

LES ANNÉES 1950, L'ÉMERGENCE DU CINÉMA ENGAGÉ ET DU CINEMA NOVO

1.1 – Le contexte historique des années 1950 et du début des années 1960

Selon Bakhtine, « étudier le discours en soi, ignorer son orientation externe, est quelque chose de si absurde, comme étudier la souffrance psychique en dehors de la réalité à laquelle elle est dirigée et par laquelle elle est déterminée ⁴¹⁴ ». Dans la première partie, nous avons analysé abondamment le processus de conscience nationale commencé pendant le gouvernement Vargas et les trois types de nationalisme. Nous y avons aussi fait allusion à l'accroissement du nationalisme radical dans la deuxième moitié de la décennie 1950. Après le suicide du président Getúlio Vargas, notamment à partir de l'élection du nouveau président Juscelino Kubitschek (fin 1955), le nationalisme se transforme graduellement en une sorte d'idéologie et devient une opposition à tout ce qui n'est pas natif et particulièrement à l'impérialisme américain. Ici, nous allons analyser le développement de cette tendance nationaliste – qui coïncide avec l'émergence du Parti Communiste Brésilien (PCB) comme la principale force de gauche au Brésil - et son influence sur la nouvelle conception de culture populaire, ainsi que sur une nouvelle définition de l'authenticité nationale.

En août 1943, le PCB, encore dans la clandestinité, a réalisé une réunion secrète qui a été déterminante pour l'avenir du parti. Connu postérieurement sous le nom de « Conférence de la Mantiqueira », ce rassemblement, avalisé par son secrétaire général Luiz Carlos Prestes qui était

⁴¹³ Le mot paradigme est employé ici non seulement dans le sens de modèle, mais aussi dans celui sociologique de vision du monde, d'une manière particulière de voir (et de rendre) le monde.

⁴¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*. 3e. São Paulo : Unesp / Hucitec, 1993. p. 54.

encore en prison, a permis une nouvelle organisation du parti avec la nomination d'une nouvelle direction et la mise à l'écart des vieux dirigeants.

Cette nouvelle organisation - dont la plupart des nouveaux dirigeants avaient participé à l'*Intentona Comunista*, la tentative échouée d'une révolution communiste réalisée en 1935 et qui a servi de justification au président Getúlio Vargas pour instaurer la dictature de l'État Nouveau - a permis l'accroissement des limites de l'action communiste et une plus grande pénétration au sein de la société brésilienne. A partir de cette réorganisation, les communistes se sont rapprochés des classes moyennes urbaines et des militaires nationalistes.

En 1945, un peu après le rétablissement par le Brésil de ses relations diplomatiques avec l'URSS, Luiz Carlos Prestes est libéré après avoir purgé neuf ans de prison et avoir vu sa femme - Olga Benario Prestes, militante communiste allemande d'origine juive - déportée à Ravensbrück et puis assassinée dans une chambre à gaz à Bernbourg, en raison de l'échec de l'*Intentona Comunista*. Le parti profite de cette libération pour se faire connaître. C'est pourquoi, afin de diffuser ses idées et ses projets, il se lance sur les marchés éditorial et de la presse avec la création de quelques journaux et revues et la publication de quelques livres. Ainsi, le parti attire de nombreux intellectuels comme membres ou simples sympathisants et devient l'une des grandes forces politiques de l'après-guerre en essayant d'être présent dans toutes les classes et catégories sociales dans les milieux urbains.

Suivant les recommandations de l'Internationale Communiste visant à soutenir tous les gouvernements nationalistes locaux afin de barrer la route aux forces impérialistes dans les pays périphériques, Prestes, au nom des « nécessités historiques », s'allie temporairement à Vargas. Cette alliance de circonstance est aussi due au fait que Vargas, depuis le début des années 1940, avait essayé de mettre en place une politique de re-démocratisation du pays s'appuyant sur une politique étatique et nationaliste de valorisation et de nationalisation de certaines entreprises brésiliennes, qui dissimulait à peine son envie de se perpétuer au pouvoir, désormais par la voie démocratique. Comme affirme le sociologue brésilien Octávio Ianni, la politique menée par Vargas coïncidait avec l'envie d'un développement nationaliste et autonome réalisé sous la tutelle de l'Etat car « étaient en jeu, dans la démocratisation du Brésil, autant les intérêts de groupes conservateurs comme les intérêts économiques et politiques étrangers, principalement nord-américains. Le changement du régime politique, de la manière dont Vargas cherchait à le réaliser, pourrait impliquer l'affermissement de la politique économique étatique et d'émancipation nationale⁴¹⁵».

Commença à fonctionner une alliance autour d'un nationalisme de forte opposition aux États-Unis qui deviennent, de même que les grands latifundiums et leurs systèmes agricoles supposés être de

⁴¹⁵ IANNI, Octávio. *O Estado e planejamento econômico no Brasil : 1930-1970*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1977. p. 76-77.

type féodal, les grands obstacles au développement et à la consolidation démocratique brésilienne. Cette politique anti-impérialiste, qui faisait abstraction des problèmes internes – comme la lutte de classes –, faisait partie d'un projet d'union nationale qui associerait toutes les classes sociales - y compris une certaine bourgeoisie progressiste - indépendamment des croyances religieuses et des positions politiques, autour d'un projet nationaliste. Partant de la conception en étapes de la révolution, ce front unique était indispensable à la révolution bourgeoise qui précéderait la révolution socialiste. Nous y reviendrons.

Conscient de l'instabilité de la démocratie brésilienne, le PCB prône, en essayant d'éloigner les fantasmes autoritaires du passé et de calmer ses opposants les plus farouches, un discours de conciliation appuyé sur la défense de « la consolidation nationale à l'intérieur de la loi et de l'ordre pour la consolidation démocratique » comme la meilleure manière d'arriver à un « régime républicain, progressiste et populaire ». Selon Prestes :

« Dans la réalisation progressive et pacifique, au sein de la loi et de l'ordre, d'un tel programme est sans doute l'unique issue de la grande crise politique, économique et sociale que nous traversons (...). Celle-là est notre tâche actuelle et urgente. Pour la conduire à bon terme, dans l'ordre et de manière pacifique, nous avons besoin de l'union plus ferme et loyale de tout notre peuple, des patriotes, démocrates et progressistes de toutes les classes (...). Nous sommes convaincus qu'à l'intérieur d'un Parlement démocratique librement élu, auquel participent les authentiques représentants du peuple, il sera possible et relativement facile de trouver la solution progressiste à tous nos problèmes⁴¹⁶».

Avec ce discours d'accommodement et sa transformation en héros national et grande victime de la dictature de l'État Nouveau, Prestes est élu sénateur avec une votation significative lors de l'élection de 1945. Mais le bonheur du parti, qui a élu plusieurs représentants aux assemblées régionales et nationales, ne dure pas longtemps. En mai 1947, après l'avènement de la « guerre froide » et le début de la chasse aux communistes aux États-Unis et dans les pays qui soutenaient leur politique, le PCB perd encore une fois ses droits et est mis dans l'illégalité. Vers la fin de la même année, la persécution augmente avec la suspension de tous les fonctionnaires suspectés d'être communistes, l'interdiction et la fermeture de toutes les organisations communistes ou sympathisantes. En janvier 1948, les élus communistes sont privés de leurs mandats parlementaires. Cette répression des communistes orchestrée par les conservateurs brésiliens, associée à la création en 1947 de la très dogmatique et stalinienne *Kominform* (Agence d'Information des Partis

⁴¹⁶ PRESTES, Luiz Carlos. *Os problemas atuais da democracia*. Rio de Janeiro : Vitória, 1947. p. 83-86. Apud : SEGATTO, José Antonio. « PCB : a questão nacional e a democracia ». In : FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Vol 3. Op. cit. p. 222.

Communistes), en remplacement de la *Komintern* (l'Internationale Socialiste), provoquent une révision du discours modéré, considéré comme opportuniste, et amène le parti à adopter une posture plus à gauche. Soudainement, les membres du gouvernement du président Eurico Gaspar Dutra, que le parti était prêt à aider initialement au nom de la consolidation démocratique - ainsi que tous les partis politiques brésiliens, qui ont soutenu la cassation de son mandat - se transforment en traîtres « au service de l'impérialisme américain » et devraient, pour cette raison, être destitués. Ce radicalisme de gauche s'est particulièrement manifesté à travers la publication de deux manifestes.

Le premier, publié en janvier 1948, fait une autocritique de sa politique de conciliation. Le parti condamne les aspects rétrogrades de la Constitution de 1946, dont il fut l'un des grands acteurs, le conservatisme du gouvernement du président Dutra et sa soumission aux intérêts américains. Pessimiste, le parti conclut que le Brésil avait encore beaucoup de retard étant donné sa condition de pays « semi-féodal et semi-colonial » et que la seule solution possible était une révolution agraire et anti-impérialiste. Ce manifeste lance officiellement la campagne contre ceux qui deviendront par la suite les deux principaux ennemis des communistes : l'impérialisme américain et les grands propriétaires fonciers.

La position des communistes brésiliens, déçus, ne cesse de se radicaliser. En 1949, Maurício Grabois, l'un des fondateurs du PCB, publie dans la revue communiste *Problemas* un éditorial qui niait toute possibilité d'alliance entre son parti et les autres partis en lice pour l'élection de 1950 et exhortait les militants communistes à ne voter pour aucun des candidats - qui n'étaient que de simples instruments des impérialistes - et à prendre parti du côté des communistes. Il y affirme aussi le fait que :

« le problème de la succession présidentielle [...], bien qu'il soit un événement interne, se situe aujourd'hui fondamentalement dans le cadre mondial, ne pouvant pas être perçu de manière isolée de la réalité internationale [...] actuellement, il n'est pas possible à n'importe quelle force politique de se situer en dehors de la lutte qui se déroule dans l'arène politique internationale entre les forces de la démocratie, guidées par l'URSS, et les forces de l'impérialisme commandées par les monopoles yankees. Il n'y a pas et il n'est pas possible d'avoir une neutralité dans cette bataille, de ne pas prendre position d'un côté ou de l'autre⁴¹⁷».

⁴¹⁷ GRABOIS, Maurício. « Nossa política ». Editorial de la revue *Problemas*, n 22, novembre de 1949. In : [vermelho.org.br](http://www.vermelho.org.br). Texte consulté le 01 juillet 2012. [Http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=1313&id_coluna=10](http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=1313&id_coluna=10).

Quelques années plus tard, Fanon résumera cette position avec la fameuse phrase où il affirme « que tout spectateur est un lâche ou un traître⁴¹⁸ ». Mais c'est avec le manifeste publié par Prestes en 1950 que la position des communistes s'est réellement radicalisée. Le texte s'adresse aux patriotes, aux démocrates et aux sentiments de tous ceux qui sont mécontents « de la croissante colonisation de notre patrie, à ceux qui ne se soumettent pas aux traîtres et assassins qui nous gouvernent, à ceux qui ont souvent lutté et qui ne cesseront jamais de lutter pour la liberté et le progrès et l'indépendance du Brésil », sans oublier la guerre de Corée, où « les avions américains trucident déjà les femmes et les enfants et bombardent des peuples pacifiques » et à laquelle le président Eurico Dutra veut conduire le pays et transformer « notre jeunesse en chair de canon pour les aventures bestiales de Truman ».

Nous allons commenter abondamment ce texte que nous considérons comme fondamental pour la formation et la constitution d'une pensée de gauche étant donné qu'il a exercé une énorme influence sur l'intellectualité brésilienne du début des années 1950 jusqu'au milieu des années 1960 et a établi définitivement les impérialistes américains et leur alliés comme les grands ennemis et les grands obstacles à l'indépendance politique et à la croissance économique du Brésil.

