ordre modifié.

Le carnaval, c'est la fête du pendant qui, à travers la mise à l'envers du monde, châtie l'avant et l'après sans forcément vouloir le changer. Et que les hommes se travestissent en femmes, que l'usage des drogues et la pratique du sexe soient démesurés, que les femmes prudes ou les nonnes deviennent des marchandes de sourires par le déguisement, que les vêtements habituels soient remplacés par le déguisement ou par le dénuement partiel ou total du corps, que les hommes politiques et les gouvernants soient caricaturés ou mis dans une prison carnavalesque, que les

préjugés soient suspendus et que les différences entre les classes sociales soient oubliées, ne sont que quelques exemples de cette dualité suspensive de l'ordre valorisés par le carnaval sans - très important à souligner -, que cela soit un objectif en soi. Le carnaval de rue, c'est la fête de l'improvisation.

Benveniste avait affirmé que « rite » viendrait de *ritus* qui signifie « ordre prescrit ». Or, l'ordre dans le carnaval - fête imprévisible par excellence où les événements se succèdent sans jamais se répéter - n'est respecté que pour mieux organiser le désordre. Les carnalisations de l'ordre, les inversions, la suspension temporaire des interdits et des tabous peuvent être temporaires et inefficaces, mais demeurent toujours critiques. Le carnaval autorise la critique et l'installation dans la tête de ses participants d'une petite semence de rébellion qui pourrait même être révolutionnaire et cela indépendamment de la durée de cette révolution. Il y a quelque chose d'utopique dans un carnaval qui ne doit pas être négligé et qui sûrement reste en état de latence dans la tête de ceux qui l'ont expérimenté.

Révolutionnaire ou pas, il ne fait aucun doute que le carnaval est une fête de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne, qui suspend temporairement les préjugés - rendant le Noir non seulement égal, mais même temporairement supérieur au blanc puisqu'il est le maître de la fête - et constitue une possibilité concrète et non négligeable de reconnaissance et d'ascension sociales pour les Noirs. Cela ne veut pas dire que cette intégration instaure la démocratie raciale tant rêvée par la majorité des Brésiliens. Les différences continuent d'exister mais sont ignorées pendant la fête, ce qui n'est pas anodin car cela confère aux Noirs un droit de cité qui leur est refusé pendant tout le reste de l'année. Il est aussi important de souligner que, outre le fait de devenir une vedette applaudie par ceux qui les marginalisent toute l'année, beaucoup de Noirs gagnent pendant le carnaval plus qu'ils ne gagnent durant toute l'année. Encore une fois, on pourrait objecter qu'il s'agit d'une minorité et que cela ne solutionne pas le problème de façon globale, ce que nous savons très bien, mais nous pensons qu'une minorité est toujours mieux que rien de tout.

L'une des richesses du carnaval est sa polysémie. Le fait qu'il y ait différentes sortes de carnaval, ainsi que différents types d'interprétations et de situations, n'autorise pas à nier les aspects anti-hégémoniques et contre-culturels de la fête. Comme l'affirme Robert Stam, en interprétant l'œuvre de Bakhtine sur Rabelais,

« le principe carnavalesque abolit les hiérarchies, nivelle les classes sociales et crée une autre vie, libre des règles et restrictions conventionnelles. Pendant le carnaval, tout ce qui est marginalisé et exclu, le fou, le scandaleux, l'aléatoire s'approprie le centre, dans une explosion libératrice. Le principe corporel matériel – faim, soif, défécation, copulation - devient une force positivement corrosive, et le rire festif célèbre une

victoire symbolique sur la mort, sur tout ce qui est considéré comme sacré, sur tout ce qui opprime et sert à restreindre³²⁸».

Le carnaval, c'est la consécration de ce que Bakhtine considère comme le « réalisme grotesque », la valorisation des parties basses du corps au détriment des parties hautes plus spirituelles, un renversement utopique entre le haut et le bas. Imaginons la société comme un corps et voilà le monde à l'envers autorisé par la fête carnavalesque.

Le carnaval est la marque de référence de la ville de Rio de Janeiro où la fête se confond quasiment avec un trait du caractère des *cariocas*. Même si le carnaval existe comme une fête très importante dans d'autres régions du pays, la façon dont elle existe à Rio est particulière, justifiant sa réputation mondiale. De cette fête que les Brésiliens considèrent comme la huitième merveille du monde, les *chanchadas* ont récupéré cette idée de monde à l'envers, de carnavalisation de la vie quotidienne et l'ont transformée en axe principal de leurs intrigues, de leurs récits. Dans ces films populaires, le monde est mis à l'envers souvent au profit des marginalisés sociaux, des membres de la classe subalterne, devenant une parodie, une forme d'utopie *carnavalisante* du réel. Le pauvre, un exclu du processus social, y est souvent contemplé par un coup de chance qui lui permet, ainsi, de sortir de la marée de difficultés dans laquelle il se trouve.

En ce sens, la carnavalisation peut être vue comme une sorte d'utopie qui nierait la réalité en créant un monde qui s'opposerait au monde réel. Si nous reprenons l'opposition créée par Turner entre structure et « *communitas* »³²⁹, nous pouvons affirmer que le monde à l'envers des *chanchadas* crée un monde très peu structuré, relativement homogène et égalitaire par opposition, comme une sorte d'anti-structure, au monde hiérarchisé, indifférencié et inégal, prêt à juger autrui sur les valeurs « économicistes » et ethnocentriques de « plus » et de « moins ».

Toutefois, au contraire de Turner, le monde nouveau proposé par l'utopie carnavalesque de ces films ne présente ni ne pense le monde comme le résultat dialectique et naturel d'une circularité pouvant engendrer des alternances entre les membres de la structure et de la « *communitas* ». Bien au contraire, la seule opportunité dont les membres de cette dernière disposent d'appartenir à la première est à travers le miracle d'un héritage ou d'un coup de chance. Si le carnaval peut être vu comme une mise en suspension de l'ordre, la carnavalisation du monde des *chanchadas* est une réorganisation utopique qui oppose le monde et la culture des classes subalternes à l'univers bourgeois de la culture des élites.

³²⁸ STAM, Robert. *Bakhtine, da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: 1992. p. 43.

³²⁹ Pour plus de détails, lire le chapitre « *Liminaridade et Communitas* ». TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petropolis : Vozes, 1974.

3.6 - Culture populaire versus culture hégémonique

Afin de définir le rapport de domination dans les relations sociales des sociétés comme le résultat et l'extension de la suprématie des idées dominantes, la pensée de gauche nous a habitués à l'idée que « l'hégémonie des groupes et des classes dominantes tend de cette façon à délimiter et à pénétrer l'espace des classes subalternes³³⁰ », dans une affirmation qui nie toute circularité, confond culture populaire avec culture de masse et transforme la première en un simple simulacre de la culture hégémonique. Or, ce n'est guère ce que nous voyons dans ces films où la culture populaire, outre son autonomie, est représentée comme le modèle unique d'authenticité par opposition à la culture pratiquée par les élites, tenue pour inauthentique parce que cosmopolite et aliénée de la réalité du pays.

Au contraire de tout ce courant de la pensée de gauche, la culture populaire est représentée dans les *chanchadas* comme étant riche, homogène, originale, indépendante de la culture dite savante et, surtout, comme un mouvement de résistance contre les cultures hégémoniques, qui y sont ridiculisées. Ainsi, autant les films, qui font abstraction des influences étrangères de la culture populaire et ne voient que son côté positif, que la pensée de gauche, qui ne voit que son côté négatif, ignorent l'ambivalence caractéristique de la culture populaire, ce qui permet qu'elle puisse autant affirmer que nier l'ordre établi.

L'imposition manichéenne de la culture populaire dans ces films cherchait à la légitimer, dans le sens de Bourdieu, comme paradigme d'identité nationale et cinématographique. Cette tentative de légitimation de la culture populaire afro-brésilienne a été très importante pour les Noirs qui cherchaient encore à affirmer leur identité et à pratiquer leur culture sans que cela constitue un problème ni une raison pour un petit tour en prison. Ils savaient qu'une telle légitimation apporterait la reconnaissance artistique de leur culture, ce qui constituait un grand pas vers la réduction de la marginalisation et l'acceptation sociale. Mais, plus important, ils savaient aussi que cela signifiait une grande porte ouverte vers une possible ascension sociale et un devenir moins injuste. N'oublions pas, comme l'a affirmé Marx, que la culture du pauvre est aussi et assez souvent son moyen de subsistance.

En ce sens, le film *Carnaval Atlântida* peut être vu comme un exemple. Quand les deux personnages représentés comme *malandros*, deux Noirs, présentent un scénario de *musicarnavalesque* au producteur, ils sont immédiatement envoyés au département de nettoyage du studio, confirmant la vision de simple domestique que les riches ont des pauvres. Représentants du

³³⁰ ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980. p. 79.

peuple, ils sont les seuls personnages à ne pas avoir de nom³³¹, peut-être pour mieux démontrer le manque d'individualisation du peuple exploité, comme une masse sans visage ou sans identité.

