

## La carnavalisation le monde à l'envers

Selon Bakhtine, pendant le carnaval le monde est mis à l'envers parce que l'ordre des choses se retrouve légèrement inversé avec la suspension temporaire de certains interdits. La carnavalisation est la transposition vers les arts de certaines caractéristiques carnavalesques telles que l'humour, la satire et l'inversion des choses, des procédés typiques des *chanchadas*.

Les *chanchadas* ont mis le monde à l'envers sans se préoccuper de savoir si cela était bon ou mauvais, si cela allait réformer le monde ou le rendre plus conformiste, plus révolutionnaire ou plus conservateur. L'objectif de ces films était avant tout de faire rire, de proposer une inversion de la vie ordinaire sans se préoccuper de sa réversibilité permanente. Insatisfaits de l'inégalité de la société brésilienne qui excluait les classes subalternes du processus de développement industriel, ils ont essayé de représenter le monde que ces classes auraient aimé voir et avoir ; ils ont osé imaginer comment serait ce monde où les riches et les libéraux anti-nationaux seraient les marginaux – sens qu'ils ont pris au pied de la lettre en confondant assez régulièrement, de façon très manichéenne, richesse et délinquance.

Richesse et délinquance sont très bien matérialisées dans le personnage du Conde Vedula dans le film *Carnaval Atlântida*. José Lewgoy, le principal vilain du genre, joue le rôle d'un chauffeur qui se fait passer pour un comte afin d'épouser la nièce du directeur et producteur Cécil B. De Milho, jouer dans le métafilm et devenir riche. D'une certaine manière, le salarié qu'il représente sait qu'il ne pourra pas s'en sortir par son travail.

Le producteur le déteste et s'en méfie, craignant qu'il soit un imposteur. Un jour, après avoir attendu pendant plus de quatre heures pour lui parler, le faux comte s'endort et rêve qu'il est riche. Il arrive dans une belle voiture décapotable à un café-concert sophistiqué où il est reçu par six belles femmes qui sonnent les clairons en annonçant son arrivée. Il est élégamment vêtu et porte des blasons. Il est heureux, il danse et caresse une à une les six femmes. Il est salué par le portier qui se courbe devant lui.

A l'intérieur du lieu, nous voyons des personnes qui semblent représenter la haute élite brésilienne, des personnes qui ressemblent à des princes et des princesses arabes et asiatiques – des personnages très caricaturés par le carnaval brésilien. Presque tous ses « rivaux » dans le film sont à son service et travaillent pour lui faire plaisir, pour le servir et le rendre heureux. Les deux *malandros* sont les serveurs, la secrétaire est une danseuse, Oscarito joue un enfant et le batteur du groupe de musiciens est l'assistant du réalisateur/producteur.

En sortant du restaurant, après avoir humilié le producteur Cécil B. De Milho, le portier du restaurant, il se dirige vers sa belle voiture. En y rentrant, la réalité le rattrape. Quand il touche les

épaules du chauffeur afin d'indiquer sa destination, celui-ci se retourne et il découvre effrayé son propre visage d'ouvrier exploité.

Nous ne rentrerons pas dans les aspects psychologiques de ce rêve qui *carnavalise* la vie du comte en renversant les rôles des personnages et qui sert, à lui tout seul, de métaphore au procédé *carnavalisant* des *chanchadas*, où le subalterne devient un personnage surpuissant, tandis que les maîtres deviennent des subalternes ; où le rêve cinématographique corrige par l'utopie carnavalesque la réalité insatisfaite des pauvres.

Cette inversion est d'autant plus originale et intéressante qu'au Brésil le carnaval ne provoque pas vraiment d'inversion de l'ordre, comme dans d'autres carnivals. Le pauvre ne s'y habille pas comme un riche et vice-versa. Ce qu'il y a, c'est une suspension critique de l'ordre dominant et une inversion des rôles sociaux. Le grand et intouchable politique devient un prisonnier, la prude et pudique jeune fille devient une marchande de sourires, la femme facile devient une nonne et, plus important, le segment social le plus marginalisé de la société, les pauvres et Noirs des favelas, deviennent les maîtres du carnaval. Pendant les jours de la fête, ils quittent la marge où ils sont constamment surveillés par les forces de sécurité d'un État qui les écrase et les opprime pour envahir le centre sous la protection des bourreaux et les applaudissements des maîtres.

Le carnaval est aussi une fête hiérarchisée avec ses différents bals plus ou moins aristocratiques, ce qui fait que l'ordre n'est pas vraiment inversé. Mais le carnaval principal, celui de la rue – que la violence a fait disparaître pendant quelque temps, mais qui semble renaître ces dernières années -, est un carnaval égalitaire, où les différences sociales et raciales sont plus ou moins abolies, dissimulées par les masques et les déguisements, tandis que les races se mélangent de façon quasiment harmonieuse, proche du rêve d'une démocratie raciale.

Le carnaval est une grande utopie populaire. C'est cette utopie que les *chanchadas* ont récupérée en la transformant en forme narrative et discours de leurs films. Dans ces comédies, musicales ou non, le monde réel des classes subalternes est mis à l'envers, corrigé et réinventé, tandis que les pauvres, sujet de ces films, ont un peu plus d'espace dans une société qui les marginalise dans le quotidien.

Comme le suggère l'article « Entertainment and utopia<sup>377</sup> », de Richard Dyer, ces comédies musicales corrigeraient une réalité insatisfaisante en proposant aux plus démunis une solution utopique à leurs manques, besoins et nécessités. Comme dans le cas de certains mythes, les *chanchadas* essayaient de solutionner à leur façon les incohérences de la société, faisant apparaître à l'écran ce qu'elle essayait de refouler.

---

<sup>377</sup> DYER, Richard. "Entertainment and Utopia". In : <http://smile.solent.ac.uk/digidocs/live/furby/text/dyer.pdf>. Texte consulté le 10 juin 2012.

Au sein d'une société excessivement personnalisée, où l'individu, dans le sens de l'individuation, est considéré comme un marginal, un apatride par la « personnalisation » excessive des lois et des droits, les marginaux du processus social et économique de ces films titillent l'ordre et établissent des liens communautaires là où seulement les riches ont des droits.

Prenons la citation de DaMatta sur les suspensions procurées par le carnaval :

«...l'inversion carnavalesque brésilienne se situe comme un principe qui suspend temporairement la classification précise des choses, personnes, gestes, catégories et groupes dans l'espace social, en donnant une marge pour que tout et tous puissent être déplacés. C'est précisément parce qu'il peut mettre tout en dehors de sa place que le carnaval est fréquemment associé à 'une grande illusion', ou 'folie'. La transformation du carnaval brésilien est, justement, celle de la hiérarchie quotidienne dans l'égalité magique d'un moment furtif<sup>378</sup>».

Si nous remplaçons le terme carnavalesque par *chanchadesque*, nous aurions l'exacte notion du mode opératoire et de l'intention de ces films, ainsi que de leur importance pour les milieux défavorisés, nous permettant de comprendre les raisons d'un si long dialogue entre eux.

Mais de quel ordre était cette carnavalisation dans ces films ? Comme nous l'avons déjà analysé dans ce travail, elle était de plusieurs types. Nous avons vu que le rôle des femmes dans ces films – notamment et malgré les ambiguïtés dans le film *É fogo na roupa* - était plutôt idéal, ne correspondant pas à la réalité. Les personnages des héroïnes ont beaucoup plus d'espace qu'elles n'en avaient dans la réalité brésilienne des années 1950.

L'inversion des rôles sociaux, où les pauvres deviennent riches par un coup de chance qui pouvait être un héritage ou le gain d'un prix dans une émission de télévision, est aussi une occasion d'inverser l'ordre. Dans la partie suivante, nous verrons comment ces recours - que nous appelons « escapismos » (évasions, échappatoires) -, ainsi que la foi peuvent aussi être interprétés comme une négation de la négation, comme un refus quasiment utopique de la réalité. L'inégalité étant gigantesque, les hommes politiques – du Législatif et de l'Exécutif - étant des intellectuels organiques des classes dominantes, les salaires étant faibles et le travail étant l'extension de leur exploitation, ces coups de chance prouvent que le bonheur du pauvre n'est possible que par le moyen d'une intervention « divine ».

C'est pourquoi les *chanchadas*, comme le mouvement romantique européen, serait une réaction anti-bourgeoise, même si elle est inconsciente. Si les romantiques ont choisi le passé pour mieux nier le présent, les films ont choisi une utopie « inversionniste » de la réalité qui niait le statu quo et

---

<sup>378</sup> DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e herois...* Op. cit. p. 171.

la marginalisation dans laquelle ils se retrouvaient. L'utopie, seule solution viable à un réel insupportable, pouvait être perçue « comme une rationalité opposée à la déraison des sociétés industrielles<sup>379</sup> ». Leur bonheur ne pouvant pas être délivré par les autorités politiques, ils ont trouvé la sortie par des moyens alternatifs et imaginaires, sans avoir à tomber dans le conte de fée. Comme dans le cas du Romantisme, il y avait dans ces films « une réaction d'hostilité à la réalité actuelle, un refus presque total, et, fréquemment, de grande intensité affective, du présent<sup>380</sup> » qui procurait au peuple une deuxième vie plus joyeuse.