Le texte - qui sert de lancement au programme de la *Frente Democrática de Libertação Nacional* (FDLN, *Front Démocratique de Libération Nationale*) et critique ouvertement l'impérialisme⁴¹⁹ américain, les grands propriétaires fonciers, la grande bourgeoisie et les militaires - se divise en deux parties. La première, plus générale, analyse et commente les principaux problèmes qui affectaient le peuple brésilien, victime de la dictature « fasciste », « assassine », « servile » et « traître » représentée par le gouvernement du président Eurico Dutra, considéré comme laquais des impérialistes américains. La deuxième partie⁴²⁰ synthétise l'analyse réalisée dans la première en

⁴¹⁸ FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002. p. 189.

⁴¹⁹ Le mot "impérialiste" apparaît d'innombrables fois dans le texte.

⁴²⁰ Voici, résumées, les neuf propositions : la première proposition s'intitule « pour un gouvernement populaire et démocratique » et prône le « remplacement de l'actuelle dictature [celle du gouvernement Dutra, qui, malgré tout son conservatisme et "entreguismo", n'en était pas une] féodale-bourgeoise, au service de l'impérialisme, par un gouvernement révolutionnaire » de coalition ; la deuxième proposition s'intitule « pour la paix contre la guerre impérialiste » et prône la destruction de la bombe atomique, le rétablissement des relations diplomatiques entre le Brésil et l'URSS et se positionne contre l'installation de bases militaires américaines sur le sol brésilien ; la troisième est « pour l'immédiate libération du Brésil du joug impérialiste » et défend la nationalisation ou simple confiscation des entreprises étrangères, la suspension de la dette et l'expulsion de toute mission militaire américaine, entre autres des Américains résidant dans le pays ; la quatrième porte sur la réforme agraire et prône que l'on devrait « rendre la terre à ceux qui la travaillent » ; la cinquième est « pour le développement indépendant de l'économie nationale » et défend le contrôle des profits des entreprises étrangères et une « complète nationalisation des mines, des chutes d'eau et de tous les services publics », ainsi que de toute entreprise étrangère qui exerce un contrôle monopolistique mettant en risque l'économie brésilienne ; la sixième se prononce « pour les libertés démocratiques pour le peuple » et défend la liberté totale d'expression et de presse, mais aussi le droit de vote pour tout Brésilien et Brésilienne de plus de 18 ans, réclame aide et protection pour les Indiens et la fin de toutes sortes de discriminations ; la septième est « pour l'amélioration immédiate des conditions de vie des masses travailleuses » et défend une augmentation de salaire, le paiement des coûts liés à la santé publique par l'Etat et les patrons, une retraite digne pour les travailleurs et l'égalité salariale entre les sexes ; la huitième porte sur « Instruction et culture pour le peuple » et défend la gratuité de l'enseignement pour les

neuf propositions qui constituent le programme du FDLN et qui traduisent non seulement les objectifs de la révolution démocratique et populaire, mais constituent aussi les revendications du peuple brésilien et les mesures nécessaires et incontournables à l'émancipation définitive du joug impérialiste et à la subséquente indépendance économique et politique du pays.

Malgré la manifeste défense et apologie des communistes, de la révolution démocratique et populaire et de l'URSS, le texte se présente non pas comme un programme du PCB, mais comme celui des forces démocratiques et anti-impérialistes, de tous ceux qui souhaiteraient lutter contre la domination impérialiste et ses alliés internes, comme la supposée dictature militaire du président Dutra, les grands propriétaires fonciers et les grands capitalistes.

Fondant son texte sur une sorte de dualisme manichéen qui a caractérisé la politique de l'époque, Prestes définit les Brésiliens entre réactionnaires et progressistes. Dans le premier camp, « il y a Monsieur Dutra, avec sa majorité parlementaire, avec les grands propriétaires fonciers et les grands capitalistes qui le soutiennent, avec les dirigeants de tous les partis politiques et des classes dominantes, qui veut la guerre, la colonisation, la terreur ». Dans le camp progressiste, ceux qui constituent la FDLN :

« il y a les grandes masses travailleuses, les ouvriers et les paysans, les intellectuels honnêtes qui ne se prostituent pas pour les oppresseurs étrangers ou leurs agents dans le pays, le fonctionnalisme pauvre, civil et militaire, les étudiants, les petits commerçants et industriels, la majorité écrasante de notre peuple, enfin, qui lutte contre la misère, qui souhaite la paix et la liberté et lutte pour l'indépendance du pays du joug impérialiste⁴²¹ ».

Dans ce dualisme, l'URSS est considérée comme un pays pacifique et démocratique qui respecte l'indépendance et la souveraineté des nations étrangères et constitue le seul espoir possible de tous les peuples opprimés, raisons pour lesquelles le Brésil devrait immédiatement rétablir des relations diplomatiques avec elle. Inversement, les impérialistes américains sont décrits comme des dictateurs fascistes, bellicistes et interventionnistes qui mènent une politique déclarée d'agression gratuite des forces progressistes symbolisées par la révolution démocratique et populaire de l'URSS et dont la guerre « contre » la Corée en serait l'exemple le plus flagrant et brutal. Une guerre à laquelle les impérialistes voudraient contraindre les forces armées brésiliennes à participer.

enfants entre 7 et 14 ans, ainsi que l'allègement des charges pour l'enseignement secondaire ; la neuvième et dernière est « Pour une armée populaire de libération nationale » et défend « l'expulsion des forces armées et de tous les fascistes et agents de l'impérialisme et l'immédiate réintégration des militaires révolutionnaires ».

⁴²¹ PRESTES, Luiz Carlos. « Prestes aponta aos brasileiros o caminho da libertação ». *Problemas* n 29, août/set 1950. Texte consulté le 3 juillet 2012 sur <http://www.marxists.org/portugues/prestes/1950/08/01.htm>.

Toujours dualiste, le texte prône la destruction des armes nucléaires et exhorte le peuple brésilien à ne pas participer à cette guerre et à choisir entre :

« la paix ou la guerre, l'indépendance ou la colonisation totale, la liberté ou la terreur fasciste, le progrès ou la misère et la faim pour les grandes masses travailleuses. Ou le peuple prend le destin de la nation dans ses propres mains afin de résoudre de manière pratique et décisive ses problèmes fondamentaux, ou il se soumet à la réaction fasciste, à la croissante domination de l'impérialisme yankee, à l'ignominie du pire esclavage qui l'amènera à la plus infâme de toutes les guerres⁴²²».

Le texte attaque aussi ce que Prestes considère comme les vestiges d'une société féodale et précapitaliste qui empêcheraient le développement d'un marché intérieur et de l'industrie nationale et qui seraient symbolisés par les classes dominantes "entreguistas" – grands commerçants, banquiers et grands propriétaires fonciers – entièrement soumises aux intérêts impérialistes. Selon Prestes, pour qui les industriels brésiliens ne se distinguent pas des impérialistes, quand les classes dominantes « demandent des dollars, elles demandent aussi l'intervention étrangère dans le pays, dans l'espoir d'arriver à prolonger sa domination sur le peuple, empêcher que se réalisent les profondes modifications qui ne peuvent plus être différées et qui sont indispensables au libre développement économique, social et politique de notre patrie⁴²³». Les seules solutions possibles seraient la nationalisation de toutes ces entreprises, l'accomplissement d'une grande réforme agraire, l'aboutissement d'une révolution populaire réalisée par tous les travailleurs sous la direction de l'avant-garde intellectuelle communiste.

Très nationaliste, le manifeste propose une défense radicale des entreprises brésiliennes et des droits pour les travailleurs brésiliens – urbains ou ruraux – à un travail et à une rémunération de qualité. Concernant les paysans, complètement abandonnés par le gouvernement arrivé au pouvoir avec la révolution de 1930 et davantage par celui ouvertement libéral du président militaire Eurico Dutra, élu par le suffrage universel de 1945, le texte revendique une réforme agraire radicale sans concessions. De manière redoutable et sans ambivalences, le texte proclame la « confiscation sans indemnités des grandes propriétés foncières avec tous les biens [...] existants et l'immédiat transfert gratuit des terres, machines, outils, animaux, automobiles, etc. aux paysans sans terre ou possesseurs de peu de terres et à tous les autres travailleurs agricoles qui souhaitent se dédier à l'agriculture », une prise de position sans ambages et très révolutionnaire qui a dû certainement

⁴²² Idem.

⁴²³ Idem.

effrayer une partie de la société brésilienne et mettre en émoi les esprits plus progressistes de l'époque.

Cette notion de la campagne comme le lieu des archaïsmes féodaux, résidus d'une société précapitaliste qui empêcheraient le développement et la modernisation et qui devraient être éliminés par une réforme agraire radicale, ont eu une énorme influence sur les trois premiers grands films du cinéma novo, connus comme la trilogie du *sertão* (*Vidas secas - Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963 -, *Os fuzis - Les fusils*, Ruy Guerra, 1963 - et *Deus e o diabo na terra do sol - Le dieu noir et le diable blanc*, Glauber Rocha, 1964) et notamment sur les deux derniers .

Par rapport aux entreprises, le texte de Prestes n'est pas moins radical et proclame la nationalisation des entreprises minières, des banques, des chutes d'eau, des entreprises d'assurance, ainsi que de toute entreprise, industrielle ou commerciale, pouvant exercer un contrôle monopolistique sur l'économie brésilienne. Ainsi, le gouvernement brésilien ne devrait pas hésiter à confisquer et à transférer immédiatement toutes ces entreprises à l'État révolutionnaire, avec ou sans indemnisation. Ce serait la seule façon de détruire l'hégémonie impérialiste et celle de ses laquais, symbolisés par la grande bourgeoisie locale, et de lancer le pays sur le chemin irréversible d'un développement sans dépendance étrangère et de la subséquente révolution démocratique et populaire.

Dans son élan critique, le texte exagère et tire quelques conclusions passionnelles et invraisemblables qui ont certainement contribué à l'élargissement de l'abîme entre le parti et le peuple, comme celle qui considère Vargas comme « le père des requins des profits extraordinaires, qui a déjà démontré en quinze ans de gouvernement sa haine envers le peuple et sa vocation pour le fascisme et pour la terreur sanglante contre le peuple⁴²⁴ ». Aveuglés par la rancune, les communistes n'ont pas su voir en Vargas un leader nationaliste modéré capable de fédérer la gauche et d'adopter certaines des mesures nationalistes qu'ils revendiquaient, indépendamment de son populisme et de ses éventuelles positions démagogiques.

Même si ce radicalisme – légèrement distordu par une vision rancunière et sentimentale du gouvernement du président Dutra, qui les avait plongés, une fois de plus, dans l'illégalité, et par une haine avouée des élites économique et politique, notamment du PTB, le parti populiste et base de la sustentation politique de Getúlio Vargas, qui avait demandé la cassation de son mandat - a eu une énorme influence au sein de l'extrême gauche brésilienne de l'époque, il a aussi conduit le parti à une crise politique et à un dangereux isolationnisme politique. Plusieurs intellectuels et leaders des

⁴²⁴ Idem.

mouvements ouvriers ont pris leurs distances vis-à-vis du parti qui, méfiant envers les organisations politiques existantes, ne recommandait plus la participation de ses militants.

Heureusement, une partie de sa base, qui se sentait trop éloignée des ouvriers, n'a pas suivi toutes les recommandations du comité central, ce qui a permis au parti de garder un peu d'influence au sein de quelques syndicats, en s'associant avec certains membres du PTB qui avaient la mainmise sur les syndicats après le pessimisme nihiliste des leaders communistes. Cette insoumission - responsable de l'organisation et du succès de quelques grèves en 1953 - est la responsable d'un rapprochement pragmatique entre les communistes, les travaillistes et les nationalistes qui s'est accentué après le suicide de Vargas et la fin de la méfiance envers les populistes.