Mais en démontrant le poids de la culture populaire comme ascenseur social, ces deux personnages vont évoluer professionnellement à mesure que le populaire gagne de l'espace dans le film. A un certain moment, quand l'équipe du film semble décidée à tourner le film populaire encore à l'insu du directeur, on voit Grande Otelo, l'un des deux *malandros*, diriger, à la dérobée, un numéro musical. A la fin du film, une fois que le film populaire gagne la bataille contre le film historique, les deux personnages apparaissent à côté du réalisateur, tous les trois en train de rigoler, comme s'ils étaient devenus des assistants du directeur. La victoire de la culture populaire symbolisant, une fois de plus, la possibilité d'ascension sociale des Noirs.

Le cosmopolitisme des élites était condamné par la critique de la culture dite savante, symbolisée par l'opéra, la musique lyrique et surtout Shakespeare, mais aussi par le goût pour les choses et les noms étrangers. Au début de *Carnaval no fogo*, il y a une séquence très intéressante, laquelle plus qu'une simple parodie semble plutôt être une provocation pour les critiques qui ont toujours exigé une amélioration du niveau culturel de ces films. Tout de suite après le générique, on voit une affiche sur un concert symphonique du Théâtre Municipal, l'opéra de Rio de Janeiro. Puis apparaît Oscarito, filmé en contre-plongée, qui semble conduire un orchestre. Il imite tous les gestes d'un chef d'orchestre, utilise sa baguette et sa main pour dialoguer avec les musiciens. Dans deux occasions, il se tourne vers la caméra et le public du film en souriant, avec un regard coquin et amusé. Ces deux moments nous permettent de voir des rideaux qui font penser à un rideau de scène. Après la coda, nous entendons les applaudissements et Oscarito se tourne vers le public. La caméra s'éloigne, nous voyons une radio qui est immédiatement éteinte et nous nous rendons compte que nous sommes dans une chambre d'hôtel sommaire. Ce qui était censé être le rideau de scène n'est qu'un simple rideau derrière un lit. Oscarito se déshabille et range les vêtements dans un placard. Au fur et à mesure qu'il se déshabille, nous voyons émerger son véritable uniforme, sa véritable personne, nous voyons un balai et une pelle. Il n'est qu'un simple homme de ménage de l'hôtel. Le frac et la baguette font partie de sa fantaisie de devenir un artiste et de la carnavalisation de la culture savante. Rappelons que les costumes de carnaval sont poétiquement appelés fantaisies au Brésil.

Plus tard dans le film, Oscarito et Grande Otelo jouent une parodie de la scène du balcon de Roméo et Juliette devenu un morceau d'anthologie du cinéma brésilien. Oscarito joue un Roméo maladroit

³³¹ En réalité, vers la fin du film, Grande Otelo, appelle Colé Piru et celui-ci l'appelle Lito, les deux mots formant *Pirulito* (sucette). Mais ils semblent plutôt se moquer de la personne à côté, même si Otelo avait déjà rapidement appelé Colé par ce nom dans une scène antérieure. Mais personne ne les appelle par leurs noms dans le film.

aux gestes un peu *malandro* pour mieux accentuer le comique, tandis que la Juliette d'Otelo est plus prude et discrète, sans cesser d'être drôle. Malgré l'exagération d'Oscarito, au début de la scène, les acteurs essaient de reproduire les beaux dialogues de la pièce en les déclamant dans le style un peu ampoulé du théâtre classique, avant de terminer d'une façon plus populaire et comique.

Le fait que Grande Otelo, un Noir, ait représenté Juliette, héroïne très européenne, n'est pas anodin. La séquence reprend le caractère de dénonciation des hypocrisies et conventions sociales de la pièce et l'adapte à la réalité brésilienne. Au Brésil, l'intolérance qui conduirait les tourtereaux à la mort ne serait pas sociale ou politique, mais raciale. Ainsi, en représentant une Juliette noire dans un pays où les Noirs et les Noires sont rarement les protagonistes, le film reprendrait, dans le style de la plaisanterie critique qui les caractérise, le mythe romantique de la pièce.

Dans le film *A dupla do barulho*, Oscarito parodie Hamlet. Dans un plan large, la caméra le montre assis sur un trône au fond de la scène, à droite du cadre. Avec les cheveux blonds et son beau costume noir, il ressemble à un véritable prince danois. La voix grave, l'air pensif qui donne un ton sérieux à la scène, il entame, en anglais, son « *to be or not to be, that is the question* ». Dès qu'il commence à marcher, la parodie commence, le texte original est oublié et la scène se termine par une blague sur un producteur d'amortisseurs pour automobiles du début des années 1950 (le film est de 1952) qui, avec une publicité fondée sur l'humour, a révolutionné le marché des pièces pour les voitures et la publicité brésilienne. Dans un procédé typique du genre, on installe le sérieux pour tout de suite le *carnavaliser*.

Comme nous venons de le voir, outre la valorisation du populaire, ces films critiquent et ridiculisent la culture savante. Dans la parodie *Matar ou correr*, un chanteur d'opéra est sifflé, humilié puis assassiné par le vilain du film face à un public en délire. Analysons maintenant quelques scènes de certains films qui posent l'opposition entre le populaire et l'érudit, entre le national et le cosmopolite de façon plus nette et explicite. Le principal et le plus important est sans doute *Carnaval Atlântida* où un producteur veut réaliser un film sur Hélène de Troie, mais est obligé à tourner un *musicarnavalesque*, mais nous l'analyserons séparément, un peu plus tard, étant donné qu'il est un véritable film-recette, film mode d'emploi du modèle du cinéma voulu par le studio Atlântida et véritable critique de l'idéal de cinéma souhaité par la Vera Cruz.

Le premier film est *De vento em popa*, dans lequel, outre l'opposition entre le lyrique et le populaire, il y a aussi une opposition entre les générations (entre vieillesse et jeunesse), les deux faisant partie de l'intrigue du film. Depuis le premier plan du film, où nous apercevons une immense demeure bourgeoise filmée à partir de son jardin extérieur, nous entendons quelques vocalises de musique lyrique venues de l'intérieur de la maison. Une fois à l'intérieur, la caméra nous présente un monsieur élégant qui annonce, de façon aristocratiquement arrogante, le retour de

son fils des États-Unis, où il était allé étudier l'énergie atomique, et son futur mariage avec la jeune fille d'apparence austère qui est en train d'apprendre le chant lyrique. Fier et hautain, il parle en déambulant comme s'il se parlait à lui-même et affirme que son fils sera le premier scientifique brésilien à faire exploser la bombe atomique. En prononçant ce dernier mot, il frappe le piano et apparaît immédiatement à l'écran un jeune, bien habillé, qui, dans une croisière, fait un solo de batterie pour des jeunes en extase qui commencent immédiatement à danser un *rock'n'roll*.

Après le concert, on découvre que le jeune de la batterie, le héros du film, a en réalité étudié la musique populaire au lieu du génie nucléaire. Il est invité à organiser, le soir même, un spectacle dans le restaurant du bateau. Serveur du paquebot et chanteur pendant ses heures creuses, Frederico (Oscarito) cache son amie et partenaire, Mara (Sonia Mamede) dans un conteneur, dans la soute du bateau. Quand il découvre qu'une vieille chanteuse d'opéra, qui voyage dans une suite de l'hôtel va chanter à la fête, il la drogue de façon à ce qu'elle ne puisse pas se présenter. Un peu avant, lors de la répétition, quand la dame âgée demande au jeune pianiste de jouer l'air de la folie – cet air de Lucia di Lammermoor, qui n'a pas été choisi au hasard, transforme la soprano en folle³³² -, il grimace, les autres musiciens aussi et les jeunes danseurs se bouchent les oreilles. Mais Oscarito et Sonia Mamede réussissent leur plan de l'endormir et ainsi ils peuvent jouer un *baião*, une musique bien brésilienne et assurer leur avenir de chanteurs avec le succès ainsi obtenu.

Au milieu du film, lorsque la jeune Lucy (la chanteuse Doris Monteiro), la future petite amie du héros du film, est en train d'étudier le chant lyrique avec un pianiste italien (des cours qu'elle ne suit que parce qu'elle y est forcée par sa vieille tante, la malheureuse chanteuse d'opéra du bateau), Mara arrive et demande d'arrêter immédiatement la marche funèbre et entame le dialogue suivant avec le pianiste :

Mara – Arrête ! Il est temps de mettre fin à cette musique funèbre et de jouer une musique de gens décents. Commence par enlever cette partition et met celle-ci à la place. C'est ça qui est génial !

Énervé, le pianiste lui répond en italien – Qu'est-ce qui se passe ? Cette jeune femme est-elle folle? Je suis un chef d'orchestre italien, vous comprenez ? Formé par le conservatoire de Sainte Cécile (Lucy commence à rire et part).

Mara répond en italien – Cette musique de l'Académie de Sainte Cécile est très mauvaise, une musique de funérailles. Personne n'est mort !

Le pianiste - « Porca miséria ! » Je suis tombé dans un asile de fous. Je joue de la musique, mais de la musique de classe.

³³² Dans l'opéra, Lucia devient folle après avoir assassiné Arturo, avec qui elle a été obligée de se marier. Ce n'est pas l'assassinat qui la rend folle, mais le fait qu'elle pense avoir *trahi* Edgardo, son véritable amour. Elle devient folle par *trahison*. Ainsi, le choix de l'air représente la chanteuse d'opéra comme une « folle et et une traite » parce qu'elle aurait trahi sa brésilité en préférant une musique étrangère.