Dans ces films, les subalternes sont des déshérités de toutes sortes, des « individus » au sens analysé *supra*, qui n'appartiennent à aucun clan, à aucune organisation sociale ou politique, qui n'ont aucun projet politique, ne peuvent pas se faire aider et qui ont du mal à grandir socialement et humainement dans une société aussi clanique et inégalitaire. Ce sont des marginalisés, des déclassés sociaux qui n'ont pas été incorporés par le progrès social en cours dans le Brésil de l'époque. Sans emploi ou mal rémunérés, ce n'est pas par la voie du travail qu'ils peuvent s'en sortir (ce qui nie l'un des dogmes du populisme du président Getúlio Vargas : la valorisation du travail). Pour y parvenir, il faut justement qu'ils quittent la marge et soient incorporés par le centre. Pour atteindre ce dessein, il faut qu'ils soient aidés par quelqu'un du centre, puisque le travail ne leur accorde rien. Par conséquent, le coup de chance est leur seul moyen de s'éloigner de la marge, une sorte de salut qui peut survenir grâce à un héritage (*O camelô da rua Larga*, *A baronesa transviada*, *Rico ri à toa*, *Treze cadeiras*, entre autres), à la réception d'un prix (*Absolutamente certo* et *O dono da bola*) ou à l'aide d'un riche amoureux (*Um candango na belacap*, *Garotas e samba*) ou même au *jogo do bicho* - « jeu des bêtes » - (*E o bicho não deu*), à un ami riche (*De vento em popa*), à la *malandragem* (*Pintando o sete*, *É fogo na roupa*) etc.

La représentation du *malandro* dans ces films est aussi une forme de carnavalisation. Il est celui qui trouve souvent une manière de contourner les lois, les interdits et les contraintes qui, assez souvent, lui permet – à lui et/ou à ses amis - de quitter la marge, indépendamment de la durée de cet éloignement, ou, du moins, de rester dans une marge plus confortable en ne se soumettant pas à la marginalisation imposée, mais en en créant une autre. Est-ce l'idéal ? Bien sûr que non, mais c'est moins pire que ce que la réalité leur proposait.

Selon Claudia Matos, le *malandro* est celui qui vit dans une éternelle utopie carnavalesque qu'il prolonge toute l'année en essayant sans cesse de fuir la marge qui le rattrape toujours. Tout de même, « il est la fantaisie constante du prolétaire, du Noir, de l'opprimé, incarnant la réalisation de

---

<sup>379</sup> RUBEL, Maximilien. *Marx critique du marxisme*. Paris : Payot, 2000. p. 335.

<sup>380</sup> LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1993. p. 20.

certaines aspirations collectives : il ne travaille pas lourdement, il est redouté et respecté par les hommes, désiré par les femmes, il vit souvent dans l'orgie et dans la samba sans jamais perdre la classe et la parole<sup>381</sup>», quasiment une sorte de héros (ou d'antihéros) des désemparés. Il serait comme le bouffon, « le roi du monde à l'envers<sup>382</sup>» qui intervertit la place des choses, qui inverse le haut et le bas, comme le font les *chanchadas*.

### 3.10.1- Les parodies

Les parodies ont toujours été présentes au sein de la production culturelle brésilienne. Du théâtre de revue au Modernisme, de la musique populaire au cinéma, du cirque au carnaval, en passant par les *chanchadas* et les *pornochanchadas*, le discours parodique a toujours inspiré les créateurs et les arts brésiliens dans le but d'abord de faire rire, de se moquer, de critiquer, mais aussi parfois de rendre hommage.

Souvent confondues avec la satire, les parodies constituent un dialogue ambivalent de valorisation et de critique avec une œuvre source dont elle essaye de déformer le sens de façon plus ou moins ironique. Il ne s'agit pas forcément de copier ou reproduire l'œuvre de référence, mais de chercher à souligner ce qui, dans cette dernière, pose problème. Ou encore, comme dans le cas des *chanchadas*, de ricaner d'un modèle de production qui serait inadapté à la réalité brésilienne.

Au surplus, quelques-unes des grandes carnavalesations dans les *chanchadas* arrivent par le biais des parodies de la culture et du cinéma dominants. Les parodies ont procuré une forme de dialogue entre la culture populaire et la culture dominante, entre le cinéma brésilien, qui cherchait son identité, et d'autres cinématographies, notamment l'américaine qui était aussi la dominante. On partait d'un modèle cinématographique établi et on l'adaptait à la réalité locale dans un jeu ambivalent de reconnaissance des mérites, mais aussi de critique. Somme toute, comme l'avait si bien écrit Carlos Estevam, l'un des idéalisateurs dans les années 1960 des CPCs, les Centres Populaires de Culture :

« C'est fondamental pour le développement de la culture populaire qu'elle se constitue par les moyens d'appropriation les plus variées et d'origines les plus diverses. Elle doit s'approprier des biens créés par la culture aliénée, aussi nationale qu'internationale ; elle doit incorporer comme s'ils lui appartenaient, des produits originaux de la culture non aliénée et non aliénante de la même façon qu'elle a aussi besoin d'assimiler organiquement toute la richissime gamme de valeurs culturelles qui a sa source dans la vie concrète

---

<sup>381</sup> MATOS, Claudia. Op. cit. p. 65.

<sup>382</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabellais...* Op. cit. p. 368.

du peuple lui-même. Au contraire de ce qui est proclamé de manière insistante par les critiques renommés, mais liés à l'avant-garde culturelle, il n'est pas essentiel que les manifestations de la culture populaire soient originelles<sup>383</sup>».

Même si le jeune sociologue marxiste parle de la culture populaire révolutionnaire, celle faite *pour* et non pas *par* les pauvres, nous pouvons affirmer que les *chanchadas* semblent avoir suivi ces consignes-là au pied de la lettre. Mais à une différence près, étant donné le postulat de valorisation quasiment manichéen de la culture populaire prédominante dans ces films, que le dialogue tournait en dérision ou ridiculisait les autres cultures auxquelles les films se réfèrent.

En réalité, ces parodies constituent une sorte "d'anthropophagisation" des autres cultures. Comme l'avait recommandé le *Manifeste aAnthropophage* d'Oswald de Andrade, ces films triturent la culture d'élite ou le cinéma américain jusqu'à les rendre populaires et nationaux. Cette popularisation des alter-cultures sert au propos d'un cinéma brésilien entièrement appuyé sur la culture populaire.

Mais que signifie le terme parodie ? Selon le Dictionnaire des genres et notions littéraires, « la parodie désigne une œuvre littéraire ou artistique qui transforme une œuvre *préexistante* de façon comique, ludique ou satirique<sup>384</sup>», c'est nous qui soulignons pour bien marquer la notion de dialogue avec une autre création et pour expliquer que c'est justement cette antériorité qui crée une certaine ambiguïté dans l'intention des parodies. D'ailleurs, comme nous allons le voir, dans les parodies des *chanchadas*, la ligne qui sépare la critique de la consécration ou de l'hommage au modèle est très mince.

La parodie la plus réussie de ces films est sans doute *Nem Sansao nem Dalila* (réalisé par Carlos Manga en 1954), qui parodie *Samson and Delilah* de Cecil B. DeMille (USA, 1949). Si le récit du film américain se passe entièrement à l'époque des Philistins, dans la parodie brésilienne les héros sont contemporains, ils vivent dans le Brésil des années 50, ils sont transportés dans le passé par une machine à remonter le temps (nous découvrons en fait à la fin du film que tout n'était qu'un rêve – il n'y pas de meilleure forme de carnavalisation que le rêve. La carnavalisation, c'est une sorte d'institution du rêve en utopie). Et dès leur arrivée dans le passé, un simple détail fait toute la différence par rapport au film américain. Si, dans ce dernier, la force du héros mythique est concentrée dans sa chevelure, dans le film brésilien cette force est transposée dans une perruque. Le caractère artificiel, voire ridicule, de ce détail ne peut pas être mis de côté comme simplement anodin, d'abord parce qu'il pose d'emblée la position du film brésilien par rapport au film

---

<sup>383</sup> ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1963. p. 42.

<sup>384</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (nouvelle édition augmentée). Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001. p.552.

américain. Dans un premier temps, le cinéma brésilien risquerait de ne passer, dans sa tentative d'imitation, que pour un simple accessoire ridicule face au cinéma américain. Pour le professeur de cinéma João Luiz Vieira, l'analogie des deux situations permet de voir « ... que la force du vrai cheveu, rendu artificiel par la perruque, est une métaphore de la force d'un système développé de production cinématographique dont les origines sont les mécanismes internes d'une puissante économie, par opposition à la force simulée d'un cinéma imitatif<sup>385</sup> ». Donc, pour lui, la perruque ne vient pas tout simplement nuancer l'aspect comique presque obligatoire des parodies, mais, dans ce cas-ci, elle vient, dans une sorte d'autodérision très fréquente dans les *chanchadas*, rendre ridicule la parodie elle-même, c'est-à-dire le cinéma brésilien.

Penser cela, c'est concevoir le film uniquement comme une tentative ratée de copier le modèle américain sans prendre en compte l'aspect parodique qui critique le modèle de cinéma américain. En fait, ce qui est critiqué dans ce film ce sont justement les tentatives de certains films et cinématographies de copier le cinéma américain. L'ambiguïté consiste, entre autres, dans le fait d'utiliser comme modèle le même genre de film que l'on critique. Mais si nous partons du titre du film, il n'est ni le modèle, ni la copie, mais un autre film - une parodie - foncièrement brésilien.