Ce texte radical et révolutionnaire qui prône la prise de pouvoir par une révolution populaire, par une lutte armée qui n'est jamais ouvertement mentionnée, permet aussi de constater, malgré la mise en valeur des classes travailleuses - les ouvriers et les paysans -, l'importance donnée au rôle des intellectuels communistes transformés en leaders politiques d'un peuple qui doit être sauvé par l'avant-garde intellectuelle. Une espèce de messianisme intellectuel qui dissimule à peine le paternalisme autoritaire des leaders communistes qui a, par la suite, donné le ton au paternalisme des intellectuels de gauche du début des années 1960.

A partir de 1956, une nouvelle crise, la plus sérieuse de son histoire, traverse le PCB. Après la diffusion du rapport Khrouchtchev lors du XXème congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique (PCUS) qui a dénoncé les crimes commis par Staline, plusieurs intellectuels et jeunes étudiants - la base de sustentation du parti toujours dans l'illégalité - quittent l'organisation ou cessent simplement de militer.

Cette crise réduit mais ne met pas fin à l'influence du parti au sein de la gauche. Elle fut fondamentale surtout pour la rupture du monopole du marxisme que le parti avait au Brésil et pour une remise en cause de la politique stalinienne menée par le parti jusqu'alors. D'autres textes et d'autres lectures moins dogmatiques et moins stalinienne du marxisme sont apparus sur le marché, ce qui a permis le refus d'un discours préfabriqué et contrôlé et l'avènement d'un discours plus indépendant.

C'est pourquoi, à partir de la déclaration de mars de 1958 et de la publication de la résolution issue du Vème Congrès en 1960 - qui ont permis au parti de faire une autocritique de sa politique antérieure et l'ont conduit à s'engager sur un front nationaliste avec un nouveau programme pour le changement de la société plutôt réformiste que révolutionnaire -, le PCB s'est réconcilié avec la société brésilienne, avec les intellectuels, et ses idées ont pu retrouver place au sein de presque tous les débats qui ont eu lieu. Selon Daniel Pécaut, « autour du Parti communiste et de son interprétation du nationalisme se forme ainsi toute une culture politique, singulièrement prégnante,

qui s'affirme notamment après 1960, et va survivre au coup d'Etat de 1964 : peut-être est-ce même dans les années 1964-68 qu'elle atteint son plus grand rayonnement.⁴²⁵ » Pendant ces années-la, pour les intellectuels, être de gauche au Brésil signifiait être communiste.

Ce processus de révision mis en cours dans la deuxième moitié des années 1950 - notamment à partir de la diffusion du rapport Khrouchtchev et du changement radical de posture qui lui a succédé - a aussi permis le rapprochement, de façon pragmatique, de la conception nationaliste du PCB de celle des gouvernements populistes des années 1950 et du début des années 1960, permettant au parti de fuir l'isolationnisme dans lequel il se trouvait, même si cette identification n'était pas ouvertement assumée par les membres de la direction nationale. Les communistes haïssant les impérialistes américains - en raison de la guerre froide - et les propriétaires fonciers - en raison d'une conception en étapes de la révolution, ils croyaient que le pays était encore dans une phase féodale -, la convergence se faisait surtout autour d'un nationalisme de valorisation des entreprises nationales au détriment des étrangères. Désormais, la révolution socialiste devrait être précédée par une révolution anti-impérialiste et antiféodale sous l'égide d'une bourgeoisie nationaliste et progressiste.

Cette tentative de rapprochement des deux tendances nationalistes apparaît très clairement dans la déclaration de 1958 qui, au contraire du texte radical et révolutionnaire de 1950, affirme l'importance du caractère national et démocratique de la révolution dans les pays périphériques et la nécessité de la formation d'un front unique constitué par tous les nationalistes s'opposant à l'impérialisme et aux grands propriétaires terriens. Malgré la charge perpétuelle contre les latifundiums et les impérialistes, toujours considérés comme les principaux obstacles au développement, les communistes - qui analysent en huit parties la conjoncture politique brésilienne et mondiale - admettent cette fois la possibilité d'un développement à partir d'un nationalisme économique étatique indépendamment des difficultés posées par les impérialistes.

Ainsi, le texte dénonce dans la première partie les contradictions et la dichotomie du gouvernement du président Juscelino Kubitschek, soutenu à la fois par un groupe de nationalistes et par un groupe de « entreguistas » à service de l'impérialisme américain. Cela étant, le texte reconnaît l'importance des conquêtes d'un gouvernement qui a su appliquer un capitalisme d'État nationaliste qui aurait inhibé un peu les ambitions impérialistes et affirme que l'engagement fragile qui en dérivait n'empêchait pas « la lutte qui sévit en son sein. S'appuyant sur les masses, sur le Front Parlementaire Nationaliste et sur le secteur nationaliste des Forces Armées, le secteur nationaliste du gouvernement a influencé d'importantes décisions positives, dont la défense du monopole

⁴²⁵ PÉCAULT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Ed. de la Maison des sciences des hommes, 1989. p.126.

étatique du pétrole et le maintien d'un climat de légalité constitutionnelle dans la vie politique en sont quelques exemples⁴²⁶». Le texte constate finalement les avancées capitalistes du Brésil, revoit sa position envers les hommes politiques et le rôle des élections, et admet l'importance et la maturité du vote des travailleurs qui ont su obtenir des victoires importantes dans les Assemblées locales et nationales et affirme qu'il était déjà possible d'obtenir des changements *via* l'élection de présidents nationalistes⁴²⁷.

Ces contradictions du gouvernement populiste, toujours dépendant des ennemis impérialistes, permettraient l'avènement de formes de résistance au sein de la société brésilienne, puisque, selon le texte, cette dépendance approfondirait les divergences entre le Brésil et l'impérialisme nord-américain et habiliterait la création d'un front unique de résistance nationaliste qui pourrait réaliser une révolution bourgeoise nationale et démocrate, anti-impérialiste et antiféodale, avant la révolution socialiste qui libérerait le pays du joug impérialiste et des grands propriétaires de terres non cultivées.

En fait, avec l'envie de séduire une partie de la bourgeoisie, toujours très hostile aux communistes, l'objectif dissimulé de ces textes était de présenter et de défendre l'idée de ce front unique nationaliste et démocratique, de forte opposition aux propriétaires de latifundiums et aux impérialistes toujours considérés comme les principaux ennemis de la nation et de son développement indépendant. Très hétérogène, ce front serait constitué par le :

« prolétariat, combattant le plus cohérent des intérêts généraux de la nation ; les paysans, intéressés à liquider une structure rétrograde qui s'appuie sur l'exploitation impérialiste ; la petite bourgeoisie urbaine, qui ne peut pas étendre ses activités en raison des facteurs de retardement du pays ; la bourgeoisie, intéressée par le développement indépendant et progressiste de l'économie nationale ; les secteurs des grands propriétaires terriens qui possèdent des conflits d'intérêt avec l'impérialisme nord-américain, originaires de la dispute autour du prix des produits d'exportation, de la concurrence sur le marché international ou de l'action d'extorsion des entreprises nord-américaines et de leur agents dans le marché intérieur ; les groupes de la bourgeoisie liés à des monopoles impérialistes rivaux des monopoles des États-Unis à qui ces derniers portent préjudice⁴²⁸».

Ainsi, autour d'un objectif commun qui était la lutte nationaliste contre l'impérialisme et les grands propriétaires terriens, le front unique devrait faire abstraction, au moins dans un premier temps - celui d'une révolution bourgeoise, nationale, démocratique et pacifique -, de ses contradictions internes afin de combattre les contradictions externes. Cette conception d'un front unique, d'un

⁴²⁶ PESSOA, Reynaldo Carneiro (org). *PCB : vinte anos de política (1958-1979) : documentos*. São Paulo : Livraria Editora Ciências Humanas, 1980. p. 7.

⁴²⁷ Idem. p. 24.

⁴²⁸ Idem. p. 14.

gouvernement d'union nationale duquel faisait partie une bourgeoisie nationaliste et progressiste a eu une énorme influence sur le cinéma novo réalisé avant le coup d'État militaire brésilien de 1964. Les tentatives de séduction d'une bourgeoisie supposée nationaliste et progressiste et d'approximation des populistes continuent dans un texte écrit en 1958 par Luiz Carlos Prestes (qui n'a rien à avoir avec la déclaration suscitée). Déguisé en une sorte de mea-culpa à propos du dogmatisme et du radicalisme de la politique antérieure du parti concernant la politique intérieure, le texte est une véritable tentative de charmer la bourgeoisie et de la convaincre du bien-fondé du communisme et, notamment, des liens nationalistes communs qu'il y avait entre eux. Même si l'article ne revoit pas sa position sur les caractéristiques supposées précapitalistes du Brésil rural - ce qui l'obligerait à revoir sa conception "étapiste" de la révolution -, il renie la lutte armée, reconnaît avoir méprisé la force et l'importance de la bourgeoisie et des gouvernements populistes et assume l'inadéquation d'une politique importée de toutes pièces et de la tentative de l'adapter de façon quasiment mécanique à la situation brésilienne, au mépris des particularités et des transformations de la réalité locale. Selon le texte, l'État brésilien a évolué avec la participation en son sein de secteurs progressistes de la bourgeoisie. De cette manière :

« Il ne s'agissait plus d'un État de propriétaires de latifundiums et de grands capitalistes au service de l'impérialisme nord-américain, comme nous continuions à formuler, mais d'un État auquel participait aussi la bourgeoisie intéressée par le développement indépendant de l'économie nationale. C'est pourquoi, avec la formation du gouvernement de Monsieur Juscelino Kubitschek, l'incorrection de la thèse générale de "gouvernement de trahison" et l'orientation tactique gauchiste et aventurière tournée vers le "renversement de l'actuel gouvernement sont devenues plus évidentes⁴²⁹».

La résolution finale du Vème Congrès du PCB, réalisé en 1960, démontre que le parti suivait la mouvance soviétique commencée après le XXème Congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique. Le texte confirme certaines idées de la déclaration de 1958, notamment la défense des mécanismes démocratiques et une ferme croyance en la possibilité de réaliser une révolution nationaliste et pacifique qui passait par l'exhortation à la destruction et à l'interdiction d'usage de toute arme atomique. Cette révolution se réaliserait par « la pression pacifique des masses et de toutes les tendances nationalistes, à l'intérieur et à l'extérieur du Parlement, afin de fortifier et d'amplifier le secteur nationaliste de l'actuel gouvernement [du président JK], avec l'éloignement du pouvoir de tous les "entreguistas" et son remplacement par des éléments nationalistes⁴³⁰», mais

⁴²⁹ Idem. p. 31.

⁴³⁰ MORAES, Dênis de, e VIANA, Francisco. *Prestes : lutas e autocríticas*. Petrópolis : Vozes, 1982. p. 155.

aussi par la victoire du front unique et par la résistance et l'association des classes travailleuses à tous les segments nationalistes de la société.

Outre l'envie de sortir de la clandestinité, la tentative de rapprochement des communistes avec la bourgeoisie et des populistes passait par l'étendard du nationalisme ; un « nationalisme par soustraction », comme le défend le critique littéraire brésilien Roberto Schwarz, où toutes les fautes étaient attribuées à l'étranger, notamment aux Américains. D'après Schwarz :

« Régnait un état d'esprit combatif, selon lequel le progrès résulterait d'une espèce de reconquête, ou mieux, de l'expulsion des envahisseurs. Repoussé l'Impérialisme, neutralisées les formes mercantiles et industrielles de la culture qui leur correspondaient, et éloignée la partie antinationale de la bourgeoisie, alliée du premier, tout serait prêt pour l'épanouissement de la véritable culture nationale, dont le caractère avait été changé par les éléments antérieurs, compris comme un corps étranger⁴³¹ ». [C'est l'auteur qui souligne]

En fait, ce changement de mentalité de la direction du parti - qui a pris ses distances envers le réalisme socialiste et s'est mis soudainement à croire aux possibilités du jeu démocratique et surtout à un développement de fondement nationaliste qui lui a permis de se rapprocher des intellectuels - était déjà en marche au sein de l'intelligentsia et de la base communistes brésiliennes qui, préoccupées par l'isolationnisme du parti à la suite de la publication du manifeste radical d'août 1950, cherchaient, en contrariant la direction, à se rapprocher du peuple, de ses bases populaires au travers d'alliances pragmatiques avec la gauche populiste.