Mara – Je ne prête aucune importance à cette musique de classe.

Le terme classe ici n'est pas choisi par hasard non plus. Dans ce film où il y a une opposition entre populaire et érudit, ce dernier est placé du côté des riches et des vieux, des détenteurs du pouvoir, tandis que le populaire est placé du côté des jeunes et des sans argent. Quand Lucy, contente, demande ce que sa tante dirait de la révolution causée par Mara, celle-ci lui répond qu'elle s'en occupera et lui assure que, une fois avoir écouté « cette bossa nova, la tata renoncera aux Toscas et Traviatas ». Cette séquence amorce la popularisation et la rébellion de l'aristocrate et soumise Lucy, mais aussi la carnavalisation de la musique lyrique, représentée comme le symbole de la culture érudite. Dans les séquences suivantes, Lucy change complètement de look et remplace sa tenue austère, prude et vieillissante par une tenue plus décontractée et moderne. Elle s'émancipe aussi de sa tante en ne faisant désormais que ce qui lui plaît.

À la fin du film, le père de Sérgio coupe les aides financières à son fils car il découvre qu'il n'a pas étudié l'énergie atomique et que lui et ses amis ne sont pas en train de fabriquer la première bombe atomique brésilienne, mais d'ouvrir un café-concert. Sans savoir comment payer les dettes accumulées, les héros décident que la seule solution est d'inviter pour l'inauguration une grande vedette du show-biz international, la seule solution pour attirer beaucoup de gens. Ils savent que s'ils invitaient une étoile nationale, la salle ne serait pas aussi pleine, dénonçant ainsi le cosmopolitisme des élites.

Le deuxième film à opposer populaire et érudit, pauvre et riche, national et importé est *Samba em Brasilia*. Ici l'opposition se fait aussi par les goûts alimentaires et les boissons. Teresinha (Eliana), l'héroïne, gâche tout le plaisir de la fête de sa patronne car elle y met beaucoup de piment, aliment populaire d'origine indienne mais popularisé par les Africains. Un peu plus tard, dans une conversation avec le majordome, le patron, qui voulait la virer, change d'avis quand il regarde son joli visage et décide de la garder à condition qu'elle utilise moins de piment et davantage d'huile d'olive, dans une nette opposition entre le populaire et natif (le piment) et la sophistication importée (l'huile d'olive).

Un peu plus tard, après avoir humilié père et fils qui la draguaient, Teresinha les abandonne à leur cognac français en disant qu'elle préfère la *cachaça* nationale. Un peu avant le départ de Teresinha, le père avait refusé les cacahuètes qu'elle lui avait proposées parce que, selon lui, il s'agissait d'un aliment excessivement populaire.

À la fin du film, dans une fête organisée pour l'humilier, Teresinha décide d'assumer son authenticité et sa passion pour le populaire et le national. L'expression de cette authenticité commence quand elle se rend compte que la coiffure et la robe qu'elle porte ne lui plaisent pas et

décide de tout changer pour faire à sa façon, en contrariant les projets de sa rivale qui voulait la ridiculiser. Après plusieurs tentatives d'humiliation ratées, un ami musicien de la rivale de Teresinha (pour l'amour de Ricardo, le fils de son patron) lui présente Bené Nunes - un grand pianiste brésilien de l'époque, très présent dans les *chanchadas* - et lui demande de choisir entre plusieurs musiques classiques européennes le morceau qu'elle voulait entendre, mais elle demande une samba. Le pianiste Béné Nunes, qui joue son propre rôle, chante son « Samba em Brasília », Teresinha commence à danser, tandis que certains membres de l'élite s'éloignent d'elle comme si elle était porteuse d'une maladie contagieuse.

Sans aucun souci de réalisme, une gigantesque scène s'improvise dans le salon dont les murs présentent soudainement d'immenses photos de Brasília. La chanson, une samba exaltation, un genre de samba très nationaliste valorisant des choses nationales, sert de prétexte pour un véritable défilé de presque toutes les formes d'expression de la culture populaire brésilienne en face des principaux monuments de la nouvelle capitale, prise comme un microcosme du pays.

La fête qui devait l'humilier sert en réalité de consécration au nationalisme et à l'authenticité de Teresinha, de la culture nationale et populaire et en même temps assure la défaite du cosmopolitisme des élites. A la fin, l'héroïne retourne définitivement à sa communauté et à son école de samba qui peut, finalement, défiler et gagner le carnaval avec son porte-étendard préféré, tandis qu'un dernier plan montre son ex-fiancé, le fils du patron, en train de suivre le défilé à la radio, accompagné de l'ex-rivale de Teresinha. La scène symbolise la victoire du populaire, l'acculturation ou la carnavalisation réussie des élites par l'héroïne.

Mais en termes de critique du cosmopolitisme des élites, le film *Pintando o sete* est imbattable. Convaincu que sa petite amie et leurs amis ne connaissaient rien à l'art contemporain, valorisant excessivement les choses seulement parce qu'elles sont étrangères, Claudio, un jeune médecin, décide de leur jouer un tour en dévoilant à lumière du jour leur ignorance. En apprenant l'annulation de la visite du peintre français Paul Picanssô que son amie avait invité pour connaître le Brésil, Claudio décide de le remplacer par un clown qui s'est caché dans le coffre de sa voiture. Oscarito, le clown Catito, devient le peintre Paul Picanssô, un clin d'œil à Pablo Picasso.

Les œuvres naïves de Picanssô séduisent l'élite qui les saluent pour « la magnifique conception, l'harmonie de l'inspiration et l'immense talent », en les considérant meilleures que celles du grand peintre brésilien, Cândido Portinari. Un autre affirme que l'œuvre du faux peintre est un véritable « vislumbre », un adjectif employé positivement comme synonyme d'enchantement, mais qui en réalité peut aussi signifier connaître imparfaitement, entrevoir. Les seuls à avoir une vision plus critique et à reconnaître l'imposture des œuvres du faux peintre sont justement les personnages plus nationalistes appartenant à la classe moyenne qui possèdent une façon de parler différente de celle

des aristocrates. D'ailleurs, un juge présent au vernissage, représentant de la classe moyenne, qui déteste les tableaux de Picanssô, demande au peintre ce qu'il avait pensé lorsqu'il il avait peint « cela », faisant référence à l'un de ses tableaux. L'arrogante fiancée de l'amphitryon demande pardon au peintre en affirmant que les juges brésiliens ne sont pas de vrais connaisseurs d'art, ce à quoi l'une des filles du juge, qui est aussi peintre amateur, répond en défendant le bon sens des magistrats pour démasquer les imposteurs. Mal à l'aise avec la réponse, la fiancée du médecin propose un toast à la santé de l'amphitryon et « à la jeunesse intelligente de son pays qui a su et sait honorer les véritables artistes ». Encore une fois, la chanchada associe à l'opposition national versus international l'opposition entre les classes.

Le film critique le cosmopolitisme des élites et d'une certaine critique brésilienne, la critique d'art en général, particulièrement leur manque de critères dans le choix de ce qui est bon et de ce qui est mauvais qui les conduit à préférer n'importe quelle chose importée plutôt qu'un produit national.

Le film se moque aussi des élites et de leur passion pour les langues et termes étrangers au détriment de la langue portugaise. D'ailleurs, dans plusieurs de ces films, les élites énoncent des termes étrangers, notamment français car la France, qui commençait à peine à être remplacée par la culture américaine, était toujours considérée comme *le* modèle de bon goût, Nous avons déjà cité *supra* le dialogue entre Paul Picanssô et Gilda, la fiancée du médecin, où le premier tourne en dérision cette obsession des classes dominantes pour les formes étrangères de culture quand ils vont au restaurant et ne trouvent rien de national sur le menu, pas même le nom du restaurant.

Il y a une scène semblable dans le film *O camelô da rua Larga*, quand le personnage Totó (Catalano) va dans un restaurant et s'étonne que tous les plats soient étrangers. Dans ce cas, comme assez souvent d'ailleurs, le cosmopolitisme se confond avec le côté antipopulaire des élites. Comme la plupart des plats nationaux sont des plats d'origine populaire, les restaurants fréquentés par les classes dominantes ne les mettent pas à la carte. Quand Totó demande au serveur une « feijoada », le met populaire et national d'origine esclave devenu très populaire et touristique, il lui répond, non sans un certain mépris, que la maison ne sert pas des plats de ce genre, « cette sorte de chose ».

Dans le film *É fogo na roupa*, le directeur d'une radio préfère un pianiste polonais à un pianiste brésilien qu'il ne connaît pas et n'a pas l'intention de connaître, malgré l'insistance de son assistant sur les qualités dudit musicien. Le musicien en question, Luiz Mário (le pianiste Bené Nunes), pense changer de profession car les opportunités de se produire deviennent rares. Grâce à la *malandragem* de son ami Chiquinho, il va finalement avoir la chance tant attendue. En répondant à un coup de fil dans le bureau du directeur de la radio Carioca, Chiquinho découvre qu'on cherche le pianiste polonais de la radio pour jouer dans un hôtel pour une comtesse. Conscient du talent de son ami, il décide de l'envoyer à la place de l'étranger en lui conseillant de changer de nom et de

s'appeler Máriovsky car personne ne prêterait attention à un pianiste qui s'appelle Luiz Mário. Le pianiste trouve cela bizarre, mais accepte, contrarié, de jouer le jeu. Le leurre découvert, tous les deux allaient être jetés dans la rue quand la comtesse française intervient en leur faveur, charmée par le talent et la sympathie du pianiste. Ainsi, le concert unique devient, grâce à l'intervention d'une étrangère et à la *malandragem* de Chiquinho, un contrat à durée indéterminée.