Une chose dont l'analyse judicieuse de Vieira semble faire abstraction, c'est l'ambivalence volontairement sarcastique de ces films et le fait qu'ils essayent de rabaisser le modèle de cinéma représenté par le cinéma américain. D'après Bakhtine, que Vieira n'oublie pourtant pas de citer pour ce qui concerne l'importance du rire dans ces films, ce rabaissement - qui est le propre des parodies et du rire (et partie de ce qu'il considère comme du « réalisme grotesque ») - est synonyme d'une re-naissance qui comporte à la fois des aspects positifs et négatifs, étant « à la fois négation et affirmation<sup>386</sup> ». Or, à travers la parodie, ces films font une critique du cinéma américain en rendant comique ce qu'ils prennent au sérieux, en ridiculisant les héros américains qui passent pour de simples lâches dans les films brésiliens. C'est une représentation, de toute évidence, très ambiguë, mais ignorer la capacité de critique de ces films serait oublier l'immense effet comique des parodies.

L'un des aspects positifs du film, outre ses aspects comiques, réside dans les critiques pointues qu'il fait de la réalité contemporaine brésilienne. Il raconte l'histoire d'un barbier qui est l'heureux propriétaire d'une perruque (échangée contre un briquet avec le Samson de l'histoire biblique) qui lui donne une force surhumaine et, en conséquence, il devient gouverneur du royaume de Gaza. Une fois nommé, il distribue à ces amis les principales fonctions du royaume, dans une critique de

---

<sup>385</sup> VIEIRA, João Luiz. « From *High Noon* to *Jaws* : Carnival and Parody in Brazilian Cinema ». In : JOHNSON, Randal, STAM, Robert (editors). *Brazilian Cinema*. New York : Columbia University Press, 1995. p.257 (première édition apparue à London, Associated University Presses, Inc, 1982).

<sup>386</sup> BAKHTINE Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabellais...* Op. cit. p.30.

plus visant le népotisme caractéristique des gouvernements populistes. Envie par tout le monde, Horácio/Sansão devient l'homme le plus surveillé du royaume. Les mesures qu'il adopte en faveur des pauvres provoquent l'indignation de ses prédécesseurs et suscite une conspiration du chef de la garde militaire, appuyée et soutenue par le roi.

Si dans le film américain Dalila trahit Samson par jalousie, dans le film brésilien, afin de mettre en relief la bonté de l'héroïne, c'est pour protéger son amant (joué par le jeune premier brésilien Cill Farney), torturé par le chef de la garde, qu'elle décide de voler la "force" de Sansão. En réalité, la Gaza du film est un portrait du Brésil du président Vargas, considéré comme le père des pauvres, qui, sous la pression intense des militaires qui exigeaient sa démission, s'est suicidé avec une balle dans la poitrine quelques mois après la sortie du film. D'ailleurs, à un moment du film, Sansão, un politique très préoccupé, à l'image de Vargas, par les moyens de communication, affirme que les problèmes de Gaza sont semblables à ceux d'une terre qu'il connaît. Ce film est considéré par certains critiques comme le sommet de l'évolution du genre.

*Matar ou correr* ("Tuer ou courir") fut la deuxième parodie de Carlos Manga, elle aussi sortie en 1954. Celle-ci s'inspire de *High Noon*, de Fred Zinnemann (USA, 1952) qui, au Brésil, s'intitulait *Matar ou morrer* ("Tuer ou mourir"). Le film brésilien est beaucoup plus proche du film original et, de ce fait, moins intéressant que le premier. Certaines séquences sont vraiment très semblables à celles du modèle parodié. Mais encore une fois, nous y voyons une tentative de "brésilianisation" des héros du western américain. Oscarito, à l'opposé du héros campé par Gary Cooper, joue un voleur de chevaux, un *malandro* très lâche qui devient shérif par hasard. Il s'appelle Kid Bolha (quelque chose comme "Kid Idiot ou Kid Imbécile") et est assisté par son ami Cisocada, interprété par Grande Otelo. Le jeu des acteurs est d'un burlesque inouï qui ne rappelle en rien le sérieux héroïque du jeu des acteurs du film américain. La carnavalisation du film américain est évidente, même si elle est moindre que dans *Nem Sansao nem Dalila*.

Par rapport à ce film, Sérgio Augusto attire l'attention sur le respect de certaines conventions du genre et surtout sur les similitudes entre le film et les parodies rendues célèbres par Bob Hope, en même temps qu'il désigne les différences parmi lesquelles il cite la création du personnage de Grande Otelo, inexistant dans l'original, le transfert du conflit amoureux vers les personnages secondaires et le nom de la ville Citydown, qui, selon lui, désignerait la situation d'infériorité du film brésilien par rapport à son modèle. Nous pensons que ce nom, jeu de mots avec l'expression « sit down », est aussi associé à l'idéal du *malandro* de ne rien faire ou de gagner sa vie sans faire beaucoup d'efforts, de passer toute la vie assis, ce que Kid Bolha espérait obtenir avec le poste de shérif. Rajoutons encore, parmi les différences, le fait que les deux *malandros* Kid Bolha (Oscarito)



et *Ciscocada* (Grande Otello), de véritables anti-héros, des êtres peureux et des escrocs, sont loin du prototype du héros américain avec sa morale immaculée.

Augusto soutient également que « *Matar ou correr* » peut être vu comme un modèle bien réussi de son espèce. Et pas seulement pour son formalisme inférieur. Tout dans la *chanchada* de [Carlos] Manga est explicitement inférieur : du héros à la ponctualité des bandits (celui de *High Noon* arrive à midi pile et Jesse Gordon, deux heures plus tard<sup>387</sup>)). Nous ne pensons pas que l'objectif de toute parodie est d'être inférieur à son modèle, mais en tout cas l'affirmation ci-dessus montre que le film n'est pas entièrement calqué sur son modèle américain.

D'après Vieira, « la parodie démontre ainsi une ambiguïté caractéristique, agissant de façon critique par rapport à elle-même en montrant un profond sentiment d'auto-mépris. Elle critique et ridiculise le cinéma brésilien pour son incapacité à égaler le modèle américain, malgré le désir de ses producteurs<sup>388</sup>». Encore une fois, Vieira ne reconnaît que l'ambiguïté interne aux films. Il oublie le côté critique et comique de ces films. Son affirmation est entièrement valide pour d'autres films qu'il analyse dans son article, mais pas pour les *chanchadas*, dans la mesure où ces parodies faisaient la critique de leur propre précarité, mais aussi et surtout de la prétention et de l'inutilité de vouloir concurrencer le cinéma américain en essayant de faire le même genre de cinéma qu'eux, sans disposer de la même compétence et des mêmes ressources technologiques, économiques et humaines. Ainsi, il est possible de dire que ces films critiquaient la tentative d'américanisation du cinéma brésilien et notamment l'impérialisme du cinéma américain comme un tout en prônant, à travers cette auto-dérision, une façon possible de faire du cinéma à la brésilienne (dans la forme et dans le fond), étant donné sa condition de pays sous-développé où, malheureusement, il n'y avait pas beaucoup d'argent à investir dans l'industrie cinématographique. Dans l'ambivalence qui caractérise les parodies (qui critiquent en même temps qu'elles rendent hommage, puisqu'elles doivent garder quelques repères de l'œuvre parodiée, de manière à ce qu'elle soit reconnue du public) et définit l'essence même de la culture populaire, on n'y rit pas que du cinéma brésilien, on rit avec ce cinéma, mais aussi de la futilité du cinéma américain.

Jean-Claude Bernadet est l'un de ceux qui reconnaît cette ambivalence lorsqu'il affirme que ces films voulaient « rosser la culture dominante, certes, mais aussi se laisser dominer par elle, par les formes traditionnelles de la culture bourgeoise qui furent ensuite consommées par les classes moyennes<sup>389</sup>».

---

<sup>387</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 153.

<sup>388</sup> VIEIRA, João Luiz. Op. cit. p.263.

<sup>389</sup> BERNADET, Jean-Claude, "Cantando o sol", in *Movimento*, Sao Paulo, 10/11/1975, p.17. Cité chez DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p.43.

Si, dans ces deux dernières parodies, l'ambiguïté est beaucoup plus intense, c'est parce que leur auteur, Carlos Manga, était un admirateur avoué du cinéma américain. Dans son premier film, *A dupla do barulho*, il y avait déjà des numéros musicaux d'Oscarito et Grande Otelo qu'on pourrait croire directement sortis de certaines comédies musicales américaines. Dans le film *Esse milhao é meu*, tourné en 1958, un an avant qu'il tourne celui qu'il considère comme la dernière chanchada, *O homem du Sputnik*, il y a une scène qui montre un peu l'idée qu'il avait peut-être du cinéma brésilien lorsqu'il est comparé au cinéma américain : on y voit, au générique, la caricature d'un tout petit chaton qui ronronne en imitant le rougissement du lion de la MGM. « Ma formation culturelle venait totalement du cinéma américain. Et j'ai mis du temps à m'en rendre compte, et j'ai beaucoup souffert quand je m'en suis rendu compte, parce que je me suis senti un peu le responsable d'avoir apporté cela à notre cinéma<sup>390</sup>», a-t-il expliqué dans un documentaire sur le genre.