Dans ce sens, le 14 juillet⁴³² 1955 avait été créé par des intellectuels de diverses tendances, mais notamment de gauche et sympathisants du PCB, l'Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Institut Supérieur d'Études Brésiliennes, l'Iseb), qui, associé au Ministère de l'Éducation, avait comme objectif principal l'enseignement et la diffusion des sciences sociales. Créé après le suicide de Vargas, pendant la présidence de Café Filho, l'institut commence à fonctionner pendant le gouvernement du président Juscelino Kubitschek.

L'un des principaux centres de production d'idées de l'époque, une sorte de *think tank*, l'institut souhaitait utiliser les données et les catégories des sciences sociales pour une compréhension critique de la réalité brésilienne afin d'encourager et rendre possible le développement du pays. L'Iseb a été le créateur et principal diffuseur du concept de *nacional-desenvolvimentismo* (« national-développementisme ») qui a caractérisé les années de la présidence de Juscelino Kubitschek et qui a exercé une énorme influence sur les intellectuels de l'époque.

⁴³¹ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são ? : ensaios*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987. p. 32.

⁴³² Le choix de la date est moins anodin que l'on ne pense et montrerait l'envie des intellectuels fondateurs de l'institut de s'associer aux idéaux de la Révolution Française.

Comme le Brésil était dépendant économiquement et politiquement de certains pays étrangers, notamment des États-Unis, on estimait qu'il l'était aussi culturellement, étant donné que la superstructure était censée être une conséquence directe de l'infrastructure. Ainsi, les cultures et les hommes des pays périphériques seraient forcément des cultures et des hommes aliénés, dépendants et inauthentiques puisque simple reflex de la culture des pays impérialistes, les néo-colonialistes culturels. La seule solution possible, politiquement et culturellement, à ces pays et à leurs membres, était une totale indépendance économique et politique. Et l'on croyait à l'époque que la seule façon d'obtenir cette libération était un développement industriel autonomiste et nationaliste perçu comme synonyme de liberté politique et d'authenticité culturelle résultantes de la désaliénation engendrée par la prise de conscience de la masse. Ainsi, pour les partisans du « national-développementisme », « le développement est un humanisme parce qu'il restitue à la nation son essence et rend à l'homme colonisé sa dimension humaine. Un homme nouveau émergera des cendres de l'antérieur, mais cela ne sera possible que si le monde colonisé dépasse l'histoire du colonialisme, c'est-à-dire, s'il crée un État 'véritablement' national⁴³³ ». Le concept de « national-développementisme » est idéologisé jusqu'à devenir synonyme de nationalisme, d'autonomie politique et économique et surtout de lutte anti-impérialiste.

C'est pourquoi nous voyons la création de l'Iseb comme un chapitre de plus dans l'histoire de la quête d'un caractère national et d'un nationalisme toujours défini par soustraction. Depuis la publication du manifeste communiste de 1950, quand la responsabilité du sous-développement brésilien est attribuée aux Américains, commence au Brésil une véritable lutte anti-impérialiste. Pour atteindre l'indépendance politique et économique, on estime nécessaire de rompre avec l'impérialisme et de réaliser une nationalisation massive de ses entreprises, notamment celles des secteurs importants de l'énergie, les ressources minières et pétrolifères, mais aussi les banques et les compagnies d'assurance. Le type de développement nationaliste proposé par l'Iseb est redevable de ce nationalisme anti-impérialiste du début des années 1950.

L'institut symbolisait à lui tout seul, dans la diversité des tendances et des centres d'intérêt qui le composaient, l'idéal d'un front unique uni autour du nationalisme et de la lutte anti-impérialiste. Il « rassemblait une intellectualité distinguée et organisée autour de la création d'un projet 'développementiste', dont la fonction fondamentale pendant les années JK a été de pourvoir le nécessaire soutien intellectuel et idéologique pour la présidence de la République⁴³⁴ » et a eu, selon Daniel Pécaut, trois phases distinctes : « nationale-développementiste », nationale-populiste et

⁴³³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 2003. p. 60

⁴³⁴ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política : Arena, Oficina e Opinião, uma reinterpretação da cultura de esquerda*. São Paulo : Proposta Editorial, 1982. p. 45.

nationale-marxiste. Nous préférierions parler de trois *types* différents d'Iseb - qui ont plus ou moins coexisté simultanément depuis le début des activités du groupe, avec plus ou moins d'emphase sur l'un ou l'autre de ces trois types selon les besoins et les gouvernements en place -, que les limites définies par le cadre et l'objectif de cette recherche ne nous permettent pas de les développer⁴³⁵.

Nous avons déjà eu l'opportunité d'analyser le type de nationalisme en vogue ces années-là, avec la croyance en une révolution bourgeoise réalisée par un front unique composé par toutes les forces nationalistes et anti-impérialistes ayant le développement indépendant du pays comme base et objectif principal. On a pu voir que ce groupe hétéroclite et interclasses prônait, en termes culturels, la mise en place, à partir de l'instrumentalisation des arts, d'un processus de "conscientisation" nationale considéré comme le seul capable de restituer la dignité du peuple brésilien et de créer une culture authentiquement brésilienne, puisque totalement désaliénée des influences impérialistes.

Désormais, nous allons nous intéresser au changement opéré dans le concept de culture populaire, en conséquence de cette conception idéologique d'un nationalisme défini par opposition aux forces impérialistes, et à l'émergence de certains concepts tels que "culture aliénée" (ou "aliénation"), "colonialisme", "impérialisme" (ou "anti-impérialisme") et "authenticité culturelle" (ou "désaliénation") et l'influence qu'ils auront sur les intellectuels de gauche, notamment dans le champ artistique.

Commençons par analyser l'émergence du concept de culture aliénée. Les intellectuels de l'Iseb défendaient la thèse selon laquelle un pays dépendant politiquement et économiquement ne pouvait avoir qu'une culture dépendante et colonisée. Cette notion de dépendance culturelle associée à celle de dépendance politique et économique engendrait le concept de culture aliénée. L'idée dominante n'étant que le réflexe de la culture hégémonique, il leur semblait naturel que la culture brésilienne fût aliénée, colonisée, parce que simple reflet de la culture dominante imposée par les forces coloniales et impérialistes qui colonisaient le Brésil, comme nous avons déjà cité ci supra. Donc, il fallait libérer le pays du joug impérialiste pour qu'une culture désaliénée et authentiquement nationale vît le jour.

Toutefois, lien de causalité oblige, pour que cette libération économique et politique eût lieu, il était nécessaire l'avènement d'une culture nationale, désaliénée et révolutionnaire qui servirait à conscientiser les masses et à les conduire à faire la révolution. Ainsi, changement de taille et véritable différentiel dans l'histoire de la quête identitaire au Brésil, la transformation culturelle devenait le moteur et la condition, et non un simple effet, de la transformation politique. Une

⁴³⁵ Nous renvoyons les lecteurs intéressés aux excellents travaux qui nous ont servi de socle informatif : PECAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'Homme, 1989 ; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 2003 et TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : fábrica de ideologias*. 2e. São Paulo : Atica, 1982.

transformation qui, résultat de ce processus ordonné visant la prise de conscience du peuple, ne pouvait être réalisée que par cette nouvelle culture nationale authentique et désaliénée. Une culture qui, comme nous verrons un peu plus tard, serait produite par les intellectuels *pour* le peuple.

Cette notion d'une culture authentiquement nationale appuyée sur une culture populaire reprend le postulat nationaliste des modernistes, mais le dépasse en apportant de nouvelles catégories et en soulignant l'importance de la direction intellectuelle du processus. Comme le souligne le sociologue brésilien Renato Ortiz, influencés par la philosophie allemande de Manheim et Hegel - et leur conception de culture comme des "objectivations de l'esprit humain" - et « opposés à une perspective anthropologique, qui prend le culturalisme américain comme modèle de référence, les intellectuels de l'ISEB analysent la question culturelle à l'intérieur d'un cadre philosophique et sociologique⁴³⁶» qui transforme la culture dans un devenir en mettant en valeur le futur au détriment du passé historique et en soulignant l'importance des projets sociaux et du rôle des intellectuels.

Voyons maintenant comment se manifeste l'influence de ces idées des intellectuels de l'Iseb sur les intellectuels liés au champ culturel brésilien de l'époque. Dans l'éducation, elle prend forme par la méthode révolutionnaire d'alphabetisation pour les adultes de Paulo Freire. Dans le monde cinématographique, deux textes importants témoignent de l'influence des idées de l'institut. D'abord, celui écrit par Paulo Emílio Sales Gomes et qui s'intitule *Uma situação colonial (Une situation coloniale)*, puis celui écrit par Glauber Rocha et intitulé *A estética da fome (Esthétique de la faim ou Esthétique de la violence)*. Les deux textes sont influencés par l'idée d'une culture nationale opposée à une culture étrangère ou dominante.

Sales Gomes analyse la situation de divers secteurs du cinéma brésilien – production, distribution, exhibition, conservation et critique – à partir de certains concepts très chers aux intellectuels de l'Iseb. Ainsi, pour le critique brésilien, les problèmes du cinéma brésilien étaient la conséquence directe de sa situation coloniale, de sa relation de sous-développement résultant de sa dépendance envers des pays étrangers et de l'aliénation de son public, mais aussi des producteurs, distributeurs et exploitaires aliénés car peu concernés par la réalité brésilienne. Les deux derniers groupes, très attirés par le cinéma étranger, essaieraient, ponctuellement, de faire quelque chose de positif envers le cinéma brésilien, mais seraient entravés par la loi inexorable du marché extérieur, notamment du cinéma américain qui dominait le marché intérieur. Associant sous-développement et sous-culture,

⁴³⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 45.

à l'instar des intellectuels de l'Iseb, Sales Gomes considère tous les secteurs de l'industrie cinématographique brésilienne comme médiocres et sous-développés⁴³⁷.

Ce texte – qui a exercé une énorme influence sur les jeunes intellectuels et futurs cinémanovistes qui voyaient en Paulo Emílio et en Alex Viany, tous les deux affiliés au PCB, les grands stimulateurs, sorte de parrains du mouvement – fait chœur avec celui du philosophe brésilien Roland Corbisier, premier directeur de l'Iseb, où il affirme que dans un pays dépendant économiquement la culture est inexorablement aliénée parce que le pays n'est pas maître de son destin ni de son essence, laquelle est une copie de celle des métropoles. Ainsi, « sa culture ne pourra être qu'un reflet, un sous-produit de la culture métropolitaine, et l'inauthenticité qui la caractérise est une conséquence inévitable de son 'aliénation'⁴³⁸».

Dans *A estética da fome*, Glauber Rocha emprunte aux intellectuels de l'Iseb les notions de colonialisme et de sous-développement culturels, d'art aliéné, mais surtout les notions d'engagement et de quête d'authenticité pour le cinéma brésilien. D'emblée, il positionne la culture brésilienne et latino-américaine en opposition à une culture dite civilisée, exogène, et critique l'exotisme aliénant des arts au Brésil, qu'il considère comme étant excessivement abstraits et formalistes.

Ensuite, il affirme la dépendance d'une Amérique latine éternellement colonisée où la seule variante concernerait le type de colonialisme employé, « plus sophistiqué », pour mieux affirmer, lui aussi, l'interpénétration entre dépendance économique et politique et sous-développement culturel qui conduiraient l'Amérique latine au « rachitisme philosophique et à l'impuissance qui, tantôt inconscients, tantôt non, engendrent dans le premier cas la stérilité, dans le second l'hystérie⁴³⁹».