Même si le changement de nom proposé par l'agent éventuel visait surtout à favoriser le leurre, il dénonce aussi le cosmopolitisme des élites brésiliennes qui préfèrent les « produits » étrangers. La *malandragem* dans le film réussit car, outre le fait qu'elle valorise le national au détriment de l'étranger, le pianiste est honnête et talentueux, donc méritant. Encore une fois, l'astuce du *malandro* vient corriger une injustice.

La critique du cosmopolitisme se répète dans le film *Carnaval no fogo* où il y a aussi un dialogue qui plaisante avec cette passion des élites pour les langues étrangères. Dans un restaurant, l'un des personnages féminins est accompagné d'un Américain dont elle ne comprend pas la langue. En voulant l'aider, son amie essaie de lui traduire quelques mots, à qui elle réplique illico :

Adelaide – Laisse Marina, laisse-le parler, je préfère l'écouter en anglais!

Marina – Mais, est-ce que tu le comprends ?

Adelaide – Non, je ne comprends pas, mais je trouve ça tellement beau. En anglais, c'est plus agréable.

Dans un texte qui, à lui tout seul, pourrait décrire la valorisation du populaire des *chanchadas* en même temps qu'il critique la fétichisation de l'intellectualité et l'aliénation des élites, Pedro Demo, secrétaire général adjoint du Ministère de l'Éducation dans les années 1980, affirme que

« cette culture intellectualisée, qui trouve important de savoir les noms des plats français, connaître la musique classique, avoir de bonnes manières, aller au théâtre, apprécier des films hermétiques et des chansons de protestation politiques, a sa valeur, parce que ça ne fait de mal à personne d'apprécier la bonne littérature, la musique, le ballet, etc. Mais il faut savoir que cela n'a rien à voir avec les problèmes sociaux du pays³³³ ».

Les *chanchadas* ne sont pas des films intellectuels et sont loin d'être des chefs d'œuvre, mais ils ont représenté la réalité des classes subalternes de l'intérieur, raison pour laquelle ils ont maintenu un long dialogue avec le public.

³³³ Cité chez ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 119-120.

Ces films ont imposé le pauvre comme sujet de sa propre culture, représentée comme totalement indépendante de la culture dite savante et comme un facteur de désaliénation du pays des cultures allogènes. Cette critique du cosmopolitisme est aussi une critique des intellectuels et notamment des critiques des *chanchadas* qui n'ont jamais su apprécier ce que ces films avaient de national et n'hésitaient pas à admirer des films étrangers, pas forcément supérieurs aux films nationaux. Comme les aristocrates aliénés du film *Pintando o sete*, qui importent un peintre étranger au détriment des artistes nationaux, une partie de la critique cinématographique tournait le dos aux films brésiliens en faveur des films importés, constituant ce que Carlos Nelson Coutinho définit comme un cosmopolitisme abstrait. Pour cet auteur :

« il y a cosmopolitisme abstrait toutes les fois que 'l'importation' culturelle n'a pas pour intention de répondre aux questions posées par la propre réalité brésilienne, mais vise seulement à satisfaire les exigences d'un cercle strict d'intellectuels 'intimistes'. En ce sens, nous pouvons affirmer que cette posture 'cosmopolite' est l'une des manifestations de la culture élitiste et non nationale-populaire : c'est parce qu'ils sont séparés du peuple, acculés aux limites de 'l'intimisme', que certains intellectuels sont incapables de procéder à cette concrétisation et à cet enrichissement du patrimoine universel³³⁴».

Il est important de noter que ce cosmopolitisme fut aussi très décrié par les cinéastes du cinéma novo, ainsi que par les critiques de gauche. Souvent utilisé pour critiquer les films commerciaux, notamment les *chanchadas* et les films produits par la Vera Cruz, le cosmopolitisme était associé aux élites et s'opposait à la culture populaire au nom de l'aspect universaliste des œuvres. Dans l'opinion de Nelson Pereira, « c'est le cosmopolitisme démontré par les classes dominantes sur le terrain politico-économique qui détermine l'influx des idées antinationales dans la culture et dans les arts³³⁵», tandis que pour Viany, le cosmopolite conçoit l'homme comme « un personnage schématique, 'citoyen du monde' sans famille et sans peuple, sans traditions ou particularités nationales³³⁶».

Toutefois, très probablement en raison de leur intention commerciale, les jeunes cinéastes et les critiques n'ont jamais voulu observer les aspects d'opposition anti-impérialiste et même anti-bourgeois de ces films populaires, la culture populaire y étant représentée non seulement en opposition à la culture pratiquée par les élites, mais comme la vision du monde des classes subalternes, comme une forme alternative de résistance aux valeurs symboliques dominantes qui

³³⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil : ensaios sobre ideias e formas*. 3e ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 61.

³³⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Fundamentos*, setembro de 1951. Apud : GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica : as ideias de « nacional » e « popular » no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 69.

³³⁶ VIANY, Alex. *Fundamentos*, fevereiro de 1952. Apud : GALVÃO e T. BERNADET. Op. cit. p. 69.

finissait par engendrer également une opposition aux classes dominantes mêmes, représentées comme antinationales.

3.7 - Lutte de classes

L'expression « lutte de classes » employée ici ne garde, cela va sans dire, qu'une toute petite relation de proximité avec celle développée par Marx et Engels. Ici, elle est plutôt synonyme d'une opposition entre les classes sans implication d'une vraie bataille politique, mais avec des limitations spatiales, sociales et géographiques des deux côtés. Nous l'appelons ainsi en raison de la lutte indiscutable qui oppose dans ces films les opprimés, les travailleurs, aux oppresseurs, les bourgeois oisifs ; les ouvriers aux propriétaires de biens de capital, une vision du monde contre une autre. Comme nous l'avons vu, l'opposition riche versus pauvre se superpose à celle de populaire versus érudit.

Comme il a déjà été commenté dans ce travail, les riches sont très critiqués dans les *chanchadas*. Perçus comme de farouches opposants de l'authenticité de la culture populaire et nationale, ils sont souvent placés du côté des méchants ou des opposants aux héros. Plus nuancées que l'on ne l'imagine, les critiques de ces films concernent moins le fait d'avoir beaucoup d'argent que le comportement ploutocrate et aristocratique qui, selon eux, sont inhérents aux riches. Nous avons déjà vu *supra*, l'extrait analysé du film *Samba em Brasília* quand Waldo critique les riches au caractère feint et qui pensent tout pouvoir acheter avec leur argent, des riches qui dépensent l'argent non pas pour profiter, mais pour se placer au-dessus de tous, même de la loi. En fait, le discours de Waldo s'adapte parfaitement aux personnages riches du film que, pourtant, il ne connaît pas.

Les riches intéressés et au comportement feint ne manquent pas dans ces films. Dans *Samba em Brasília*, la patronne décide de ne pas virer sa cuisinière, Teresinha, malgré le fiasco d'un dîner trop pimenté qu'elle a préparé. En raison d'une expression populaire utilisée par l'employée – "mon saint est fort" - la patronne pense qu'elle est une expert en *macumba* - désignation générique des cultes afro-brésiliens qui comporte un certain préjugé - et décide d'utiliser ses services, sa supposée expertise. La patronne demande à Teresinha de faire un travail de magie noire qui lui permette de réaliser son rêve (de la patronne) d'intégrer la liste des dix familles les plus importantes d'un journaliste mondain. Ses intérêts personnels sont la seule raison pour garder l'employée fautive.

Dans ce film, l'opposition entre les classes se manifeste aussi dans l'intérêt que le père et le fils porte à leur employée. Dans une discussion entre le majordome et le patron, le premier commente, après que le patron ait renoncé de virer l'employée, qu'elle est tout de même profitable, ce terme ayant un double sens. Le premier, plus capitaliste, garderait un rapport direct avec l'exploitation des

employés par les patrons de manière générale. Le second, plus sexiste, dénonce l'exploitation sexuelle des subordonnées par les patrons, une actualisation du « droit de cuissage ».

Un peu plus tard, dans ce même film, une autre séquence opposera les deux classes à travers l'opposition des deux cultures. Le lendemain du concert d'une "formidable" compagnie étrangère de danse "qui avait remporté le plus grand succès à Paris, Londres, Rome", la patronne de Teresinha cherche des nouvelles dans la presse tout en adressant les plus grandes louanges au "ballet" (sic) auquel avait assisté tout le "grand monde *carioca*". Mais elle n'y trouve que des commentaires sur le carnaval et les écoles de samba, ce qui provoque chez elle incompréhension et énervement. Elle ne comprend pas pourquoi autant de publicité est faite autour de ces sujets qu'elle considère comme "le défilé de la misère dans les rues", avant d'ajouter qu'elle éprouve une véritable horreur pour les pauvres. Dans un montage parallèle, nous voyons les employés de la maison qui improvisent, sous la houlette de Teresinha, un véritable bal de carnaval dans la cuisine en écoutant une samba à la radio.