Il y a eu aussi, comme nous avons déjà analysé, des dizaines de parodies de la musique classique, de l'opéra et de l'œuvre de Shakespeare, lesquelles, prises comme modèles de la culture dite d'élite, y sont constamment ridiculisées parce qu'elles sont considérées comme inauthentiques et non nationales. La parodie dans ces films fait partie d'un processus de 'brésilianisation' - à travers la cannibalisation anthropophage et la carnavalisation des produits culturels non brésiliens - et de popularisation de cultures non populaires afin que tout cela puisse servir au propos d'un cinéma brésilien populaire.

Si ces films ne critiquent pas ouvertement les films américains – quoiqu'ils les ridiculisent beaucoup -, c'est parce qu'il ne s'agissait pas de films critiques, mais de films comiques, dont l'objectif recherché était plutôt de l'ordre de la raillerie. Le fait de tourner ces œuvres en ridicule – qui, selon Aristote, est le but de toute parodie - dénote, malgré tout, une certaine prise de distance critique plutôt qu'une confirmation ou une approximation des œuvres ayant servi de modèles. Une distance qui est le symbole même de la tentative de réappropriation de ces films américains.

Selon une note diffusée pendant le tournage de *Matar ou correr*,

« ...l'objectif est de parcourir, avec un sens humoristique, les lieux des westerns américains, un genre de violence et d'action dont les cinéastes d'Hollywood, ses créateurs, sont devenus des maîtres inimitables. Il n'y a donc pas d'imitation, mais une parodie des films de l'Ouest, raison pour laquelle nous avons utilisé le titre de l'un des plus grands westerns, *High Noon*, pour une contrefaçon humoristique<sup>391</sup>».

---

<sup>390</sup> Globo Repórter – *Chanchada*, première partie, interview avec Carlos Manga (documentaire pour la télévision).

<sup>391</sup> « *Matar ou correr* – uma produção da Atlântida ». *Revista Cinelândia*, n° 45, 2e quinzena, setembro de 1952. p. 52. Apud : DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p. 18.

Cette note nous permet de vérifier l'association ambivalente entre l'admiration et l'envie parodique. Concernant cette ambivalence, Dan Harries, dans son livre *Film Parody*, affirme que les similitudes et les différences entre la parodie et le modèle peuvent être indiquées à partir de trois axes : l'unité lexicale (la location et le cadre géographique et historique), la syntaxe (le récit) et le style (conventions liées au genre) dont on peut plus ou moins s'approcher ou s'éloigner. L'auteur, pour qui l'ambivalence et l'incongruité constituent la nature même des parodies, affirme que « la parodie opère en termes d'un système 'd'absurdité logique', avec une dimension nécessaire pour assurer la logique et une autre différente qui permet la création de l'absurdité. C'est cette oscillation nécessaire entre similitude et différence à partir d'un modèle qui autorise la parodie à maintenir soit le lexique, la syntaxe ou le style tout en manipulant les autres<sup>392</sup>». Ainsi, nous pouvons définir la parodie à la fois comme une sorte de répétition inévitable et comme un éloignement de la source.

Nous pensons que ces parodies des films américains dissimulent une autre astuce, une sorte d'espièglerie de la part du réalisateur Carlos Manga. Sachant la critique brésilienne très admiratrice du cinéma américain au détriment du cinéma national, le choix de ces films par le réalisateur brésilien était une manière de voir comment les critiques réagiraient, mais aussi de les attirer au cinéma afin de voir ces films qu'ils n'aimaient pas voir. En gardant quelques similitudes avec l'original, l'auteur espérait peut-être avoir une critique plus généreuse. Cela n'a pas toujours été le cas.

Notons encore que de toutes les formes d'agression dont ces films furent victimes, l'une des plus récurrentes concernait l'utilisation du langage populaire, de la langue vivante, de la langue de la rue. Nous ne trouvons pas anodin que dans le film *Nem Sansão nem Dalila*, les personnages qui peuplent le rêve du personnage d'Oscarito, ceux qui vivent à Gaza et qui appartiennent à l'élite politique locale, parlent un portugais soutenu, embourgeoisé et un peu archaïque et trouvent étrange la façon de parler d'Oscarito et de ses deux amis. Manga taquine et provoque les critiques en leur offrant une manière de parler différente de celles qu'ils critiquaient.

Une plaisanterie avec le langage qui apparaît aussi dans le film *Carnaval Atlântida*, quand le professeur scénariste, la fille, la nièce et l'assistant du directeur Cécil B de Milho, le réalisateur et producteur du métafilm, entrent dans le bureau de ce dernier pour lui annoncer qu'ils ne feront plus le film sur Hélène de Troie, mais un musicarnavalesque. Il commence à les insulter quand Augusto, son assistant, lui demande, de manière narquoise, de soigner son vocabulaire. Au début du film, sa secrétaire lui avait fait la même remarque au moment où il prépare ses insultes pour le faux comte.

---

<sup>392</sup> HARRIES, Dan. *Film Parody*. London : British Film Institut, 2000. p. 9.

C'est pourquoi nous pensons que ces films soulignent l'infériorité de la capacité industrielle du cinéma brésilien – ce qui était un fait indéniable - non pour le critiquer, se moquer de lui ou l'humilier, mais pour démontrer que l'industrie cinématographique du pays ne pourrait pas concurrencer le cinéma américain en termes de production. Ces inversions parodiques - qui tournent en ridicule le cinéma impérialiste et rejettent la culture dominante - ne sont pas un rire moqueur de soi-même (ou non seulement), mais un rire tout court, une critique des prétentions insensées et ambitieuses d'un cinéma plus grand que la capacité de l'industrie brésilienne ne le permettait. Elles se réapproprient des valeurs imposées par la société en s'ingéniant à les retourner contre elle sous forme de sédition.

A travers les parodies, le cinéma américain est perçu et représenté comme un modèle supérieur, peut-être, mais qui ne constitue pas le référentiel à suivre, mais à combattre. Pour les *chanchadas*, il fallait trouver un autre terrain de combat, une autre façon de faire du cinéma pour s'opposer au cinéma de l'occupant, comme le disait Paulo Emílio Sales Gomes. Et le terrain choisi fut celui d'un cinéma ludique et populaire - comme le cinéma novo choisirait un peu plus tard le cinéma politique - sans prétentions grandiloquentes qui mettait en valeur toutes les formes d'expression de la culture populaire, considérée comme paradigme identitaire

### 3.11 - Un cinéma brésilien et populaire

Dans les années 1950, il y avait deux manières très différentes, complètement antagoniques, de faire du cinéma. L'une, un peu élitiste, qui cherchait à utiliser le cinéma américain comme modèle de productions chères et bien soignées totalement éloignées du cinéma comique et léger. Et l'autre, totalement opposée, qui faisait du cinéma divertissant et bon marché, avec une forte invocation populaire, le modèle d'un cinéma typiquement brésilien s'appuyant amplement sur la représentation de la culture populaire. Selon Mônica Rugais Bastos :

« Ces deux courants dialoguaient à l'écran, représentant la position de leurs compagnies. Celles qui suivaient le modèle hollywoodien mettaient de l'emphase sur les recours techniques spéciaux et les dialogues élaborés, en cherchant des thèmes universels ; les autres créaient une formule nationale à succès, s'appuyant sur des dialogues directs, des jeux de mots et des situations comiques. Aucune des deux tendances ne discutait de la finalité du cinéma, la condition requise pour le maintien du système ou son insertion dans l'univers culturel comme forme d'expression artistique. Quelques entrepreneurs, tels que Humberto Mauro, pendant les années 30, et Franco Zampari, pendant les 50, fondèrent des entreprises avec la ferme intention de faire des films de qualité internationale. Cela signifiait produire des scénarios avec peu de références locales. L'intrigue devait

réveiller l'intérêt global d'un large public, abordant des thématiques universelles et utilisant les techniques les plus actualisées possibles <sup>393</sup>».

Ces deux propositions et styles différents de cinéma - qui cherchaient une identité pour le cinéma brésilien - opposèrent l'Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil - *carioca*, appuyant ses films sur le carnaval, la musique populaire, les vedettes de la radio et sur un système comprenant le trépied production, tournée vers le marché interne, distribution et exploitation - à la Companhia Cinematográfica Vera Cruz – compagnie fondée et financée par les industriels de São Paulo qui, en envisageant de façonner un cinéma sérieux et industrialisé dont le modèle était le cinéma américain, ont importé des techniciens étrangers<sup>394</sup> placés sous la direction du grand cinéaste brésilien Alberto Cavalcanti, qui résidait à l'étranger depuis longtemps. Ces films visaient surtout le marché international.

La compagnie Vera Cruz est apparue à São Paulo dans un moment de véritable profusion culturelle où la bourgeoisie de l'état était décidée à investir dans la culture d'élite au détriment de la culture populaire ou périphérique. Dans un court laps de temps, la ville a vu apparaître deux musées – le Museu de Arte (1947) et le Museu de Arte Moderna (MAM-SP, 1948) -, une grande compagnie dédiée au théâtre bourgeois (le TBC, Théâtre Brésilien de Comédie, 1948), la fondation d'une filmothèque (1948), base de la future cinémathèque, et la création d'une biennale d'art contemporain (1951)<sup>395</sup>. Le fait que le cinéma était à la fois art et industrie venait à propos pour cette bourgeoisie assoiffée de culture savante aux desseins « mazombistes » et civilisateurs.

Malgré toute cette effervescence culturelle dans un intervalle d'environ quatre ans, Maria Rita Galvão pense que la simultanéité de tous ces événements culturels ne configurent pas un mouvement, quand bien même ils avaient l'intention de répandre une vision du monde des classes dominantes de São Paulo et de restaurer, par l'art, l'hégémonie politique et économique perdue avec l'avènement de l'État centralisateur et entrepreneur survenu avec la Révolution de 1930 <sup>396</sup>.