La solution à ce misérabilisme culturel, à l'aliénation dominante dans les arts latino-américains, c'est l'art engagé proposé par le cinéma novo et appuyé sur la représentation critique du misérabilisme social et politique du peuple brésilien, représenté comme un microcosme des peuples du tiers monde. Donc, afin de conscientiser le public sur ces problèmes, le cinéma novo fait de la représentation de la réalité, transformée en matière et identité pour le cinéma brésilien, son engagement pour la vérité, si cruelle, laide, dérangeante soit-elle. La violence esthétique et symbolique de ces images, qui n'auraient aucune liaison avec la haine pour autrui, est le cri révolutionnaire de liberté des peuples affamés et colonisés, au nom desquels les cinéastes

⁴³⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. « Uma situação colonial ». O Estado de São Paulo, 19/11/1960. In : GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 286.

⁴³⁸ CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro : Iseb, 1960. p. 78. Ce texte, publié en 1960, faisait partie d'une conférence organisée par l'Iseb et prononcée en 1956.

⁴³⁹ ROCHA, Glauber. « Esthétique de la faim ». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Collection Auteurs. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 121.

engageraient leur cinéma au service des luttes sociales et politiques les plus importantes de leur temps.

Ce cinéma engagé marquerait à la fois le début du processus à travers lequel le peuple prend conscience de sa situation de colonisé, de peuple esclavagé par les maîtres colonialistes, dans sa lutte pour l'émancipation politique et économique, mais aussi la manifestation d'une authenticité, d'une identité cinématographique possible comme forme de résistance culturelle aux cinémas étrangers, notamment américain, qui domine le marché brésilien. Dans une situation coloniale, le processus de libération débute par l'affirmation d'une culture native, non aliénée, qui soit synonyme de l'affirmation de soi.

L'affirmation de cette culture nationale, de cette nouvelle identité totalement opposée à l'ancienne, simple reflex de la culture colonialiste, signifierait aussi la fin de la prédominance de la culture exogène et aliénée, symbole de la fin ou du début de la fin du colonialisme culturel, de la mentalité coloniale et de l'avènement d'un nouvel être, d'un nouveau peuple totalement désaliéné. « La mort du colonisateur est aussi la mort du colonisé⁴⁴⁰ », c'est la fin de la relation entre maître, "les occupants", et esclave, "les occupés", comme l'affirmait Paulo Emílio. Dans ce processus de décolonisation, le colonisé se dé-chosifie et redevient sujet en réacquérant sa vraie identité et son aura humaine de sujet de sa propre histoire.

Il est important de souligner, comme le suggère Renato Ortiz⁴⁴¹, la coïncidence entre l'émergence de ces concepts de "situation coloniale" et d'"aliénation" avec le déclenchement du processus d'indépendance en Asie (entre 1943 et 1951) et en Afrique (entre 1954 et 1963). Le groupe de pays que l'on nommait alors Tiers Monde semblait se réveiller depuis la bataille de Dien Bien Phu et luttait pour une émancipation massive du joug des pays colonialistes.

Mais le principal produit des intellectuels de l'Iseb fut, sans aucun doute, la création du Centre Populaire de Culture (CPC), la quintessence de l'instrumentalisation de l'art et du rêve d'art révolutionnaire, bras pragmatique et véritable radicalisation à gauche des idées réformistes de l'Iseb. Fondé en 1962 à partir de discussions entre Carlos Estevam, un jeune intellectuel et sociologue marxiste qui travaillait pour l'Iseb, Oduvaldo Viana Filho, un autre jeune intellectuel, acteur et dramaturge lié au Théâtre d'Arène, et Léon Hirszman, future cinémanoviste, la fonction principale du CPC était la transformation de la société à travers la production d'art (théâtre, cinéma, musique, architecture, arts plastiques et même alphabétisation) engagé avec l'intention de conscientiser le peuple brésilien. Pour des raisons pragmatiques, le CPC fut associé à l'Union

⁴⁴⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira...* Op. cit. p. 60.

⁴⁴¹ Idem. p. 65-66.

Nationale des Étudiants (UNE) sans lui être soumis. L'UNE avait un peu d'argent et des théâtres disponibles dans les universités.

Dans un manifeste polémique écrit en 1962 - qui en réalité ne serait qu'une sorte d'avant-projet pour des discussions internes -, Carlos Estevam incite, sans ambiguïtés, les artistes à assumer un rôle politique dans la transformation de la société en affirmant que dans le Brésil des années 1960 « hors de l'art politique il n'y a pas d'art populaire⁴⁴² ». Selon le manifeste, il y avait trois types d'artistes : les conformistes, les non-conformistes et les révolutionnaires.

L'artiste conformiste serait un simple formaliste romantique, adepte de l'art pour l'art, totalement aliéné de la réalité qui, « perdu dans son détournement idéologique, ne se rend pas compte que l'art lorsqu'il est perçu dans l'ensemble global des faits humains, n'est plus que l'un des éléments constitutifs de la superstructure sociale, conjointement avec les conceptions et institutions politiques, juridiques, scientifiques, religieuses et philosophiques existantes dans la société⁴⁴³ ».

L'artiste non-conformiste serait celui « à qui avait été donné de découvrir l'abjection contenue dans l'attitude d'acceptation de la défense de l'ordre en vigueur... » mais qui – malgré « une position caractérisée par un vague sentiment de répulsion envers les modèles dominants », auxquels ils ne manifestent aucune identification – ne se rend pas compte que « pour être à côté du peuple et de sa lutte, il ne suffit pas d'adopter l'attitude simplement négative de non adhésion, de non complicité avec les propos ostensibles des ennemis du peuple⁴⁴⁴ », il fallait agir. Encore une fois, comme chez Fanon, on condamne la neutralité et on exige la prise de position et l'engagement immédiat à côté du peuple.

L'artiste révolutionnaire serait celui qui s'engage aux côtés du peuple opprimé et de la transformation de la société à travers l'instrumentalisation de l'art. Dans l'art engagé et révolutionnaire, les artistes et les intellectuels optent « pour être peuple⁴⁴⁵ », pour se battre pour et avec le peuple contre l'oppression et les privilèges des classes hégémoniques, aussi bien que contre la conscience mystificatrice de la culture aliénée.

Après les trois types d'artistes, le CPC a défini les trois types d'art : art du peuple, art populaire et art populaire révolutionnaire. L'art du peuple, confondu avec le folklore, serait celui pratiqué par le peuple de l'intérieur du pays, dans un milieu rural encore précapitaliste où prédominerait un certain retard économique et politique. Dans cette forme d'art très rudimentaire, « dépourvu de qualité artistique et de prétentions culturelles qui ne va jamais au-delà d'une tentative grossière et

⁴⁴² ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1963. p. 93.

⁴⁴³ Idem. p. 81.

⁴⁴⁴ Idem. p. 85-86.

⁴⁴⁵ Idem. p. 88.

maladroite d'exprimer des faits triviaux caractéristiques des sensibilités plus affaiblies⁴⁴⁶», fondé presque entièrement sur l'oralité, les artistes et leurs produits culturels formeraient un tout indissociable et anonyme. Outre le préjugé quasiment ethnocentrique envers l'art du peuple, nous pouvons noter, de façon implicite, l'association entre la structure et la superstructure, la première déterminant de manière inexorablement fataliste la deuxième afin de mieux justifier l'insignifiance des manifestations culturelles survenues dans des régions sous-développées économiquement et politiquement.

L'art populaire serait celui produit dans les grands centres urbains pour les masses par des spécialistes. Art entièrement conventionnel, commercial et aliéné, qui fait à souhait abstraction de la réalité et des conflits existants, il garderait quelques similitudes avec la notion de culture de masse, d'art de simple divertissement. Produit de la division du travail, les producteurs et les consommateurs n'appartiendraient pas aux mêmes classes sociales. Selon le texte, « L'art du peuple et l'art populaire quand ils sont considérés à partir d'un point de vue culturel rigoureux pourraient difficilement mériter la dénomination d'art ; par ailleurs, quand ils sont considérés du point de vue du CPC ils ne peuvent d'aucune manière mériter la dénomination de populaire ou du peuple⁴⁴⁷ » car ils sont totalement aliénés.

Avec le CPC, comme le note si bien Renato Ortiz⁴⁴⁸, le concept d'aliénation cherche son inspiration non plus directement en Hegel mais en Marx et Lukacs. Ainsi, dans le concept marxiste d'aliénation il n'y a plus la notion d'extériorité de la conscience de soi, mais l'idée que

« l'homme perd sa conscience personnelle, son identité et personnalité qui signifie que sa volonté est écrasée par la conscience d'un autre, ou par la conscience sociale – la conscience du groupe. C'est une forme de *para-conscience*, c'est-à-dire, une conscience particulière incomplète, à travers laquelle l'homme perd partielle ou totalement sa capacité de décision. [...] il se massifie, passe à appartenir à la masse et non à soi même⁴⁴⁹ ».

Ainsi, le véritable art populaire serait l'art populaire révolutionnaire, l'art désaliéné, celui choisi par les intellectuels et artistes militants liés au CPC et entièrement tourné vers le peuple et la résolution de ses conflits. Pour ces artistes engagés, « tout commence par l'essence du peuple et nous entendons que cette essence ne peut être vécue par l'artiste que lorsqu'il prend conscience de la possession du pouvoir par la classe dirigeante et de la conséquente privation de pouvoir dans laquelle se retrouve le peuple en tant que masse gouvernée par les autres et pour les autres⁴⁵⁰ ».

⁴⁴⁶ Idem. p. 90-91.

⁴⁴⁷ Idem. p. 90.

⁴⁴⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 68.

⁴⁴⁹ BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo : Símbolo, 1977. p. 17-18.

⁴⁵⁰ ESTEVAM, Carlos. Op. cit. p. 92.

Seulement cet art serait capable, par une analyse objective de la réalité, de « transformer la conscience de notre public et de faire naître dans l'esprit du peuple une évidence radicalement nouvelle : la compréhension concrète du processus par lequel l'extériorité perd son aspect de chose, la naturalité des choses se dissout et se transmute⁴⁵¹ » rendant à l'homme son rôle historique usurpé par l'aliénation, le rôle de sujet de sa propre existence dans un monde plus humain et moins absolu, produit d'une intervention dialectique de l'homme.

Donc, avec le CPC le concept de culture populaire acquiert au Brésil une nouvelle signification. On ne parle plus de culture populaire comme synonyme de quelque chose de traditionnelle qui doit être préservée avant que cela ne soit détruit par une modernité délétère. Le concept de culture populaire devient alors synonyme d'art engagé et révolutionnaire et perd toute son amplitude de significations totalisantes pour se restreindre à une forme particulière de la conscience, « la conscience politique, la conscience qui débouche immédiatement sur l'action politique. Non pas l'action politique en général, mais l'action politique du peuple⁴⁵² » au service de « l'éducation révolutionnaire des masses⁴⁵³ ».

En démontrant un certain élitisme de la part des intellectuels, la culture populaire devient l'art désaliéné produit *par* les intellectuels afin de conscientiser le peuple et non plus la culture populaire réalisée *par* le peuple. Éducative et téléologique, la culture populaire « est devenue un moyen pour atteindre une fin déterminée, comme donner conscience et capacité de choix politique aux masses consommatrices. Il y a eu une subversion de sa direction : elle n'est plus le point *d'où* on part pour devenir celui *vers où* on se dirige, ou, plus précisément, la manière à travers laquelle se réalise une fin déterminée comme *conscientisation* et *politisation*⁴⁵⁴ ». [C'est l'auteur qui souligne].

Revenons un peu en arrière afin d'expliquer l'origine du CPC et démontrer la genèse de cette conception d'art engagé, d'art révolutionnaire et instrumentalisé qui a été très importante pour le cinéma novo. En allant à Rio de Janeiro avec sa compagnie théâtrale pour présenter sa pièce *A mais valia vai acabar, seu Edgar* ("La plus-value va cesser, m'sieur Edgar") – qui raconte l'exploitation du prolétariat par les capitalistes - Oduvaldo Viana Filho, le Vianinha, décide de savoir un peu plus sur le concept de « plus-value » et se dirige à l'Iseb afin de demander des informations. En arrivant, lui et Léon Hirszman, qui avait choisi et monté les extraits de films projetés pendant le spectacle au fond de la scène, rencontrent Carlos Estevam – tous les trois liés au PCB - et, ensemble, ils vont

⁴⁵¹ Idem. p. 95.