Les goûts n'y sont pas déterminés par un simple libre arbitre, mais par des conventions de classe. Le choix de placer la samba à la cuisine n'est pas anodin. La culture populaire, réservoir de la spécificité brésilienne, était affaire de pauvres, d'employés, de domestiques. La cuisine, couramment utilisée au Brésil comme métaphore de pauvres, de Noirs et de sous-développement, n'y est pas un simple espace géographique, mais un espace social symbolique auquel la samba était cantonnée et dont elle ne devait jamais sortir, tandis que la danse classique est placée dans la salle de réception. Comme l'affirme Chion, « le héros de film musical chante ainsi souvent dans le milieu même qui l'écrase, le limite ou l'opprime³³⁷ ». À un certain moment du film, les employés s'étonnent que le patron, qui voulait courtiser l'héroïne, décide de prendre son petit déjeuner à la cuisine, espace du pauvre et de la culture populaire.

L'opposition de classe plus nette dans ce film a un rapport avec la relation entre Teresinha et le fils de ses patrons, le pianiste Ricardo. Cette relation donne lieu à des commentaires autant dans la favela qu'entre les riches, agacés par le fait que le brillant pianiste, un si bon parti, puisse avoir une relation avec une pauvre de la favela. Toutes les tentatives d'humiliation de l'héroïne par les riches sont des tentatives de démoraliser son milieu social et de lui faire prendre conscience qu'il existe certaines limites à ne pas dépasser. A chaque singe, sa branche (chacun à sa place), énonce une dame de la favela en supposant que les classes ne peuvent (ne doivent) pas se mélanger et que, pour cette raison, cette relation-là était vouée à l'échec.

³³⁷ CHION, Michel. *La comédie música le*. Collection les petits cahiers / Scérén – Cndp. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002. p.34.

Toutefois, tous les pièges sont déjoués par Teresinha, qui, dans une sorte de revanche sociale des subalternes, expose les riches au ridicule et à l'humiliation, comme dans le cas de la patronne, obligée, dans le rituel de *macumba* improvisé par l'héroïne, à boire de la *cachaça*, ce qu'elle exécère pour le simple fait d'être populaire. Avant, l'héroïne l'avait déjà obligée, pour que le rituel ait l'effet souhaité, à fumer une pipe avec du tabac populaire, à cracher vers le haut, à fumer sept cigares, à faire le poirier en disant tout ce qu'elle voudrait trois fois et demeurer dans cette position jusqu'à l'aube, quand elle doit crier à la fenêtre, après le chant du coq, « patchulê, patchulê, patchulê ». Cette situation de renversement de situation se répète avec le père et le fils, ses patrons, quand ils décident de la courtiser, mais aussi avec sa rivale (et ses alliés) en amour pour le fils du patron. Tous sont consciemment humiliés par Teresinha.

La rébellion que les autres employés de la maison organisent afin d'empêcher que des petits fours avariés soient servis pendant la fête en se battant contre les serveurs envoyés par la famille de la rivale de Teresinha, afin de gâcher sa fête et de l'exposer à l'humiliation, semble une sorte d'union entre les opprimés et de révolte contre une certaine bourgeoisie. Cette petite rébellion à l'intérieur de la cuisine, espace emblématique du pauvre dans ce film, est l'une des preuves de l'opposition des classes dans ce film qui présente d'autres moments sur la différence qui sépare et oppose les classes. Notamment quand la mère découvre que son fils flirte avec sa cuisinière. Elle reconnaît l'évolution professionnelle de son employée, mais elle est catégorique quant au fait qu'elle ne peut pas admettre l'héroïne comme belle-fille. Elle arrive même à proposer de l'argent pour que Teresinha quitte son fils, ce que l'héroïne évidemment refuse. Le père, démagogue (et jaloux étant donné que lui aussi s'intéressait à son employée), affirme que son fils doit prendre en considération sa renommée, sa position sociale et qu'il ne peut pas admettre son rapport avec une petite bonne. Teresinha, selon le regard des patrons, n'est appropriée que pour les services ou comme maîtresse, mais jamais comme épouse.

A la fin du film, le conflit réapparaît quand l'héroïne, en pleine crise de conscience à cause du renoncement de son école à participer au défilé faute de porte-étendard, se décide à aller défiler. Le majordome est le premier à l'avertir que c'est une honte d'aller défiler au milieu de la populace. Ensuite, son fiancé lui dit que participer au carnaval n'est pas compatible avec le nom et la tradition de sa famille. Il lui dit pouvoir pardonner son passé, mais lui interdit de garder contact avec « ces gens ».

Cette opposition entre une culture du riche et une culture du pauvre apparaît aussi dans le film *Rico ri à toa*. La femme de Zé da Fubica (Zé-Trindade), Dona Isabel (Violeta Ferraz) n'aime pas la samba, parce que cela n'est pas une culture de riche. Quand elle organise une soirée et que l'école de samba dont son mari fait partie débarque au milieu de son salon, les riches partent en courant,

notamment les femmes car les hommes veulent danser, ce qui dénote la vision de la samba par les riches comme un antre de perversion. L'une des femmes riches lance un cri d'horreur en voyant un Noir, comme s'il était un animal ou un monstre, ce qui nierait l'idée du pays comme un exemple de démocratie raciale à suivre. A la fin, peut-être parce qu'elle pense qu'elle est redevenue pauvre, Dona Isabel accepte la samba chez elle.

Dans le film *Nem Sansão, nem Dalila*, Horácio (Oscarito) est habituellement maltraité par son patron, qui ne lui pardonne jamais les retards dus à la précarité des transports publics. Ananias (Luis Delfino) vit la même situation dans le film *Tudo azul*. Gonçalina (Dercy Gonçalves) est souvent critiquée par le propriétaire du salon de coiffure où elle travaille comme manucure. Le serveur du bateau, Frederico (Oscarito), est réprimandé avec violence par le commandant parce qu'il a renversé accidentellement un plateau. Dans le film *Barnabé tu és meu*, Barnabé (Oscarito) reçoit un violent avertissement du scientifique parce qu'il regardait la télévision. Dans le film *Carnaval Atlântida*, le chauffeur et faux comte est aussi admonesté avec véhémence par son patron, qui le menace de le virer s'il emprunte sa voiture. Dans chacune de ces scènes, les patrons, les propriétaires du capital et des biens de production se donnent le droit de punir en humiliant les subordonnés, les pauvres, les plus faibles, parce qu'ils se jugent riches et puissants.

Dans le film *É fogo na roupa*, un épisode précise cette divergence entre les classes, entre les pauvres et les riches. La comtesse de Bougainville flirte avec le pianiste métis Luiz Mário, qu'elle invite à boire un verre dans son appartement. Le lendemain, son collier de perles a disparu et elle accuse immédiatement le musicien avant de découvrir qu'il est innocent, ce qui signale le préjugé des élites envers les pauvres et le racisme envers les Noirs et les métis.

Dans le film *A baronesa transviada*, quand Gonçalina (Dercy Gonçalves) visite les dépendances du château après le décès de la baronne, sa mère (jouée aussi par Dercy Gonçalves), ses deux tantes disent qu'elle est une sauvage qui ferait honte à une tribu de Chavantes, dénotant le préjugé contre les Indiens et les personnes du peuple. Vers la fin du film, les deux couples malhonnêtes volent les bijoux de Gonçalina en laissant des faux à la place. Sans argent, Gonçalina, l'héritière, est obligée d'hypothéquer le château afin de pouvoir terminer son film populaire, dont elle est sûre du succès. A un certain moment, avant que l'héroïne ne découvre qu'elle a été trompée, l'un des aristocrates dit qu'à partir de minuit ils seraient les heureux propriétaires du château et que « l'imbécile serait jetée au milieu de la rue, le seul endroit où elle méritait de rester ». Fatalistes et déterministes, les élites du pays ont toujours pensé que l'argent est une affaire liée davantage à la naissance qu'au mérite, quand ce dernier n'est pas associé à la naissance.

Nous avons déjà commenté le fait que certains pauvres qui veulent être riche, ceux proches des vilains, deviennent arrogants comme les riches, comme le faux comte dans le film *Carnaval*

Atlântida qui souhaite devenir riche pour agir comme l'arrogant producteur du film dans le film. Dans son rêve, le producteur apparaît comme le portier de la boîte qu'il fréquente. En sortant, il lui donne un pourboire, mais, pour l'humilier, pour lui faire se courber face à lui, il jette l'argent par terre.

Une autre forme d'opposition de classes dans ces films a un rapport avec le comportement déplorable des riches comparé à l'exemplarité de celui des pauvres. Dans le film *Minervina vem aí*, une aristocrate en faillite (jouée par Zezé Macedo) attend la mort d'un oncle afin de pouvoir hériter de l'argent qui lui permettrait de rembourser ses dettes envers un usurier, mais l'oncle ne lui lègue qu'une simple canne dont la seule valeur est historique. Irritée par cette histoire, elle finit par virer la bonne dont elle a du mal à supporter le franc parler, l'indépendance et l'insoumission. Mais elle est obligée de changer d'avis quand elle découvre que l'usurier à qui elle doit de l'argent, et qui est prêt à faire exécuter ses lettres de change, est amoureux de la bonne et veut l'épouser, ce qui arrangerait ses affaires.