Toutefois, le rêve d'une industrie cinématographique brésilienne de la bourgeoisie de São Paulo, totalement opposée au cinéma populaire qui se réalisait à Rio, n'a duré que cinq ans, de novembre 1949 à 1954. Nous y reviendrons dans la partie suivante. Ici, nous nous intéressons plutôt au genre de cinéma avancé par la Vera Cruz en ce qu'il s'opposait à celui défendu par l'Atlântida. Citons un

---

<sup>393</sup> BASTOS, Mônica Rugai. Op. cit. p. 100-101.

<sup>394</sup> Parmi ces étrangers, se trouvaient les Anglais Chik Fowle (chef opérateur), Ray Sturgess (caméraman), Michael Stoll (opérateur de microphone), Rex Endsleigh (documentariste), John Waterhouse (documentariste), Bob Huke (caméraman), le Danois Eric Rasmussen (ingénieur son), l'Autrichien Oswald Haferinchter (monteur), le Français Jacques Deheizelin (chef opérateur) et une dizaine d'Italiens.

<sup>395</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema : o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, Embrafilme, 1981. p. 11.

<sup>396</sup> Idem. p. 12 et 18-20.

long extrait d'un texte de Randal Johnson où il explique de façon limpide les principales raisons de cette débâcle :

« La Vera Cruz a tenté de créer une Hollywood au Brésil sans une connaissance profonde de la réalité de la commercialisation des films dans le pays. L'entreprise s'est préoccupée de la production de films dont les coûts étaient bien plus élevés que ceux du film brésilien moyen, et n'a pas pris en considération le fait que pour s'établir comme une industrie cinématographique elle devait se préoccuper aussi de la distribution et de l'exploitation. Tout cinéma national, y compris le nord-américain, s'appuie principalement sur le marché interne. La Vera Cruz a essayé de conquérir le marché international sans avoir une base solide sur le marché interne. Tout bêtement, elle a laissé la distribution de ses films dans les mains de la Columbia Pictures, qui était intéressée, dans un marché déjà dominé par les films nord-américains, à promouvoir ses propres films. Dit autrement, La Vera Cruz fut une tentative d'industrialiser le cinéma brésilien sans prendre en considération la réalité économique de ce cinéma. Liés à la bourgeoisie de São Paulo, les films de la Vera Cruz reflétaient des valeurs de classe qui seraient balayés par le cinéma novo...<sup>397</sup>».

Il est aussi opportun de dire que la compagnie Vera Cruz et son rêve d'un cinéma universel contrariait l'engouement nationaliste en vogue au début des années 1950. Cet anti-nationalisme d'une bourgeoisie régionale et traditionnellement cosmopolite et libérale s'opposait à l'envie d'une culture nationale et brésilienne – nationalisme qui avait une grande influence sur l'univers diégétique des *chanchadas*. Produit de l'engagement personnel de la bourgeoisie de São Paulo, la création de la Vera Cruz était aussi une forme de réaction au manque d'investissement dans la culture de la part de l'État, dirigé encore une fois au début des années 1950 par Getúlio Vargas, opposant farouche de São Paulo et de tout ce que sa bourgeoisie symbolisait. Un article publié à l'époque constatait que « ...São Paulo était seul. Si l'on veut se dédier à l'art et élever notre niveau culturel, il faut compter sur nos propres ressources<sup>398</sup>», tout en se plaignant de l'aide fournie à d'autres états de la fédération.

Pour la bourgeoisie et les intellectuels de São Paulo et du Brésil, les *chanchadas* n'étaient pas du cinéma. Pour eux, ces films populaires n'étaient qu'un cinéma réalisé pour le public de bas niveau culturel et pour les salles insalubres de la périphérie de Rio. Sans vraiment connaître ces films, ils avaient du mal à accepter ce qu'ils percevaient comme une

« production rapide et mal soignée, quelques comiques avec leurs grimaces, l'humour grivois, l'improvisation, la pauvreté de la scénographie et des costumes, toutes les conséquences d'un coût de production peu élevé. Ce qui les rebutait, fondamentalement, c'était le type de spectacle symbolisé par la *chanchada*, exactement comme

---

<sup>397</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma...* Op. cit. p. 80.

<sup>398</sup> Idem. p. 22-23.

le théâtre léger<sup>399</sup> de l'époque, qui lui ressemblait beaucoup. Surtout comme genre de spectacle, parce qu'il est très peu probable que les personnes aient eu une notion de ce que représentait la *chanchada* en termes de production<sup>400</sup>».

Les bourgeois de São Paulo étaient attachés à la notion de culture comme à un idéal de perfectionnement humain qui a prédominé au XIXe siècle, quand culture était synonyme de civilisation. Pour eux, la culture populaire, la culture du pauvre, n'est pas le résultat de ce perfectionnement. Raison pour laquelle elle ne méritait pas d'avoir droit de cité et ne devait pas être considérée comme une « culture », sauf comme une culture inférieure.

La Vera Cruz est née d'une envie des industriels de São Paulo de réaliser un cinéma techniquement développé et moderne, réalisé par de « vrais » professionnels et proche du cinéma américain ; un cinéma qui, avant tout et surtout, devait être aux antipodes du cinéma populaire qui se faisait à Rio. Un cinéma qui, en plus, valorisait quelques idéaux du populisme *getuliste* qu'ils abhorraient. A l'exemple du cinéma novo un peu plus tard – avec des motivations et des objectifs différents, bien sûr -, ils ont créé un cinéma qui faisait table rase du cinéma existant, en développant un cinéma qui était, au départ, une réaction antagonique aux *chanchadas*.

Donc, à une production techniquement sophistiquée - tournée quasi entièrement vers le marché extérieur -, aux contenus universalisants et aux formes empruntées au cinéma américain, les *chanchadas* proposaient un cinéma artisanal aux formes simples, s'appuyant sur la culture populaire comme représentation de la vision du monde des classes subalternes et seul paradigme possible d'un cinéma brésilien.

Dans le film *Barnabé tu és meu*, il y a une scène qui illustre bien la valorisation de la culture populaire, notamment de la samba, comme modèle du cinéma que les *chanchadas* défendaient. Ils sont tous réunis au palais de la princesse Suleima, – un palais comme celui de n'importe quel film sur les 1001 Nuits, où les musiciens portent des vêtements arabes (ce qui fait penser à Oscarito qu'il s'agit d'une école de samba et d'en demander le nom) et sont en train de jouer une musique instrumentale arabe (donc étrangère) ennuyeuse et soporifique, proche de ce que le sens commun suppose être la musique classique (donc savante) -, lorsqu'Abdula (Grande Otelo) fait un geste avec le nez et la musique devient une samba très animée et toute la cour de la princesse, plus Otelo et Oscarito, dansent de façon frénétique. À la fin, ils applaudissent et s'embrassent heureux et souriants.

---

<sup>399</sup> Un modèle de théâtre contre lequel ils ont réagi en créant le TBC, le Théâtre Brésilien de Comédie, qui ne représenterait que les œuvres de la culture dite d'élite. Le TBC fut fondé en 1948 par le même Franco Zampari qui a créée la compagnie Vera Cruz.

<sup>400</sup> GALVÃO, Maria Rita. Op. cit. p. 42.

Outre la carnavalisation de la cour de la princesse, ce numéro musical explicite le procédé de ces films. Il valorise la musique nationale au détriment d'une musique étrangère, mais surtout il met en valeur la samba, le rythme du pauvre, élu symbole de l'identité nationale, au détriment d'une musique supposée être de noblesse. La musique de Caxias - périphérie pauvre de Rio où Barnabé (Oscarito) dit être né – remplace celle de Petrópolis – quartier de la résidence estivale de la famille impériale brésilienne, où Barnabé aurait pu naître, selon Otelo. Même le montage de la séquence est plus dynamique quand il y a la samba, opposant le film divertissant au film sérieux.

Dans le film *A baronesa transviada* - un film produit par Cinedistri, une maison de production de São Paulo -, le conflit entre le film populaire et divertissant et le film sérieux est encore une fois posé, reflétant l'opposition entre les *chanchadas* et les films de la compagnie Vera Cruz. Le producteur annonce au réalisateur et à l'actrice principale du studio – qui ne veut participer qu'à des productions de films sérieux - que la production du film doit s'arrêter. Les banques ne veulent plus produire, ni celui en cours ni les autres à venir. Le réalisateur souligne qu'il les avait prévenus que le genre de film qu'ils voulaient produire n'intéresserait pas le public. Pour lui, « le public veut s'amuser, veut de la joie ». Le producteur renchérit en disant que le public veut rire, ce à quoi l'actrice lui dit qu'il n'a pas de goût, qu'il est inculte. Il serait un analphabète culturel, comme semblait être le public qui aimait les *chanchadas*.

Mais, dans une sorte de provocation des partisans des films sérieux, la solution trouvée pour sauver l'entreprise est l'argent de la baronne qui se montrera déterminée dans sa lutte pour les films populaires. À la fin, même l'actrice difficile est convertie aux déhanchements de la samba et du film populaire imposés par la baronne.

Mais aucun autre film n'a mieux représenté l'opposition populaire versus érudit que *Carnaval Atlântida*. Le film est le parangon du genre *chanchada* que l'Atlântida produisait et du type de cinéma qu'elle voulait imposer comme authentiquement brésilien. Comme il est déjà possible de remarquer à partir de son titre, l'œuvre est un véritable mode d'emploi, un film modèle.