⁴⁵² Idem. p. 29-30.

⁴⁵³ Idem. p. 31.

⁴⁵⁴ LEITE, Sebastião Uchoa. « Esboço de uma resenha crítica ». *Revista Civilização Brasileira*, n 4, set 1965. p. 273-274.

commencer les conversations qui aboutiront à la création du CPC, dont Estevam a été le premier directeur.

Mais avant d'être la force motrice et la raison d'être du CPC, cette conception d'une culture engagée avait débuté dans une compagnie de théâtre alternative nommée *Teatro de Arena* (Théâtre d'Arène). Cette compagnie avait été fondée en 1953 avec l'intention d'aller à la rencontre du public – sans avoir à attendre que ce dernier aille volontairement aux spectacles - en produisant des textes de qualité avec une recherche formelle et des montages peu coûteux de façon à créer une nette opposition au modèle de théâtre bourgeois symbolisé par le Teatro Brasileiro de Comédia (le TBC), une compagnie créée à São Paulo pour la mise en scène de pièces classiques (ou bourgeoises comme les appelait la gauche).

Avec l'arrivée en 1956 des membres du *Teatro Paulista do Estudante* (Théâtre Pauliste de l'Étudiant, le TPE⁴⁵⁵) et d'Augusto Boal, fondateur postérieurement du Théâtre de l'Opprimé, le Teatro de Arena allait se tourner vers un théâtre plus engagé politiquement ; un engagement qui se manifeste dès le choix du texte pour la première mise en scène, en 1956, de Boal pour la compagnie : la pièce *Ratos e Homens* (*Des souris et des hommes*), de John Steinbeck. Cette mise en scène « marque l'entrée des préoccupations sociales plus engagées politiquement, quoiqu'elle se réfère à une réalité nord-américaine⁴⁵⁶ », et réaffirme une confiance romantique dans la capacité de l'homme à renverser n'importe quelle difficulté à laquelle il serait confronté.

Cette idée d'un théâtre engagé poursuit sa route dans le choix du texte pour les deux mises en scènes suivantes. D'abord il y a eu, en 1957, la pièce *Juno e o pavão* (*Junon et le paon*⁴⁵⁷), de l'écrivain irlandais Sean O'Casey, où « Le projet politique d'Augusto Boal, et qui finirait pour se transformer au fil des années dans le projet du Arena, est [...] clairement exposé : faire de l'art un instrument de lutte⁴⁵⁸ ». Puis il y a eu la mise en scène de la comédie *Só o faraó tem alma* ("A peine le pharaon possède une âme"), du dramaturge carioca Sampaio Silveira. La pièce - qui est une allégorie du Brésil de l'époque transposée dans une Égypte imaginaire - raconte de manière très critique l'histoire d'un démagogue qui n'hésite pas à abandonner le champ de l'opposition afin de pouvoir, lui aussi, participer aux privilèges concédés aux élites au pouvoir.

Les quelques succès n'ont pas empêché la compagnie de rencontrer des difficultés financières, mais aussi politiques en raison des divergences internes liées aux choix de la ligne assumée par la

⁴⁵⁵ Le TPE fut fondé en 1955 au sein de l'Université de São Paulo (l'USP) par Gianfrancesco Guarnieri et Oduvaldo Viana Filho, le Vianinha, à la demande, paraît-il, du PCB qui ressentait le besoin d'avoir un groupe de théâtre qui pouvait agir auprès des étudiants. Au départ, ils devaient monter des pièces itinérantes qui seraient présentées dans les écoles et les syndicats.

⁴⁵⁶ MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política : Arena, Oficina e Opinião, uma reinterpretação da cultura de esquerda*. São Paulo : Proposta Editorial, 1982. p. 30.

⁴⁵⁷ Ce texte a été adapté au cinéma en 1929 par Alfred Hitchcock.

⁴⁵⁸ Mostaçó, Edélcio. Op. cit. p. 31.

compagnie. Elle était sur le point de fermer ses portes lorsque ses directeurs ont décidés de monter *Eles não usam black-tie (Ils ne portent pas de smoking)*, écrite par le jeune acteur et dramaturge italo-brésilien du nom Gianfrancesco Guarnieri⁴⁵⁹, l'un des fondateurs du TPE. La pièce – qui mettait en scène pour la première fois l'univers socio-politique des travailleurs autour d'une grève⁴⁶⁰ et avait obtenu la prouesse de rester un an à l'affiche - a été à l'origine de la création du Séminaire de Dramaturgie organisé par la compagnie qui, pendant deux ans, a été le centre de débats intéressants et instigateurs sur la direction et les possibilités d'un théâtre national et populaire – dans son sens révolutionnaire - entièrement tourné vers la réalité brésilienne.

Sur les formes que devrait avoir ce théâtre engagé, on note la publication de deux textes très importants. Écrits dans un intervalle de deux ans par deux des principaux défenseurs et acteurs de l'instrumentalisation des arts comme forme de conscientisation, de libération du peuple et de création d'une culture authentiquement nationale, ces textes ont essayé de théoriser les fondements esthétiques de ce théâtre engagé, mais surtout d'en systématiser et d'en expliquer les principes idéologiques.

Le premier, et peut-être le plus important par son caractère pionnier, fut publié en 1959 par Gianfrancesco Guarnieri dans la revue communiste *Brasiliense* qui, entre 1955 et 1964, fut le principal véhicule de propagation de l'idéologie nationaliste. Dans ce texte - véritable marque historique des débats sur la fonction sociale de l'art de la période pré-1964 qui a su synthétiser certaines des approches esthétique-idéologiques du PCB sur un art national et populaire authentiquement brésilien et qui a eu une grande influence sur les jeunes intellectuels de l'époque -, on peut lire que la seule solution pour un théâtre engagé politiquement est se positionner du côté des plus démunis et fonder ses spectacles sur une représentation critique de la réalité de manière à pouvoir éveiller la conscience critique du public. Ainsi, « pour analyser avec correction la réalité, pour mouvoir nos personnages dans une ambiance concrète qui ne soit pas onirique, l'unique chemin sera celui ouvert par l'analyse dialectique-marxiste des phénomènes, en partant du matérialisme philosophique⁴⁶¹ » qui puisse permettre au peuple brésilien de rêver « avec un théâtre qui atteigne réellement les grandes masses. Avec des spectacles réalisés pour toutes les classes et non seulement une minorité⁴⁶² ».

Ce texte est important à plusieurs égards. D'abord, il est l'un des premiers à revendiquer, sans subterfuges, la rencontre entre l'art et le marxisme et à poser clairement l'importance d'une

⁴⁵⁹ Guarnieri est né à Milano, en Italie, mais est arrivé au Brésil à l'âge de deux ans avec sa famille qui fuyait le fascisme.

⁴⁶⁰ La pièce serait adaptée au cinéma en 1981 par Léon Hirszman.

⁴⁶¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. « O teatro como expressão da realidade nacional ». *Brasiliense*, n 25, set/out 1959. Apud : BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da Une*. Campinas : Papyrus, 1984. p. 17-18.

⁴⁶² Idem. p. 18.

représentation réaliste, le plus proche possible du quotidien du peuple brésilien, ce qui serait l'un des dogmes des cinémanovistes. En outre, il propose, accessoirement, l'idée de réaliser des œuvres qui puissent être comprises par tous les publics, des œuvres simples et sans trop de complications formelles. Une question qui, un peu plus tard, s'érigera presque en principe fondamental et inviolable des CPCs et sera l'origine d'une rupture entre eux et les cinémanovistes.

Dans le deuxième texte, publié en 1961, Augusto Boal réaffirme l'idée d'un art engagé tout en confirmant la mauvaise conscience des intellectuels de l'époque envers la culture et le public populaires. Pour le metteur en scène brésilien, il semble évident que les spectacles comiques ont plus de chance de remporter du succès auprès du public, « Mais pour que le spectateur rie et pleure il a été nécessaire d'abolir les formes aliénées et chercher une plus grande authenticité, quand bien même elle serait simplement superficielle. Pour le spectateur il n'y a que les émotions qui comptent, les idées n'étant pas encore importantes⁴⁶³ ». Un peu plus loin dans le texte, il affirme sa foi dans la possibilité d'un dialogue avec le peuple quand le théâtre brésilien, plus développé dialectiquement, pourra finalement incorporer, « pour la première fois, un public ouvrier. [...] La nouvelle classe transformée en public apportera une plus grande richesse d'idées, que ne solliciteraient jamais le public bourgeois⁴⁶⁴ ».

Un texte qui, pour le théoricien et spécialiste du théâtre brésilien Edélcio Mostaço, était en parfaite syntonie avec la pensée politique de l'époque, et dont « les tendances principales se retrouvaient au sein de l'Iseb [...] et des théorisations du PCB⁴⁶⁵ », en prouvant l'influence de ces idées sur les intellectuels les plus combattifs de l'époque.

Tout cela nous permet d'inférer que, au contraire de ce qui est fréquemment affirmé, dans cette instrumentalisation des arts le peuple et la culture populaire, celle produite par les classes subalternes, deviennent non le sujet mais l'objet, le véhicule de films ou de pièces dont le véritable sujet est l'engagement politique et l'envie de désaliénation du peuple et de la culture populaire. C'est pourquoi cette dernière se transforme en « un projet politique qui utilise la culture comme élément de sa réalisation⁴⁶⁶ » en devenant non pas une "vision de monde"(endogène) - dans un sens « gramscien » du terme - des classes démunies, comme c'était le cas dans les *chanchadas*, mais une vision *du* monde (exogène) de ces mêmes classes, une vision du dehors réalisée par les intellectuels pour le peuple.

⁴⁶³ BOAL, Augusto. "Tentativa de análise do teatro brasileiro". *Cadernos de Oficina*, n 1, agosto de 1961. Le texte fut publié à nouveau dans *Arte em revista*. São Paulo : Kairós/CEAC, n 6, Teatro, 1981.

⁴⁶⁴ Idem.

⁴⁶⁵ MOSTAÇO, Edélcio. Op. cit. p. 45.

⁴⁶⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 72.

Par une grosse erreur d'évaluation, la gauche brésilienne nie toute possibilité d'authenticité à la culture populaire - ou culture du peuple, comme préfère la nommer Carlos Estevam – qui vient à être considérée comme fausse culture parce qu'elle est supposée être totalement aliénée, ainsi que toutes les formes de résistance qui lui seraient propres, au profit d'une culture réalisée par les intellectuels et considérée comme transformatrice et révolutionnaire, parce que non aliénée et la seule capable de contrecarrer les cultures étrangères, néo-colonialistes. Malgré leur tentative de devenir peuple, cette vision ethnocentrique et dogmatique des intellectuels, fruit d'une mauvaise foi envers la culture populaire, est demeuré une vision subjective, extérieure et idéalisée de l'univers du peuple, ce qui a sûrement contribué à leur manque de dialogue avec le public auquel ils voulaient apporter la conscience critique. Nous y reviendrons un peu plus tard. Comme l'a affirmé Sebastião Uchoa, les intellectuels se sont tant obsédés pour l'idée d'aliénation de la culture populaire qu'ils ont fini par s'aliéner au concept⁴⁶⁷.

Pour en revenir à l'Iseb, il y a autre chose qu'il ne nous semble pas difficile d'inférer. Cela concerne le fait que tous ces produits idéologiques provenant directement de ou à partir des idées des membres de l'Iseb avaient en commun l'importance vouée au rôle de l'intellectuel dans la transformation de la société et dénotaient clairement son ambition d'intervenir dans le cours de l'histoire brésilienne. En s'octroyant le titre d'agent de la conscience et du discours, de légitime défenseur du peuple, l'intellectuel s'est érigé en avant-garde, s'est transformé en une sorte de gourou messianico-politique et la seule force capable de conduire le peuple ignorant et sans défense à la révolution ou, au moins, à une prise de conscience politique de ses problèmes à partir et à travers la représentation d'une œuvre entièrement "éducative" et désaliénée.