Arranger les affaires est tout ce à quoi pense la bourgeoisie du film *De vento em popa*. Le père du héros ne pense qu'à le marier à une belle jeune fille dont le héros ignore encore l'existence. Le père va lui imposer ce mariage car la jeune est l'héritière d'une industrie d'aluminium et son fils ainsi deviendrait l'héritier de son industrie de casseroles. Quand la jeune fille se pose la question de savoir si le héros va l'aimer, le père affirme qu'il n'a pas d'autre choix.

La cupidité et les intérêts semblent généralement passer devant les sentiments chez les riches dans les *chanchadas*. Et cela est très présent dans le bonheur et la joie avec lesquelles ils attendent et reçoivent la nouvelle de la mort de ceux dont ils vont hériter la fortune. C'est le cas des films *Minervina vem aí* et *Baronesa transviada*. Cependant, comme une forme de punition, leur expectative est fréquemment contrariée, l'héritage étant normalement laissé aux œuvres de charité ou à quelqu'un d'étranger à la famille. Le fait que la fortune soit léguée à des institutions sociales est encore une façon de se moquer quand nous savons que les riches brésiliens font très rarement ce genre de donation.

Les riches peu scrupuleux sont encore critiqués dans le film *Absolutamente certo*. D'abord dans la peau du patron de l'imprimerie qui refuse une petite augmentation de salaire à Zé do Lino, dont il reconnaît la valeur professionnelle, puis dans celle de son fils, un bookmaker malhonnête qui essaie de truquer des matches de boxe. Ce dernier, en apprenant que Zé do Lino connaît par cœur la liste téléphonique de São Paulo, le convainc de participer à l'émission de télévision « Absolutamente Certo », où les candidats répondent à des questions sur un thème unique. Il le soutient jusqu'à la finale, quand il lui offre le double du prix (2 millions) offert par la chaîne pour qu'il perde, mais Zé do Lino, qui n'a accepté de participer à l'émission que parce qu'il avait besoin d'argent pour acheter

une chaise roulante à son père et pour pouvoir épouser sa fiancée, n'accepte pas, car outre le fait de n'avoir pas besoin de beaucoup d'argent, il ne veut que ce qu'il peut gagner honnêtement, tandis que le vilain, quelqu'un qui est déjà très riche et n'a pas besoin de plus d'argent, en veut toujours davantage, en faisant peu d'attention aux scrupules et aux moyens de parvenir à ses fins. Pauvre mais honnête semble être le message du film.

Pour les pauvres, symbole du romantisme de ces films, l'argent a un but précis et ce n'est pas le montant qui compte, mais ce à quoi il sert. Et surtout l'argent ne doit pas avoir une influence sur le comportement et le caractère des personnes. D'ailleurs, nous avons déjà évoqué le changement de comportement de Zé do Lino dès qu'il commence à gagner un peu d'argent avec ses bonnes réponses, il commence à agir comme un riche et devient arrogant, cynique et trompeur au point d'être durement critiqué par son père qui refuse son aide et dit préférer l'autre Zé, le « précapitaliste ». Son changement de comportement, qui lui fait passer temporairement du côté des méchants, est dénoncé et critiqué par les autres. Gagner de l'argent dans ces films, comme l'affirme les personnages principaux des films *O dono da bola* et de *Rico ri a toa*, apporte toujours des problèmes.

Le film *O dono da bola* suit la même lignée que le film *Absolutamente certo*. Le personnage principal décide de participer à une émission de questions et réponses afin de pouvoir aider une jeune fille en difficultés dont il est amoureux. Cette dernière a besoin de beaucoup d'argent pour payer les mensualités en retard de sa maison sous peine de la perdre. L'autre concurrent et opposant du héros Carlos (l'acteur comique Ronald Golias) dans l'émission est un jeune playboy qui se balade en décapotable, neveu du propriétaire de la grande agence immobilière appelée Fortuna (Fortune) qui veut expulser les propriétaires des maisons de l'impasse où l'héroïne, Eva (Norma Blum), vit avec son grand-père. A la place de cette impasse qu'il considère être une « porcherie, une saleté, une immondice », l'oncle veut construire des immeubles modernes. Dans le but d'empêcher Carlos de gagner, le vilain dépense presque autant d'argent, voire plus, dans les fourberies que la victoire dans l'émission ne lui aurait procuré. Pour lui, plus important que de gagner l'argent, dont il n'en a pas vraiment besoin, c'est d'empêcher le pauvre de gagner.

Même si les employés sont invariablement exploités par les patrons ou par leurs supérieurs autoritaires, les *chanchadas* ne font que désigner les problèmes, en pointant du doigt les différences et les heurts entre les classes et les groupes antagonistes sans jamais proposer une solution globale, un renversement de l'ordre social ou la fin d'une société inégale et injuste. Ils n'insistent pas sur les conséquences politiques, économiques et sociales, évitant la politisation directe des conflits. Ces films se sont contentés de dénoncer sans aucune articulation esthétique-idéologique comme base de soutien à leurs arguments filmiques sans, toutefois, cesser d'être critiques.

Les solutions individuelles proposées le sont au sein de la société existante elle-même, comme s'ils voulaient la changer de l'intérieur. Cependant, quelle que soit la forme de la représentation des conflits sociaux dans ces films, ces derniers n'ont pas fait abstraction des problèmes et des différences sociales et ont représenté une culture nationale et populaire par opposition à une culture bourgeoise considérée comme allogène, vision du monde des riches.

Une autre particularité intéressante de ces films est l'opposition entre une classe ouvrière et subalterne, productrice, et une classe dominante et oisive, consommatrice. La culture populaire est le produit, dans son sens économique, du labeur des classes ouvrières qui s'oppose à la culture hégémonique qui est simplement reproduite ou consommée par une classe dominante parasitaire et spectatrice.

Dans les *chanchadas*, la lutte des classes naît à partir des choix culturels et du mode de vie mené par les différents personnages qui mettent la hiérarchie culturelle à l'envers. Dans ces films, c'est la culture populaire, la culture non occidentale des subalternes, qui est placée au sommet de l'échelle des valeurs, la seule perçue comme authentique, au détriment de la culture hégémonique. Il y a une espèce d'ethnocentrisme à l'envers où le point de départ analytique n'est plus l'Occident, délégitimé et devenu altérité d'un même populaire, légitimé. Bourdieu considérant l'école comme le principal canal de transmission hégémonique, nous pourrions en déduire que l'autonomie de la culture populaire, ainsi que cette inversion dans l'échelle des valeurs culturelles, est peut-être due au fait que les subalternes n'ont guère fréquenté l'école.

D'ailleurs, l'une des raisons du déni et de la ségrégation de la culture populaire naît de l'horreur, du « dégoût » que ressentent les élites envers un possible nivellement culturel et éducationnel de la population brésilienne. Reconnaître son importance et valoriser la culture populaire signifierait la hausser au même niveau que la culture dite d'élite et cela les classes dominantes ne pouvaient pas l'admettre, puisqu'elles ont en horreur l'idée de se sentir au même niveau que la masse, de fréquenter les mêmes lieux que le peuple. Le goût du peuple est vu comme une menace pour leurs valeurs culturelles. La culture hégémonique est tenue pour supérieure car censée être réalisée par des hommes supérieurs, « civilisés ». Une culture inspirée ou copiée de la culture des grandes civilisations occidentales que nie - et qui nie - le Brésil populaire. Et cette peur se manifestait (et se manifeste encore) aussi dans l'éducation, comme peut le prouver le processus dirigé de destruction de l'enseignement public en faveur des écoles privées qui séparent financièrement l'élite ploutocratique de la masse. Une masse qui doit demeurer sous-informée et inculte afin de servir comme masse de manœuvre des hommes politiques et de main-d'œuvre pas chère de façon à satisfaire les besoins des classes moyennes et enrichir un patronat de plus en plus cupide. Au Brésil, comme dans la plupart des pays émergents, savoir est synonyme de pouvoir, une raison de plus

pour que les pauvres n'aient pas des bonnes écoles publiques, ce qui nous donne une raison de plus pour admirer une production cinématographique qui souligne l'importance de la culture populaire et du peuple.

Manichéennes, les *chanchadas* ont représenté la culture populaire comme étant supérieure à la culture dite d'élite. La circularité culturelle n'y arrive que quand la culture hégémonique est subordonnée à la populaire. Mais si la culture populaire est représentée comme parangon de l'identité nationale et cinématographique, comment ont été représentés certains membres de la classe à laquelle cette culture appartenait ?

3.8 - La construction de certains personnages populaires

Ici, nous allons analyser quelques-uns des personnages populaires apparaissant dans les *chanchadas*. Notre objectif n'est pas de faire une étude de tous les personnages plus ou moins typiques qui apparaissent dans ces films, mais seulement des personnages les plus récurrents et qui étaient fréquents aussi en dehors de l'écran. Dans ces films, au contraire de la définition lukacsienne qui considère le typique comme quelque chose d'exceptionnel dont l'essence de la personnalité doit appartenir «objectivement à l'une des tendances importantes qui conditionnent l'évolution sociale³³⁸», le typique est plutôt une synthèse, un parti pris pour la représentation de la totalité qui sert à éviter que les personnages soient trop distanciés de la réalité.