Le film, qui est une critique directe du cinéma voulu par la compagnie Vera Cruz, raconte « une expérience inédite dans le domaine du cinéma réflexif, ou du méta-cinéma, vu que sa narrative est centrée exactement sur la (im)possibilité de faire un certain genre de cinéma de qualité au Brésil, dans les termes probablement rêvés par la Vera Cruz<sup>401</sup> ».

Le film raconte l'histoire du présomptueux producteur, Cecilio B. De Milho (clin d'oeil humoristique à Cecil B. DeMille), qui embauche un professeur d'histoire grecque, Xenofontes,

---

<sup>401</sup> VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955) ». Op. cit. p. 165. L'auteur attire l'attention sur le fait qu'à l'époque de la réalisation de ce film, la Vera Cruz était déjà en train de diversifier sa production en réalisant des films plus populaires à l'aide de certains artistes et techniciens venus de Rio. Nous ferons un résumé des films de la compagnie dans la partie suivante.



pour l'aider à travailler sur une adaptation de la vie d'Hélène de Troie. Le professeur hésite à accepter le poste car il trouve incompatible qu'un professeur réputé d'histoire grecque, membre de plusieurs organisations historiques internationales, travaille pour le cinéma. Mais avant de l'embaucher, le producteur avait déjà reçu un premier traitement du scénario des mains de deux Noirs, les acteurs comiques Grande Otelo et Colé, qui avaient transformé le film en un musical carnavalesque typiquement brésilien, une adaptation qui était du goût de tous les proches collaborateurs du producteur, et même de sa fille. Mais le scénario provoque la colère du producteur et il décide de reléguer les deux candidats scénaristes au département de nettoyage du Studio, révélant tous les préjugés des élites. Pour un producteur avec une mentalité et une conception du monde entièrement inspirées des cultures allogènes, les Brésiliens, notamment les Afro-brésiliens, ne seraient bons qu'à nettoyer les studios et non à écrire un scénario sur la vie d'Hélène de Troie.

Mais la première scène de carnalisation de l'érudit, ou la première tentative d'imposer le populaire, se produit quand le producteur croise au milieu du Studio les deux ex-scénaristes, déjà dans le plein exercice de leur nouvelle fonction. Ensemble, les trois imaginent deux séquences entièrement différentes et opposées pour le film dans le film sur Hélène de Troie. La première, celle du producteur, montre la cour de la Troyenne où, au son très délicat et raffiné d'une harpe, quelques femmes dansent une ennuyeuse chorégraphie allongées au sol dans un décor à la limite de la pauvreté, très simple et avec une impression d'inachevé. Ensuite, les deux candidats scénaristes donnent leur version. On y voit un véritable numéro musical typique des films carnavalesques, où tous les acteurs, y compris le personnage d'Hélène, dansent une samba endiablée, interprétée par un chanteur noir habillé en Grec. Au centre, le petit Grande Otelo, quelque peu dérangé par sa tunique disproportionnée, danse la samba à pas très rapides et comiques. Tout cela ne fait qu'agacer davantage le producteur irascible qui leur crie dessus. Les deux images mentales rappellent la séquence du film *Barnabé tu és meu*, cité ci-dessus, où il carnalise, avec un geste de nez, la musique arabe.

La séduction du populaire se poursuit pendant la première visite du professeur aux studios pour signer son contrat. En y arrivant, il rencontre Lolita (une anticipation du roman que Nabokov ne publierait que trois ans plus tard), la nièce du producteur, une belle brune très sensuelle, beaucoup plus jeune que lui, avec laquelle, immédiatement charmé, il danse un mambo très animé qui ouvre le doux processus de "carnalisation" de l'érudit. Cette séduction est immédiatement perçue par le producteur qui, dans une sorte de prémonition, empêche sa nièce de danser avec le professeur, de peur de voir son Hélène de Troie danser une rumba.

La première rencontre du professeur avec le directeur du métafilm est aussi une grande critique des procédés de la compagnie Vera Cruz. Doutant encore un peu s'il doit ou non accepter le contrat, le professeur est surpris par le très haut salaire proposé par le producteur, à tel point qu'il lui interdit de continuer de surenchérir en disant que c'est assez. La scène critique la générosité excessive de la compagnie de São Paulo envers ses professionnels.

Le film est un parfait portrait de cette opposition entre l'érudit et le populaire, entre le national et le non national qui a caractérisé les *chanchadas*. Il montre très bien ce dégoût, dominant dans le cinéma brésilien de l'époque, de ceux qui cherchaient à tout prix à reproduire au Brésil le même cinéma fait à Hollywood, un cinéma qui phagocytait totalement le marché cinématographique brésilien. Pour une certaine élite culturelle de l'époque, comme les fondateurs de la compagnie Vera Cruz, que le film voulait directement épingler, l'industrie cinématographique du pays ne serait reconnue qu'en reproduisant des films dont la haute qualité technique serait semblable à celle des films américains. Le film critiquait et se moquait de cette initiative, de cette présomption de tourner au Brésil des mégaproductions, au coût faramineux, et proposait comme alternative des films plus simples, avec une thématique entièrement brésilienne, centrés sur des valeurs qui, pour le meilleur ou pour le pire, étaient les valeurs identitaires des Brésiliens, ce qui les distinguait du reste du monde, et dont la réalité pragmatique des productions était plus ancrée dans la vérité du cinéma brésilien.

Le cinéma étranger, certes plus développé, devait simplement servir de base, d'inspiration formelle, mais la thématique, elle, devait être brésilienne. Les *chanchadas* ont souvent pensé le cinéma comme un lien de communication directe avec son public. Pour cela, ils ne pouvaient pas oublier le fait très important qu'une large partie de son public était constituée d'une masse de plus de 30 millions d'analphabètes. Nous ne voulons pas, avec cette argumentation, donner l'idée que nous sommes en train de justifier les critiques qui furent faites à ces films, selon lesquelles ils n'étaient autre chose que de productions légères et intellectuellement indigentes, en raison du fait qu'elles étaient conçues pour les illettrés du pays. Absolument pas. Nous voulons tout simplement faire remarquer qu'il s'agissait de films faits pour la majorité de la population, qui, malheureusement, était mal formée, un détail qui n'était pas anodin pour les producteurs et réalisateurs de ces films.

*Carnaval Atlântida* pose l'identité du studio comme un expert du genre dont le seul désir était de constituer une cinématographie spécifiquement brésilienne. Mais il n'ignorait pas la condition de pauvreté du cinéma brésilien et sa difficulté à faire face au grand cinéma hollywoodien, et critiquait ouvertement la démarche qui consistait à se cantonner à copier les idées de l'étranger. De surcroît, ce film transmettait le message que le pays devait réaliser des films qu'il lui était possible de faire sans chercher à copier les idées importées. Et ce qui était possible de faire au Brésil à l'époque

n'étaient pas, semble dire le film, les grandes productions épiques semblables à celles produites par Cecil B. DeMille, mais plutôt les *musicarnavalesques* de Monsieur de Milho. De cette manière, le film s'opposait nettement aux idéologues de l'élite qui affirmaient que le cinéma brésilien ne pouvait exister en tant qu'industrie qu'en copiant le cinéma hollywoodien. Ce n'est pas par hasard si le film fut dirigé par le plus anti-américain des réalisateurs du genre, José Carlos Burle.

Il n'est pas entièrement insensé de penser qu'au delà des qualités filmiques de ces œuvres, elles furent critiquées, entre autres, parce qu'elles s'opposaient à la culture de l'élite, une culture entièrement tournée vers l'Europe et l'étranger en général, pour montrer à l'écran un pays et une culture que les classes hégémoniques ne reconnaissaient pas comme les leurs et qui, de surcroît, leur faisait honte. Une culture qui était considérée comme archaïque et archaïsante. Comme l'affirme Dias :

« Il est clairement démontré dans cette conception de la culture populaire que l'élite de l'époque considérait le peuple comme irrationnel et ayant besoin de guides. Ce qu'il faisait ou aimait, y compris les *chanchadas*, était vu comme de la sous-culture, une culture inférieure, primitive. Ces approches croyaient que les idées, croyances et visions du monde des classes subalternes n'étaient qu'un cumul non organique et fragmenté d'idées, croyances et visions du monde qui avaient déjà été élaborés par les classes dominantes dans le passé<sup>402</sup>».

A la fin de *Carnaval Atlântida*<sup>403</sup>, le trop réservé professeur, finalement séduit par la belle Cubaine et par les autres personnages, convainc l'irascible producteur qui, un peu contrarié, accepte l'idée d'un musical carnavalesque, à la seule condition de pouvoir tourner son film plus tard (quand le cinéma brésilien sera peut-être plus mûr, quand il aura trouvé sa propre voie et sera plus à l'aise en termes économiques pour réaliser ce genre de production). D'après Augusto, le producteur « était une figure négative. Sympathique, mais néfaste. Et néfaste surtout parce qu'il sublimait un modèle de culture et de production cinématographique incompatible avec le monde et les personnes de son entourage<sup>404</sup>». Mais ce qu'il a oublié de mentionner, c'est que le personnage qui représente le producteur n'a joué dans les *chanchadas*, majoritairement, que des rôles de vilain. Comparé aux autres personnages, celui-ci est peut-être dans son rôle le moins antipathique de tous les films du genre auxquels il a participé.