Comme l'a affirmé le philosophe et acteur Luiz Carlos Maciel, ami de Glauber Rocha et l'un des acteurs de son premier court métrage *Cruz na praça*, « Nous croyions avoir la mission sacrée de libérer notre pays de la domination, notre peuple de l'exploitation, nos vies de la névrose et notre planète de la catastrophe et le moyen le plus adéquat pour atteindre ces objectifs était la politique⁴⁶⁸ ». Malgré tous les aspects positifs et bienfaisants de cette attitude, elle avait du mal à dissimuler une forme paternaliste, voire autoritaire, de salut venu d'en haut qui est très caractéristique de certains régimes politiques totalitaires. En plus, cela configurait un type de changement réformiste appelé par Lénine du nom de "voie prussienne" et par Antonio Gramsci de

⁴⁶⁷ LEITE, Sebastião Uchoa. Op. cit. p. 278.

⁴⁶⁸ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe : memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996. p. 25-26.

"révolution passive", qui définissent les transformations sociales occasionnées par les membres des classes dominantes, venues d'en haut, où le peuple n'est qu'un simple véhicule de ces réformes⁴⁶⁹.

Les militaires ont fermé les portes de l'Iseb le 13 avril 1964, douze jours après l'instauration du coup d'État. Mais ce projet nationaliste de l'époque ayant été transformé en idéologie, l'union autour d'un projet « national-développementiste » qui s'opposait à toute forme de participation étrangère, considérée comme une ingérence, ne pouvait pas ignorer longtemps un gouvernement "entreguista" (celui de Juscelino Kubitschek) qui ouvrait sans aucun scrupule le pays aux capitaux étrangers. En outre, un projet débattu par un groupe d'intellectuels aussi hétérogène, qui associait des intellectuels révolutionnaires à d'autres plutôt réformistes, ne pouvait pas progresser sans quelques conflits, sans avoir quelques scissions et transformations internes qui permettaient quelques adaptations au contexte et aux différents gouvernements avant sa fermeture définitive. Comme explique Raquel Gerber, « le nationalisme de la période de 55 à 60 était un drapeau idéologique qui ne correspondait pas à la structure économique⁴⁷⁰ ».

Ce nationalisme « développementiste » et anti-impérialiste - dont la principale préoccupation était de subjuguier et dépasser la dépendance brésilienne et la supposée aliénation qui en était la résultante - a été motivé par plusieurs conquêtes économiques et politiques, internes et externes, mais aussi culturelles et sportives qui ont marqué le Brésil de l'époque. Sur le plan interne, le pays avait réussi à approuver la nationalisation du secteur pétrolier à travers la création de la Petrobras, mais aussi à nationaliser les compagnies minières et d'assurance. Sur le plan international, les luttes de libération en Asie et en Afrique, les guerres d'Algérie et du Vietnam ainsi que la Révolution cubaine étaient des motivations supplémentaires à la lutte anti-impérialiste qui mobilisait les nationalistes.

Sur le plan culturel, le Brésil a traversé une période mouvementée et fastueuse dès la fin des années 1940, quand, avec la re-démocratisation, le pays a vécu une véritable transformation culturelle ainsi qu'en témoigne la création de deux musées (le Musée d'Art Moderne - MAM -, et le Musée d'Art de São Paulo, - Masp -), d'une compagnie de théâtre classique (le TBC), de quatre grands studios de cinéma (la compagnie Vera Cruz, la plus grande et importante, mais aussi la Maristela, la Multifilmes et la Kino Filmes du cinéaste Alberto Cavalcanti), d'une biennale pour les arts plastiques, sans parler de la création, par Paulo Emílio, de la Filmothèque, l'ancêtre de la Cinémathèque brésilienne.

Pour un pays qui vivait encore tourné vers les produits venus d'outre-mer et qui ne se croyait pas

⁴⁶⁹ Pour plus de détails concernant les tentatives de "révolution passive" ou de "voie prussienne" au Brésil lire COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil : ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2005. p. 50-58.

⁴⁷⁰ GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. São Paulo : Paz e Terra, 1991. p. 13.

capable de produire quelque chose d'important et de valorisant, il y a eu aussi les importantes conquêtes sportives telles que les deux médailles d'or d'Ademar Ferreira da Silva au triple saut aux Jeux Olympiques de Helsinki, en 1952, et de Melbourne en 1956 ; les deux premières victoires en Coupe du Monde (1958 en Suède et 1962 au Chili) ; les premières victoires au tennis de Maria Esther Bueno, commencées en 1959 quand elle a été la première athlète non américaine à remporter Wimbledon et le US Open. Elle remporterait Wimbledon deux autres fois (en 1960 et 1964) et l'US Open 3 fois (1963, 1964 et 1966) et dix autres titres du grand chelem en doubles. Il y a eu aussi le championnat du monde des poids coq pour le boxeur Eder Jofre en 1960, les deux mondiaux de basket-ball en 1959 et 1963, sans compter les révolutions musicale et poétique, symbolisée par la *bossa nova* et le concrétisme⁴⁷¹. Toutes ces victoires et réalisations ont suscité la fierté des Brésiliens et ont permis de croire au « national-développementisme » et de réduire l'éternel complexe de chien bâtard des brésiliens.

Mais, sans aucun doute, la principale marque de l'utopie « développementiste » de la période et la plus grande raison d'orgueil des Brésiliens venait de la concrétisation du rêve fou qu'a représenté la construction de la nouvelle capitale Brasília. Critiquée initialement par presque tout le monde, considérée comme un rêve pharaonique, l'œuvre, produit de l'envie du président Juscelino Kubitschek de conquérir l'intérieur du pays et de la combinaison du talent de trois génies brésiliens (Lucio Costa, Oscar Niemeyer et Roberto Burle Marx), est devenue par la suite un modèle de la modernité architectonique et le symbole de toute une génération qui n'avait pas de limites à l'imagination et croyait que tout était possible et que le pays de l'avenir était finalement devenu le pays du présent.

Sur le plan spécifiquement cinématographique, la décennie 1950 fut très riche et fertile en événements pour le cinéma brésilien. Au moins tout aussi voire plus important que la tentative échouée d'instauration d'une industrie du cinéma locale a été la confirmation du cinéma comme une grande manifestation artistique et intellectuelle à l'instar des autres arts, conséquence de l'émergence du néo-réalisme durant la décennie précédente, ainsi que de la nouvelle vague et des autres nouveaux cinémas à partir de la deuxième moitié des années 1950, mais aussi de l'apparition des premiers clubs de cinéma au début des années 1940, dont notamment celui créé à São Paulo par Paulo Emílio et un groupe d'intellectuels qui fut le responsable de l'organisation des premiers grands débats autour de l'esthétique cinématographique. Tout cela a largement contribué à la légitimation du cinéma.

⁴⁷¹ Dans une période très nationaliste qui, comme nous l'avons vu, exigeait beaucoup d'engagement politique et où prédominait un certain réalisme socialiste, les deux derniers mouvements, synonymes de révolutions plutôt de l'ordre esthétique, sans aucun engagement politique et plein d'influences étrangères, n'ont pas joui, au moins initialement, d'une unanimité.

Les années 1950 ont aussi été le témoin des premières envies de préservation des grands chefs d'œuvre du cinéma avec l'avènement de la filmothèque, où les films pourraient être non seulement préservés, mais aussi analysés par les critiques et futurs chercheurs. C'est aussi, comme nous allons le voir, la période des premiers congrès de cinéma et leurs débats autour d'un cinéma typiquement brésilien, ainsi que de la formation de certains groupes de discussion chargés d'analyser et de discuter les directions possibles pour la production cinématographique brésilienne.

Dans une époque d'expérimentation et d'intense mobilisation intellectuelle, les artistes brésiliens, jouissant d'une conjoncture sociale, économique et politique favorable et d'une sensation de liberté rarement atteinte dans la jeune république, ont pu manifester de plusieurs manières, dans les années 1950 et notamment au début des années 1960, leur anticonformisme, leur envie de rébellion et leur croyance romantique dans la reconversion révolutionnaire du monde à travers l'instrumentalisation d'un art engagé devenu le principal véhicule de transformation sociale et politique, ainsi que le seul moyen capable de conduire le peuple à la désaliénation et à la révolution subséquente. Un art qui, de surcroît, serait populaire et national.

Il n'y a plus de doute qu'autant la production que l'engagement artistiques de la période étaient tributaires de l'influence du PCB, soit à travers l'idéologie « nationale-développementiste » des intellectuels de l'Iseb, soit à travers l'art militant des jeunes intellectuels du CPC, originaires du Teatro de Arena, mais aussi du processus politique en cours dans certains pays périphériques envieux de rupture avec le passé colonial et presque tous influencés par les théories marxistes. Les intellectuels et les artistes de manière générale ont toujours été une source de préoccupation majeure de la part de la direction du PCB, consciente de leur importance dans le processus de séduction et de persuasion du peuple, mais aussi dans le processus de légitimation du parti même. Ainsi, ce n'est pas un hasard si la résolution politique du Vème Congrès du PCB en 1960 décide que « les communistes doivent dédier une attention particulière à l'intellectualité, qui, dans sa grande majorité, est partisane du progrès et de l'émancipation nationale. L'unité des intellectuels de diverses tendances politiques et idéologiques peut être atteinte autour d'objectifs communs comme la défense de la culture nationale et de son développement...⁴⁷² ».

Le cinéma novo fut l'un des produits culturels nés sous l'égide de cette tentative d'influence du PCB sur les intellectuels et les artistes brésiliens, prouvant l'association directe entre l'engagement culturel et politique de l'époque. Comme l'avait souligné Glauber Rocha, le mouvement fut l'un des produits de ce contexte messianique de croyance dans le pouvoir transformateur de l'art qui avait marqué cette période d'intense politisation et d'engagement au Brésil. Pour le grand réalisateur

⁴⁷² PESSOA, Reynaldo Carneiro. Op. cit. p. 65.

brésilien « le Cinéma Novo est survenu au parfait moment. Il n'est pas le fruit d'un hasard : il est lié non seulement aux tentatives propres du cinéma mais aussi à tout ce parallélisme de la culture, aux mouvements de culture populaire, à tout cela. Le Cinéma Novo est le résultat de tout cela et en subit les influences tout en cherchant à y contribuer⁴⁷³ »

Après avoir analysé le champ politique et théorique de l'époque, analysons maintenant, avant de poursuivre avec le cinéma novo, la pratique cinématographique de l'époque à partir du type de cinéma qui a existé juste avant le cinéma novo afin de vérifier comment on passe d'un cinéma commercial à l'un des plus grand et plus riches mouvements cinématographiques apparu au Brésil et dans le monde.

1.2 - Avant le cinéma novo : les grands studios de São Paulo

Conséquence de l'euphorie « développementiste » qui régnait au Brésil au début des années 1950 et de l'envie de la bourgeoisie industrielle de São Paulo de créer une industrie cinématographique brésilienne, le pays a vu l'essor de quatre grands studios pendant cette période : Vera Cruz, Maristela, Multifilmes et Kinofilmes.

Tous ces studios, liés à la production de films commerciaux, ont eu une courte existence. La société Maristela fondée en 1950 a eu l'existence la plus longue, malgré une courte interruption. En effet, en 1952, après la production de *Simão, o caolho* (*Simon, le borgne*, réalisé par Alberto Cavalcanti), la société s'est vu contrainte de vendre ses studios et les équipements à la société Kinofilms d'Alberto Cavalcanti. Mais en 1954, elle les récupère faute de paiement du prix et ouvre le moment le plus dynamique de son existence en participant en régime de coproduction nationale et internationale à la réalisation de plusieurs films. Le studio ferme ses portes en 1957, après une petite participation dans la production du film *O Grande momento*, (*Le grand moment*, réalisé par Roberto Santos et produit par Nelson Pereira dos Santos), film considéré par certains critiques comme le premier film du cinéma novo.