Les types sont invariablement interprétés par les mêmes personnages. Les comiques interprétaient les *malandros*, les beaux visages représentaient les héros et héroïnes (les acteurs Eliana et Cyll Farney, dans la majorité des cas), José Lewgoy et Renato Restier, les principaux vilains (notamment le premier) et les actrices moins belles, un peu corpulentes et d'âge moyen, les mégères. Tout cela était facilité par la répétition du même schéma filmique dans la plupart des films. Cette typologie a été très importante pour l'identification avec le public et le succès des films.

3.8.1 - Malandros

Les *malandros* sont les personnages les plus récurrents, les plus variés et les plus complexes des *chanchadas* qui ont donné de l'importance à la profondeur psychologique des types. Le personnage typique du *malandro* s'assimile à ce que l'on considère comme un trait de caractère initialement du *carioca* et *a posteriori* de tous les Brésiliens.

³³⁸ LUKACS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Tradução do Francês de Hermínio Rodrigues. Brasília : Coordenada Editora, 1969. p. 181.

À partir des années 1920³³⁹, il est associé au milieu de la samba et considéré comme synonyme de bon vivant, d'hommes qui adore les femmes, l'argent facile, l'alcool et ne fuit jamais les bagarres. Il a une façon particulière de parler, de marcher et de s'habiller, de « se saper ». La chanson « Camisa Listrada » (« Chemise Rayée ») composée en 1937 par le compositeur Assis Valente, qui décrit une journée carnavalesque d'un *carioca* qui sort s'amuser en portant une chemise rayée, un couteau de poche dans la ceinture et un *pandeiro* (un tambour basque), donne une bonne description de l'image visuelle du *malandro*. Plus tard, il deviendra une sorte de caricature des bourgeois lorsqu'il commencera à porter un « costard » blanc et des chaussures noires et blanches ou entièrement blanches et un chapeau de paille.

Dans les *chanchadas*, il y a les deux types, mais celui qui porte la chemise rayée, lié au monde de la samba, est le plus récurrent. La chemise rayée n'est pas forcément le costume du *malandro*, mais celui du danseur et chanteur de samba des favelas, présent dans presque tous les numéros musicaux de samba. Outre la façon de s'habiller, le *malandro* avait une façon un peu dégingandée de marcher, et était habile avec la parole et le couteau de poche. Malgré tout cela, il n'était pas forcément lié à la criminalité, même s'il pouvait leurrer les sots, les simplets et les provinciaux. Le *malandro* est une espèce d'*outsider*. Il est partie de la marge, mais ne se laisse pas marginaliser. Dans le Brésil des années 1950, qui faisait l'apologie du travail et d'un processus d'industrialisation du pays qui n'incorporait pas les ouvriers ou qui les marginalisait avec un salaire insuffisant et misérable, le *malandro* constituait une alternative louable à tout cela. Pour l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta, la *malandragem* est un mode de navigation sociale disponible que n'importe qui peut utiliser :

« La possibilité d'agir comme *malandro* se présente dans tous les lieux, mais il y a une zone où elle est privilégiée. Je fais référence à la région du plaisir et de la sensualité, zone où le *malandro* se confond avec le bohémien – comme sujet spécialisé à mener une bonne vie, à jouir de l'existence qui permet d'espérer le maximum de plaisir et de bien-être, avec un minimum de travail et d'effort. Comme l'expression d'une valeur, le *malandro* est, alors, [...], un personnage national. Il incarne un rôle social qui est à notre disposition pour être vécu pendant le moment où nous trouvons que la loi peut être oubliée ou même mystifiée avec classe ou manières (« jeitinho »), sans l'usage de la violence et sans attirer l'attention³⁴⁰ ».

Donc, le *malandro* est la conséquence sociale du milieu qui le produit. Il crée des alternatives à la marginalisation imposée par la société aux subalternes qui sont très peu conformes aux normes en

³³⁹ MATOS, Claudia. *Acertei no milhar : malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1982. p. 39.

³⁴⁰ DaMATTA, Roberto. *O que é o Brasil ?* Rio de Janeiro : Rocco, 2004. p. 53.

vigueur, constituant une manière originale et non-conformiste de survivre. Il ne se laisse jamais exploiter. En ce sens, la *malandragem* est une réaction et la conséquence directe de la mauvaise rémunération du travail et de l'exploitation des travailleurs.

Cette petite révolte exercée par le *malandro* est souvent critiquée parce qu'elle est individuelle et parce qu'elle ne subvertit pas le système. Bien au contraire, elle l'accepterait en créant des mécanismes objectifs mais ponctuels pour le contrarier. Le *malandro*, comme les *chanchadas*, pénétrerait dans les interstices inoccupés par la société dominante sans avoir l'intention de les annihiler, seulement de les contourner. Ses critiques n'arrivent pas à comprendre que si cet acte de résistance individuel ne résout pas le problème de façon globale, ce qui n'a jamais été son intention, il configure malgré tout une insatisfaction, une petite rébellion et, surtout, une incapacité d'adaptation au système hégémonique qui le révolte. À la raison instrumentale instituée, il oppose la créativité populaire. Comme l'observe Paulo Emílio Sales Gomes, tandis que le cinéma américain contribuait à l'aliénation des jeunes Brésiliens, « l'adoption par la plèbe, du *malandro*, du malhonnête, du vagabond de la chanchada, suggérait une polémique entre l'occupé [le natif] et l'occupant [le colonialiste]³⁴¹ ».

Oscarito et Grande Otelo, ensemble ou séparément, ont été les deux plus grands *malandros* des *chanchadas*. Dans le film *Aviso aos navegantes*, ils ont joué ensemble dans un film qui montre bien la causalité et la disponibilité de la *malandragem* comme recours pour tous ceux qui en ont besoin. Au début du film, les personnages sont à Buenos Aires. Oscarito essaie de travailler comme chanteur dans une boîte, mais le directeur n'apprécie pas son travail. Il veut retourner au Brésil, mais n'a pas de passeport. La solution est d'utiliser le « jeitinho » (le système D), un cousin proche de la *malandragem*, et de voyager clandestinement. Découvert accidentellement par Otelo, le plongeur du restaurant du bateau, il sera obligé de le remplacer sous peine d'être dénoncé. Tandis qu'Oscarito trime, Otelo se moque et flâne dans son « costard » blanc de *malandro* embourgeoisé. Ces *malandros* bien habillés sont considérés comme embourgeoisés parce qu'ils s'habillent en « costard » cravate comme les bourgeois, non pas parce qu'ils les imitent. Ce type de *malandro* n'est pas très récurrent dans ces films. Jorge, le fiancé d'Ivette, la porte-étendard noire dans le film *Samba em Brasília*, est l'un d'eux. Dans le film *Rico ri à toa* il y en a un autre qui a la réputation d'avoir vendu à un passant un bâtiment public très connu du centre de Rio. Dans le film *Tudo azul*, Ananias apparaît caractérisé comme tel lors d'une promenade avec Maria Clara qui est un rêve éveillé, une image mentale. L'intention derrière cette façon de s'habiller était de soigner son image

³⁴¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema : Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 96.

afin d'éviter les fouilles constantes de la police, mais surtout elle symbolisait l'envie de séduire plus facilement les victimes qui se laissent tromper par de belles apparences.

Encore une fois, dans les *chanchadas* la *malandragem* vient renverser temporairement une situation compliquée et moyennement injuste. Otelo travaille seul dans une cuisine surchargée, dénotant l'exploitation des subalternes. Oscarito essaie de travailler mais n'y arrive pas. La seule solution pour rentrer à la maison est de voyager clandestinement. Découvert par un exploité du système, il sera exploité à son tour et à sa place. Dans les deux cas, le *malandro* trouve un moyen de duper un système défavorable. Dans les *chanchadas*, ils ne vivent pas souvent de petits expédients ; ils n'exploitent pas les femmes et ne sont pas bagarreurs. Ils essaient tout simplement de trouver une place au soleil dans une société inégale et injuste.

Dans le film *Barnabé tu és meu*, Oscarito est un employé de ménage dans des bureaux, un ouvrier mal rémunéré qui achète à crédit parce qu'il ne gagne pas assez d'argent, mais Salomon, le colporteur libanais gentil et naïf, se plaint qu'il ne paye jamais ses dettes. Quand Barnabé entrevoit la possibilité de devenir le mari d'une riche princesse et d'avoir la vie dont il a toujours rêvé de conquérir par son travail, il n'hésite pas. Néanmoins, comme il arrive assez souvent dans ces films ambivalents et ambigus, la *malandragem* ne dure jamais longtemps et la chose ne se passe pas tout à fait comme le *malandro* l'avait imaginé. Il est le sixième mari de la princesse et, comme les autres, il doit être sacrifié un peu avant l'aube de la première soirée des noces afin que les six têtes puissent ouvrir les portes du trésor de Salomon.