---

<sup>402</sup> DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p.36.

<sup>403</sup> Le film garde quelques ressemblances thématiques avec *Tous en scène (Band wagon)*, Vincente Minelli, USA, 1953) et *Singin'in the rain (Chantons sous la pluie)* de Stanley Donen et Gene Kelly, mais il ne s'agissait très probablement que d'une grande coïncidence vu que les trois films sortirent la même année, étant même probable que la comédie brésilienne soit sortie avant. Mais l'idée de l'opposition populaire versus érudit vient surtout du film brésilien *Alô, alô, Brasil !* Réalisé par Adhemar Gonzaga en 1935, ce film raconte l'histoire de deux *cariocas* qui convainquent un producteur de produire une revue brésilienne, alors qu'il était décidé à produire un spectacle de chant lyrique.

<sup>404</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op. cit. p.152.

C'est la consécration du populaire face à l'érudit. « Aucun autre film du genre n'a joué de façon aussi explicite avec les flammes du carnaval, en provoquant la plus expressive victoire symbolique du populaire sur le cultivé, de la farce sur l'épique, de l'anarchisant sur le solennel...<sup>405</sup> », explique Sergio Augusto.

Les *chanchadas*, pour le meilleur ou pour le pire, ont proposé au peuple - « qui veut chanter, danser, s'amuser », comme l'affirme l'un des personnages du film - ce que le peuple de l'époque voulait et, peut-être, pouvait voir. Dans ce sens, en reprenant la discussion sur le film *Carnaval Atlântida*, nous ne pensons pas que le film fasse l'apologie d'un misérabilisme brésilien qui dénoterait l'incompétence et l'incapacité des Brésiliens à réaliser de grands films. Ce que le film défend, c'est qu'aussi longtemps que le pays n'aura pas les moyens techniques et économiques requis, nous ne devons pas faire un cinéma à l'américaine, comme le souhaitait la compagnie Vera Cruz, alors que nous pouvons réaliser un cinéma typiquement brésilien avec une thématique entièrement nationale. Le film, contrairement à ceux voulus par la compagnie de São Paulo, nie le modèle américain au bénéfice d'un modèle brésilien, réalisé par des artistes brésiliens, connaisseurs de la réalité brésilienne.

Par ailleurs, cette valorisation de l'artiste national, connaisseur matériel et factuel du pays, au détriment des étrangers importés par la Vera Cruz, est subtilement représentée dans le choix du nom de l'intellectuel désigné comme scénariste pour le film historique : Xenofontes (étranger aux sources). Le professeur de philosophie est doublement étranger aux sources. Il ne vient pas du milieu cinématographique et, en tant que philosophe, ne connaîtrait pas la culture brésilienne, ce que les *chanchadas* défendent comme l'alternative authentique au cinéma américain.

Dans le simple choix du nom Xenofontes – qui évoque anecdotiquement le philosophe grec inexpressif et peu connu Xénophon – il y a déjà une option et une valorisation des films divertissants aux dépens des films sérieux. Le philosophe grec, au contraire de Platon qui a expulsé le rire de la philosophie, croyait que Socrate, dont il avait été disciple, était un type drôle et a écrit que « entre les hommes de bien, il ne me paraît pas être digne de mention seulement ses actions sérieuses, mais aussi ses moments de décontraction<sup>406</sup> ». Ce qui vient à propos dans un film qui souligne les vertus d'un cinéma léger, comique, simple et ludique, en opposition à un cinéma considéré comme excessivement sérieux et intellectualisé.

*Carnaval Atlântida* critique et s'oppose au cinéma ambitionné par la Vera Cruz en avançant

---

<sup>405</sup> Idem. p. 122.

<sup>406</sup> XENOPHON. Das Gastmahl [Le banquet]. Stuttgart, 2003. p. 5. Apud : GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes ? : pequena filosofia do humor*. Traduction : André Delmonte e Kristina Michahelles. Rio de Janeiro : Record, 2011. p. 24.

« une autre conception de faire du cinéma qui voyait dans le rire, dans la parodie, dans la satire et dans la raillerie le moyen sûr de dépeindre la société dans laquelle l'on vivait, à travers une dramatisation comico-caricaturale, qui construit des situations et des personnages réels, dans la comédie, déformant la réalité sociale en promouvant par la transfiguration une proximité entre le public et le film<sup>407</sup> ».

Un modèle de cinéma qui constituerait non seulement le triomphe de l'authenticité de la culture populaire sur la culture hégémonique, mais aussi et surtout une sorte de revanche sociale et utopique du peuple contre les élites.

### 3.12 - La circularité culturelle<sup>408</sup>

Dans une société aussi diversifiée et hiérarchisée que la société brésilienne, ce serait une incohérence de parler d'une culture désignée comme modèle pour une identité cinématographique à partir de l'affirmation d'une culture populaire, sans montrer les relations d'interpénétration entre les diverses cultures. Surtout dans un pays où la culture populaire, aussi authentique soit-elle, résulte d'un brassage culturel entre trois cultures différentes.

C'est pourquoi dans les *chanchadas*, la culture populaire, même si elle est affirmée comme le modèle de l'identité nationale et cinématographique, n'est pas représentée comme une totalité monolithique, irrationnelle et traditionaliste, ni comme un reflet de la culture dominante, comme le supposait le déterminisme marxiste qui présuppose la superstructure comme un reflet direct de l'infrastructure. La notion de populaire dans ces films s'oppose à celle de folklore et à la culture des classes dominantes qui, malgré être représenté comme la négation de la brésilité, n'est pas niée en tant que culture. La culture savante est tout simplement représentée comme une alter-culture à laquelle on peut bien porter un certain intérêt à condition qu'elle ne nie pas la brésilité. Comme le nationalisme de ces années-là, il s'agit avant tout d'une valorisation du national, sans opposition systématique à l'élément étranger qui doit néanmoins rester subordonné à l'élément local. C'est une conception à l'opposé de celle qu'a la classe dominante de la culture, pour qui il n'y a qu'une seule culture qui est la leur, l'autre, la culture populaire n'étant « rien d'autre qu'un amas inorganique d'idées<sup>409</sup> ».

---

<sup>407</sup> DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. 62.

<sup>408</sup> Dans l'introduction de son livre *Les fromages et les vers*, Carlo Ginzburg explique comment il s'est inspiré de l'oeuvre de Bakhtine sur Rabelais pour définir le concept de circularité culturelle. En essayant de comprendre les raisons qui auraient conduit un médecin érudit à s'intéresser à la culture populaire et à ses expressions les plus vulgaires, il a pu analyser les constants échanges culturels entre les classes sociales et comment ces cultures influencent les divers niveaux culturels.

<sup>409</sup> GINZBURG, Carlo. *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI ème siècle*. Paris : FlamMárion, 1980. p.8.

Au sein des films, la notion de circularité est néanmoins unilatérale. Si les pauvres ne nient pas le droit de cité à la culture dite d'élite, quand bien même elle serait dessinée comme cosmopolite et comme une négation de leur propre culture, le même ne peut pas être dit des riches qui passent leur temps à condamner l'existence de la culture populaire. Ainsi, « les *chanchadas* ont témoigné de la circularité existant entre les cultures populaire et érudite ou culture des classes subalternes et culture dominante<sup>410</sup> ». Ce que nous allons analyser ici dans ce bref sous-chapitre, c'est comment la culture érudite a été représentée en dehors du jeu oppositionnel entre les deux cultures qui caractérise ces films et que nous avons déjà analysé *supra*. Ici, elle sera analysée comme une culture quelconque, dans un processus naturel d'acculturation sans assimilation<sup>411</sup>. Nous analyserons également les moments où la culture populaire est refoulée par les classes hégémoniques.

Dans la chorégraphie d'innombrables numéros musicaux, il y a toujours un peu de danse classique et néo-classique, ce qui dénote l'envie d'incorporer, de la façon la plus naturelle possible, une danse qui était considérée comme la "propriété" de l'élite. On pourrait opposer à cette idée le fait que les numéros musicaux se produisent souvent dans les théâtres, clubs ou cafés-concert fréquentés par les membres de la classe hégémonique, ce qui ne serait pas totalement faux. Mais la danse classique était aussi pratiquée dans ces lieux par les compagnies itinérantes, comme le prouvent certaines séquences du film *A dupla do barulho*. Quoi qu'il en soit, la danse néo-classique était toujours subordonnée et/ou adaptée à un numéro de samba ou d'un autre genre de musique populaire brésilienne.

Un argument plus intéressant serait de considérer ces insertions de la culture dite érudite au sein de la culture populaire comme une tentative de valorisation de cette dernière. Une façon intelligente qu'ont eue les réalisateurs d'attirer l'attention vers la culture populaire en satisfaisant partiellement la demande pour plus de culture bourgeoise au sein de ces films. Outre vouloir montrer qu'il n'existait pas d'antinomie entre les deux cultures et qu'elles pouvaient même s'harmoniser dans une représentation conjointe, ces numéros de musique, de danse ou même de théâtre classique (comme le prouve l'extrait du *Hamlet* d'Oscarito dans *A Dupla do barulho*) pouvaient susciter un regard plus complaisant des classes dominantes envers la culture des classes subalternes. Sinon comment expliquer l'inclusion dans la chorégraphie d'une musique populaire quelques pas-de-deux comme

---

<sup>410</sup> DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p.19.

<sup>411</sup> Nous utilisons ici les définitions de A. Lesser dans son livre *The Pawnee Ghost Dance Hand Games : a Story of Cultural Change*, Columbia University Contributions to Anthropology, 1933, p.16. Selon lui, il y a acculturation quand un aspect culturel quelconque est adopté par une culture et qu'elle l'adapte. Dans ce cas, il y aurait égalité culturelle entre les deux cultures. L'assimilation est le processus à travers lequel les éléments d'une culture conquise ou dominée deviennent, selon un état d'adaptation relatif, une forme de la culture dominante. Apud : Satriani Luigi M. Lombardi. *Anthropologia cultural e análise da cultura subalterna*. S/T. São Paulo : Huictec, S/D. p.70.

dans les films *Quem roubou o meu samba* et *O camelô da rua Larga*. Dans le film *Tudo azul*, il y a un numéro musical, un *baião*, où presque tous les types de danse sont représentés, dont la danse classique ou néo-classique pour montrer que la culture d'élite peut bien s'intégrer à la culture populaire quand elle ne la nie pas.

D'ailleurs, nous pouvons affirmer que la musique est, dans ces films, le meilleur exemple de circularité culturelle, au moins dans le sens du "haut" vers le "bas" (de la culture hégémonique au sein des milieux populaires). Rappelons l'extrait déjà cité du film *Carnaval no fogo* où, au début du film, juste après le générique, Oscarito, dans une contre-plongée légèrement rapprochée, est habillé en chef d'orchestre et fait semblant de diriger frénétiquement et avec beaucoup de dévouement et de savoir-faire un orchestre pendant un concert classique. Ensuite, un peu plus tard dans le film, Oscarito danse un joli menuet avec un autre employé de l'hôtel sous le rire moqueur de Grande Otelo. Celui-ci trouve drôle qu'il essaie de se familiariser à la "grande culture", afin de convaincre son frère, qui arrive des États-Unis, qu'il est un artiste. Ce qui montre que les classes subalternes n'étaient pas indifférentes à la "grande culture". Le fait de ne pas la consommer autant que les riches, ne voulait pas dire qu'ils l'ignoraient, mais qu'ils préféraient la culture de leur quotidien, celle qui raconte ou représente des choses plus près de leur réalité, comme les *chanchadas*. S'ils ne la consommaient pas plus fréquemment, c'était peut-être aussi parce qu'ils n'en avaient pas les moyens.

Considérer ces manifestations de la culture de l'élite au sein de la classe populaire comme une reproduction aliénante de la culture dominante serait commettre une grave erreur. L'objectif de ces représentations n'était autre que de critiquer l'ethnocentrisme culturel des classes hégémoniques en leur enlevant l'exclusivité de certaines pratiques culturelles, bien qu'elles prônent au moins une symbiose entre les cultures des différentes classes sociales.

C'était aussi une façon de « carnavaliser » la pratique de la culture hégémonique, étant donné l'aversion que les riches avaient de voir leur culture popularisée, jouée ou représentée par les subalternes. La culture du pauvre est parfois critiquée non pas, ou pas souvent, parce qu'elle est mauvaise, mais parce qu'elle appartient à la plèbe. Adhérer à cette culture serait se mettre au même niveau, fréquenter les mêmes espaces et mettre fin à la ségrégation culturelle et spatiale qui sépare et parfois définit les classes.

Les sambas composées par les Blancs issus des classes moyennes ou celles qui contiennent des mots en français ou qui parlent de la culture d'élite peuvent aussi être considérées comme un exemple de circularité culturelle. Dans le film *Garotas et samba*, il y a une samba qui s'appelle *Vou mandar meu filho para Paris* (« J'enverrai mon fils à Paris ») et raconte l'histoire d'un père qui veut envoyer son fils pour s'amuser dans la Ville Lumière, aller au Moulin Rouge - rappelons que le

français, souvent parlé ou commenté dans ces films, est un héritage du théâtre de revue et configure aussi une autre manière de se moquer des élites, étant donné que la France était, encore à cette époque, le pays synonyme de classe et d'élégance pour l'aristocratie brésilienne. Dans le film *Carnaval no fogo*, il y a une samba, *Balzaquiana* (« Balzacienne ») qui parle d'un homme mûr qui ne s'intéresse pas aux jeunes filles depuis qu'il s'est énamouré d'une femme de plus de trente ans, une balzacienne. Qu'elle ait été composée par un riche ou par un pauvre n'est pas très important. L'important est de constater que ces éléments de la culture hégémonique font partie de certaines compositions très populaires.

Quant aux riches représentés dans les *chanchadas*, très liés aux cultures étrangères et au cosmopolitisme au détriment de la culture nationale, ils n'appréciaient point la culture populaire, surtout la samba qui était le point fort de ces films. Dans le numéro musical, finale de la fête pour Teresinha dans le film *Samba em Brasília*, la plupart des riches présents ne bougent pas pendant la musique et quand ils le font, au début, c'est pour se distancier de l'héroïne. Outre Teresinha, qui montre ses origines populaires en dansant la samba de façon très enthousiaste (mais peu enthousiasmante), il n'y a que le journaliste mondain Dagaud (en français, encore), "maître à penser" des bourgeois du film, qui bouge un peu son corps. Mais il semble plus intéressé par les charmes de Teresinha, en dénonçant un autre cliché, pas social celui-ci, mais sexiste. Un préjugé qui faisait penser aux hommes que les femmes qui fréquentaient le milieu de la samba étaient fougueses et faciles.

Nous avons déjà analysé la séquence du film *Rico ri à toa* lorsque l'école de samba envahit la maison de Zé da Fubica et "carnavalise" la fête que sa femme est en train de donner pour présenter sa fille au "grand monde" – afin de trouver un fiancé riche pour sa fille – et que la bourgeoisie commence à se retirer saisie d'horreur par le spectacle "popularesque".

Dans les deux cas, la samba envahit un espace qui ne lui appartient pas et n'est pas très bien reçue, en dévoilant l'aversion des "Blancs" envers les rythmes afro-brésiliens. Dans les deux cas, à la fin, la samba arrive à s'imposer et à changer l'avis de certains de ses détracteurs. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que cette carnavalisation causée par ces deux invasions d'un espace littéralement étranger ont pour objectif de nationaliser en popularisant ces espaces. La victoire de la samba symboliserait la reconnaissance et la valorisation de la culture populaire sur la culture dite d'élite, mais c'est surtout la victoire de l'élément national et identitaire sur l'élément étranger, universel.

Nous avons déjà commenté la phrase d'Eugênia, la patronne dans le film *Samba em Brasília*, lorsqu'elle affirme qu'une école de samba, c'est le défilé de la misère dans les rues et qu'elle a horreur des pauvres, sauf quand cela l'arrange de s'approcher d'un pauvre ou de sa culture dans l'espoir d'en tirer un certain profit. Toutefois, ce film contient le seul exemple d'intégration positive



de la culture populaire de la part des riches. C'est le cas de la *macumba* qu'Eugênia réalise avec Teresinha pour réussir à avoir son nom dans la liste des dix femmes les plus importantes de la *high society* – une *macumba*, répétons-le, dont le seul objectif est de ridiculiser la bourgeoisie et d'envahir et de carnavaliser un espace auquel ce rituel est normalement interdit. Si nous faisons abstraction du côté comique et hypocrite de ce culte improvisé, peut-être que le fait qu'il n'y a pas de scènes enregistrées dans les *terreiros* (les lieux où l'on pratiquait les cultes afro-brésiliens) ni la présence d'un vrai représentant (une *ialorixa*, la prêtresse responsable, ou encore d'un *babalorixa*, l'équivalent pour les hommes, les plus hautes entités du *candomblé*, populairement connus comme père et mère de saint), il y a là un peu de circularité culturelle, la seule réalisée de bas en haut (dans le sens où c'est l'un des rares exemples où la culture populaire est représentée dans un lieu réservé à la pratique de la culture dite d'élite à la demande d'un représentant des classes dominantes), ce qui ne fait que confirmer le déni le plus absolu, dans les films, de la culture populaire par la classe dominante. Les riches ne se mélangent pas aux pauvres dans ces films.

Quelque ambiguës, ambivalentes et parfois contradictoires que soient les représentations de la culture populaire dans les *chanchadas*, elles sont très importantes. Comme l'affirme la philosophe brésilienne Marilena Chaui en parlant de la culture populaire en général :

« le plus important, pour le moment, est de remarquer que les interprétations ambiguës, paradoxales, contradictoires qui coexistent sur le même sujet, créant une apparence d'incohérence, expriment, en vérité, un processus de connaissance, la création d'une culture ou d'un savoir à partir des ambiguïtés qui ne sont pas dans la conscience de cette population, mais dans la réalité dans laquelle ils vivent. La particularité de ces exemples, c'est le fait qu'on y retrouve un travail intellectuel [c'est l'auteur qui souligne dans les trois cas], c'est-à-dire un effort pour conférer de l'intelligibilité à l'expérience immédiate<sup>412</sup>».

La représentation de la culture populaire dans les *chanchadas* est aussi importante parce qu'elle a su valoriser et imposer la culture populaire comme le différentiel thématique du cinéma brésilien. Un cinéma qui devrait essayer de combattre le cinéma étranger avec ce que ce dernier ne peut pas égaler : une thématique nationale et populaire.

---

<sup>412</sup> CHAUI, Marilena, *Conformismo e resistência*. Op. cit. p.158.