Le film critique encore une fois l'exploitation des ouvriers qui ne gagnent pas assez d'argent pour subvenir à leurs besoins les plus élémentaires et sont obligés de s'endetter avec des crédits qu'ils ne peuvent pas rembourser. Si au départ, Oscarito ne supporte pas le harcèlement gentil de Salomon et essaye même de le tuer, quand il entrevoit la possibilité de devenir riche, la première chose à laquelle il pense c'est à le rembourser. Si l'on suit le principe moraliste des *chanchadas* pour lesquels l'argent ne va qu'à ceux qui le méritent, le mariage par intérêt avec la princesse, et la conséquente fortune, ne pourrait jamais fonctionner car Barnabé ne le méritait pas. Quand le capitaine Abdula (Grande Otelo) lui dit qu'il sera obligé d'épouser la princesse, Barnabé (Oscarito) refuse car il dit être fiancé avec Antonieta (Adelaide Chiozzo). Toutefois, quand il découvre qu'il deviendrait très riche, il accepte immédiatement. Donc, comme son seul intérêt pour la princesse est matériel, il agit, selon les principes du genre, comme un riche, comme un « méchant ». La richesse y étant perçue comme un mérite, comme un prix, il est privé de la fortune par sa malhonnêteté.

Abdula (Grande Otelo) est aussi une sorte de *malandro*. Il est « l'éventeur » de la princesse, celui qui est payé pour agiter l'éventail de la princesse. Souvent assis et légèrement assoupi, il tire une

petite corde qui bouge un éventail produisant le vent qui rafraîchit la princesse. Le type de travail que n'importe quel *malandro* pourrait exercer sans problème. De plus, il est entouré de belles filles, ce qu'un bon *malandro* pourrait éventuellement apprécier. Otelo joue encore un *malandro* travailleur dans le film *E o bicho não deu*, où il a le rôle d'un *bicheiro*, parce qu'il ne trouve pas sa chance comme chanteur.

Dans la parodie *Matar ou correr*, Oscarito et Grande Otelo sont deux *malandros* qui vivent de petits coups montés pour tromper les sots. Oscarito parle comme un sophiste ou comme un homme politique qui séduit le peuple pour mieux l'embobiner. Ils vendent des sauterelles comme des crevettes séchées, de faux élixirs ou promettent des mariages qu'ils ne peuvent pas assurer. Mais ils sont aussi capables d'affronter les méchants, d'aider des héros souffrants qu'ils trouvent au bord des routes et de devenir des héros malgré eux.

Dans le film *Pintando o sete*, Oscarito joue encore un *malandro* qui séduit des femmes naïves de la campagne à qui il promet un mariage qu'il sait ne pas pouvoir assurer. Mais sa principale *malandragem* dans ce film concerne les tableaux qu'il vend aux riches séduits par son œuvre, contrariant Cláudio, le héros et responsable de la duperie, qui lui avait interdit de les vendre. En outre, en échange d'argent, il aide une autre femme à séparer le héros de sa fiancée, une cosmopolite et *mazombiste* qui n'apprécie pas l'art national, en faveur d'une autre, nationaliste.

Ces deux derniers films présentent des procédés concernant les *malandros* qui sont paradigmatiques. Le *malandro* est un type sympa, pas méchant du tout, mais qui est capable, pour atteindre ses objectifs, de n'avoir aucune morale. Le personnage joué par Oscarito sait qu'il ne peut pas vendre les tableaux, mais cela ne l'empêche pas de le faire. Et il les vend aux amis de Sílvia, la fiancée du médecin, qui sont, en quelque sorte, les responsables de son succès. La même Sílvia qu'il cherchera à éloigner du chemin du médecin en échange d'argent. Malgré tout cela, il n'est jamais perçu comme un méchant, pourquoi ?

D'abord, concernant les tableaux, il faut expliquer que les œuvres ne sont pas fausses, vu qu'il les a peintes lui-même. Comme il le dit à Cláudio, les riches les ont achetées car ils sont ignorants et pensent que les œuvres, qui ne sont pas signées, sont de Paul Picanssô, mais le médecin n'accepte pas ses excuses et lui demande de quitter sa maison immédiatement. Deuxièmement, dans leur conception un peu manichéenne et nationaliste du populaire, les riches sont antinationalistes, ce qui fait qu'ils sont souvent représentés comme des opposants aux héros ou des alliés des vilains. En ce sens, la lutte contre les riches en faveur du nationalisme justifierait tous les oublis ou ruptures des principes moraux de la part des *malandros*. D'ailleurs, quand Oscarito vend les tableaux et achète une voiture, il apparaît caractérisé comme un *malandro* avec une chemise rayée et portant un petit chapeau de paille.

Dans le film *O dono da bola*, Carlos (Ronald Dolias) transforme son amie Clarinha (Vera Regina) en une chanteuse américaine appelée Joséphine Fritzgelo (Vera Regina également), afin de convaincre Grande Otelo (jouant son propre rôle) de participer gratuitement à une émission de télévision. Celui qui réussira à le convaincre de se produire sera considéré comme le vainqueur de l'étape. Encore une fois, la *malandragem* finit par réussir et se justifier car elle valorise l'élément national au détriment de l'élément étranger. Au moment de monter sur scène, Clarinha lui avoue qu'elle n'est pas Américaine, mais « un produit national » ; « et des meilleurs », lui répond Otelo.

Dans les films *Treze cadeiras* et *Garotas e samba*, le *malandro* porte une jupe, il est joué par l'actrice Renata Fronzi. Dans le premier film, elle s'approche du personnage joué par Oscarito parce qu'il a hérité d'une grande fortune. Mais cela ne se passera pas comme prévu et l'argent, caché sous une chaise, ira à un orphelinat. Encore une fois, l'argent des pauvres se présente comme une question de mérite ou de nécessité, même s'il s'agit de celui d'un héritage. Normalement, l'argent arrive avec un objectif précis, afin de pallier un besoin quelconque, presque comme la correction d'une injustice sociale. Il ne revient qu'à ceux qui vraiment sont exclus du processus social. En privant les deux protagonistes de l'argent, l'instance narrative de *Treze cadeiras* semble insinuer qu'ils ne le méritent pas. Cette idée est corroborée par le fait que le personnage d'Oscarito n'avait jamais été proche de sa tante et que celui de Renata Fronzi était une simple arriviste. En outre, l'argent n'a pas une finalité précise dans le film. Quand on demande à Bonifacio Boaventura (Oscarito) ce qu'il compte faire avec l'argent, il répond qu'il ne veut rien faire sinon en profiter, vivre comme un riche. Parce qu'il veut vivre comme un riche, l'instance narrative finit par le punir et l'exclure du coup de chance.

Dans le film *Garotas e Samba*, Renata Fronzi est Naná, un escroc sympathique et charmant qui réalise des petits coups en trompant les vendeurs ambitieux des boutiques chics, donc des riches. Femme pauvre et matérialiste qui adore les choses sophistiquées et chères, elle se fait passer pour une Française en espérant pouvoir séduire un homme riche. Encore une fois, une critique légère du cosmopolitisme et du complexe de chien bâtard des élites. Elle tombe finalement sur un homme riche. Sauf que l'homme riche joué par Zé-Trindade, un habitué des rôles de séducteurs et de *malandros*, est un homme marié, frustrant un peu le rêve de la fausse Française, qui finit par trouver son homme riche à la fin du film qui accepte de l'épouser même en sachant qu'elle est un escroc, ce qui signifie qu'il n'y a pas de tromperie.

Dans le film *Entrei de gaiato*, ce même Zé-Trindade joue un *malandro* qui vend des tombeaux à des simplets en leur faisant croire qu'il s'agit d'appartements. Il cherche aussi une femme riche et, à cette fin, passe quelques jours dans un palace en faisant croire qu'il est un riche producteur de cacao. Encore une fois, son ambition sans objectif noble est contrecarrée par la morale du film. Il

tombe sur le personnage joué par Dercy Gonçalves qui, elle aussi, loge dans le palace en se faisant passer pour une femme riche en quête d'un homme riche. Au lieu de la richesse rêvée, le *malandro* Januario Jaboaão (Zé-Trindade), célibataire convaincu, trouve une femme pauvre et mère de onze enfants qui le force à l'épouser même en sachant qu'il est pauvre. Encore une fois, quand la *malandragem* n'a pas d'objectif noble ou quand, même sans avoir un but décent, elle ne trompe ou ne s'oppose pas aux riches, elle est invariablement punie dans les films. La *malandragem* dans les chanchadas ne fonctionne que lorsqu'elle est caractérisée comme une sorte de revanche sociale.

Cet utilitarisme des héritages qui doit avoir une finalité précise est très explicite dans le film *O camelô da rua Larga*. Vicente est un type honnête qui, ne trouvant pas ou ne voulant pas trouver de travail, essaie de travailler comme camelot. Indépendamment du manque de travail, il sait que comme ouvrier il serait exploité. Ainsi, il préfère – en attendant la mort d'une tante qui lui laisserait un héritage - vendre ses presse-purées dans les rues, quitte à être constamment poursuivi par la police fiscale. Le système qui l'exclut du progrès social est le même que celui qui l'empêche de gagner sa vie. Le manque de travail et d'argent l'empêche de se marier et de payer les mensualités de la pension où il habite, lui attirant la rage et les insultes de la propriétaire qui est une véritable mégère, le type de personnage que nous analyserons maintenant.