La société Kinofilmes n'a existé que le temps de la production de deux films réalisés par Cavalcanti : *O canto do mar*, le remake de son film français *En rade*, et *Mulheres de verdades* ("Des vraies femmes"), réalisé en 1954. La société Multifilmes a existé de 1952 à 1954.

La société Vera Cruz, celle à laquelle nous nous intéresserons davantage pour son importance pour le cinéma brésilien, fut fondée en 1949 par la bourgeoisie cosmopolite de São Paulo en quête de

⁴⁷³ VIANY, Alex, ROCHA, Glauber e SANTOS, Nelson Pereira (dialogue). « Cinema novo : origens, ambições e perspectivas ». *Revista Civilização Brasileira*, n 1, março 1965. p. 193-194.

« prestige culturel et d'hégémonie idéologique⁴⁷⁴ ». La société constitue la « principale tentative d'implanter une industrie cinématographique au Brésil, basée sur le système des studios⁴⁷⁵ ».

Ayant le cinéma américain comme modèle et visant le marché extérieur sans, initialement, aucune préoccupation envers le marché intérieur, la société de São Paulo prône un cinéma de qualité technique et artistique internationale et de forte opposition aux *chanchadas*. A cette fin, l'entreprise embauche des techniciens étrangers en leur payant un très haut salaire et rapatrie, un peu après son ouverture, le cinéaste Alberto Cavalcanti, à qui en est attribué la direction. Mais après la production de trois films, le grand réalisateur brésilien a quitté l'entreprise, pour des raisons de divergences avec les actionnaires.

Cette vision internationaliste du cinéma a suscité des vives critiques de la part des nationalistes, mais aussi des futurs cinémanovistes qui n'ont pas hésité à considérer ces films comme aliénés et réactionnaires. Pour Glauber Rocha et les cinéastes du cinéma novo de manière générale, influencés par le cinéma hors studio du néo-réalisme et de la nouvelle vague, tout ce que le studio pauliste a légué comme héritage technique et comme mentalité « n'intéresse pas les jeunes cinéastes qui méprisent les réflecteurs gigantesques, les grues, les machines puissantes, et préfèrent la caméra à la main, le graveur portable [...], les petits réflecteurs, les acteurs sans maquillage dans des ambiances naturelles⁴⁷⁶ ». Pour ces cinéastes, en tant qu'art, le studio n'a laissé que « le détestable principe d'imitation, de copie des grands réalisateurs américains...⁴⁷⁷ ».¹

Nous pouvons diviser les productions de Vera Cruz en trois groupes ayant existé plus ou moins simultanément. Un premier tourné vers la réalité brésilienne qui inclut les films plus ambitieux tels que *Caiçara*, réalisé en 1950 par le cinéaste italien Adolfo Celi ; *Terra é sempre terra* ("Terre est toujours terre"), réalisé en 1951 par le réalisateur anglo-argentin Tom Payne ; *Sinhá moça*, réalisé par Tom Payne et Oswaldo Sampaio en 1953 ; *Esquina da ilusão* ("L'angle de l'illusion"), réalisé par l'italien Ruggero Jacobbi en 1953 ; *Uma pulga na balança* ("Une puce sur la balance"), réalisé en 1953 par l'italien Luciano Salce et *O cangaceiro* (*Sans peur, sans pitié*), réalisé par le brésilien Lima Barreto en 1953.

A l'exception de *Esquina da ilusão*, tous les films de ce groupe sont devenus plus ou moins connus et ont eu en commun, malgré la critique des cinéastes du cinéma novo, la préoccupation d'une certaine authenticité thématique qui passait par la représentation des Brésiliens. Adolfo Celi, réalisateur de *Caiçara*, le premier film réalisé par la société, a affirmé à la sortie du film qu'il ne

⁴⁷⁴ PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina : longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre : L&PM, 1985. p. 64.

⁴⁷⁵ RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo : Senac São Paulo, 2000. p 561.

⁴⁷⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. p. 83.

⁴⁷⁷ Idem. *Ibidem*.

pouvait être plus national dans la mesure où la production a cherché à se rapprocher le plus possible de l'univers, de la langue et des coutumes des *caiçaras*⁴⁷⁸ en essayant de « dévoiler dans *Caiçara* une substance humaine et originale, sans la préoccupation de l'interpréter, d'une manière ou d'une autre. Si le public que nous assistons [sic] reconnaît en *Caiçara* les caractéristiques de sa terre, nous pourrions être fiers d'avoir retrouvé un langage cinématographique réellement brésilien⁴⁷⁹».

Nous attirons l'attention sur cette envie d'une authenticité thématique passant par la représentation du peuple et de ses traditions qui a marqué la plupart des discussions sur un cinéma typiquement brésilien, mais surtout remarquons le fait que Celi affirme qu'il a essayé de représenter la réalité telle qu'il l'a voyait, d'une manière quasiment naturaliste, sans l'interpréter, de manière à la rapprocher d'un certain cosmopolitisme, ce qui faciliterait une possible diffusion du film sur les marchés internationaux. Cela allait dans le sens des idées prônées par Alberto Cavalcanti, pour qui les cinéastes doivent privilégier le fond au détriment de la forme car « une pellicule de technique brillante, mais vide de sentiment humain, principalement de signification sociale et poétique, ne me dit rien. S'il m'était possible de souhaiter quelque chose pour le futur cinéma du Brésil, je formulerais des vœux pour que notre cinéma contribuât davantage avec son contenu plutôt qu'avec sa forme⁴⁸⁰».

Mais pour les futurs cinémanovistes et leur interprétation réaliste et critique de la réalité en totale opposition au cinéma commercial et particulièrement au cinéma impérialiste américain, il ne suffisait pas d'avoir un contenu brésilien pour être considéré comme un film brésilien. Après avoir défini le film authentiquement brésilien comme celui qui aborderait le peuple brésilien dans toutes les formes de richesse qui lui seraient inhérentes, Nelson Pereira dos Santos constate que *Caiçara* était loin d'avoir cette authenticité puisqu'il montrait une vision cosmopolite et aliénée de la réalité ; une vision qui était le reflet de celle des élites de São Paulo, qui dirigeaient la société Vera Cruz, ainsi que des intérêts de l'Universal International, à laquelle la société brésilienne était associée. En analysant les prétentions néo-réalistes ratées du film, Santos affirme que s'il "a cherché à suivre l'école italienne en ce qui concerne les leçons de réalisation à proprement parler, il n'a pas profité de la contribution la plus positive de cette école : le contenu humain de ses personnages et des actions respectives». Selon lui, en se contentant de répéter les formules de façon

⁴⁷⁸ *Caiçara* est comme on appelle à Rio de Janeiro et à São Paulo les habitants pauvres de la côte qui, invariablement, vivent de la pêche. Le film raconte l'histoire de Marina. Fille de lépreux, elle vivait dans un asile jusqu'à ce qu'elle épouse Zé Amaro, un veuf riche, producteur de bateaux qui vit sur la côte de São Paulo. Après l'assassinat de son mari, elle s'intéresse à un marin, mais est menacée par Manoel, l'assassin de son mari. Ce dernier meurt à la fin du film et Marina peut vivre en paix avec Alberto, le marin.

⁴⁷⁹ GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica*. Coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense / Embrafilme, 1983. p. 114.

⁴⁸⁰ Sans auteur. « *Caiçara e Ladrões de bicicleta* ». *Anhembi*, n 1, dez. 1950. p.178. Apud : FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos : um Olhar Neo-Realista ?* São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 44.

mécanique, le film oublie que « le véritable réalisme ne se trouve pas seulement dans la forme ; il est, avant tout, dans le sujet et son traitement⁴⁸¹ ».

Il ne suffisait pas d'avoir une thématique brésilienne. Encore fallait-il aussi avoir un contenu humain et critique de la réalité brésilienne. Mais le film le plus connu de ce groupe et le plus fameux de la société de São Paulo est sans aucun doute *O cangaceiro*, qui a reçu le prix du meilleur film d'aventure et une mention d'honneur pour la musique au Festival de Cannes de 1953. Succès mondial, distribué dans plus de 80 pays, le film, modèle du type de cinéma spectacle grandiloquent, commercial et techniquement bien réalisé voulu par la société, aurait pu sauver la Vera Cruz de la faillite si ses directeurs n'avaient été totalement ignorants du marché du cinéma et n'avaient pas vendu son droit de distribution internationale à prix fixe à la Columbia Pictures.

Malgré le massacre subi par la critique de gauche, notamment par les jeunes critiques et futurs cinémanovistes, le film avait pointé dans une direction en dévoilant un genre pour le cinéma brésilien, le *Nordestern*, qui a été repris maintes fois. Le film intègre aujourd'hui presque toutes les listes des meilleurs films brésiliens de tous les temps. L'histoire de la réception critique du film illustre d'ailleurs à elle seule la question des lectures idéologiques des films selon différents contextes. Selon les époques, Lima Barreto, son réalisateur, et son film ont été mythifiés ou critiqués avec violence.

Dans son livre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, apparu pour la première fois en 1963, Glauber Rocha affirme que le film était un produit de l'industrie culturelle et qu'il, comme tel, était négatif pour le cinéma brésilien. En outre, le cinéaste brésilien faisait référence à la situation de dépendance coloniale pour mieux critiquer l'excès de technicité des techniciens étrangers qui ont participé au film⁴⁸². Cette notion de situation coloniale, à côté de celle d'anti-impérialisme, apparaît dans un autre article sur les différences entre le type de cinéma voulu par le cinéma novo et le cinéma commercial brésilien, ce dernier étant très influencé par le cinéma américain selon lui. Dans cet article écrit en 1968 et apparu dans le livre *Revolução do Cinema Novo*⁴⁸³, Rocha affirme que le film de Lima Barreto copie le western américain même dans ses aspects les plus manichéens et que, ce faisant, le film se contente de représenter, sans analyser, une réalité totalement factice et aliénée. Plus tard, dans une interview de 1979 accordée à un journaliste du journal *A Folha de São Paulo*, Rocha classifiait le film comme l'un des meilleurs films brésiliens de tous les temps. En 1981, dans une interview accordée au journal *Estado de São Paulo*, il déplorait le fait que des cinéastes médiocres trouvaient facilement des aides à la production tandis que des grands cinéastes comme

⁴⁸¹ SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara – negação do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, ano III, n 17, janeiro de 1951. p. 45

⁴⁸² ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 96

⁴⁸³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. p. 128-129.

Lima Barreto, qui vivait dans un état de misère, et Alberto Cavalcanti, qui vivait à Paris comme un marginal, et même Mário Peixoto, tous les trois victimes de la plume violente du cinéaste, étaient au chômage. Dans une autre interview accordée au même *Estado de São Paulo*, il considère Lima Barreto comme un génie et l'un des plus grands cinéastes au monde, tandis que *O cangaceiro* « est la première grande œuvre du cinéma brésilien sonore⁴⁸⁴ ». Toute cette oscillation de l'opinion des cinémanovistes est extrêmement importante pour comprendre la construction idéologique et contextuelle de la culture populaire dans les films du cinéma novo.

Le deuxième groupe de films de la Vera Cruz, conséquence des premiers échecs commerciaux de la compagnie, marque un tournant vers des films plus populaires, plus proches des *chanchadas*, ce qui contrariait l'intention initiale du studio de ne pas produire ce genre de films : *Sai da frente* ("Attention devant"), réalisé en 1952 par Abilio Pereira de Almeida et Tom Payne ; *Nadando em dinheiro* ("En nageant dans l'argent", réalisé en 1952 par Abilio Pereira et Carlos Thiré ; *Candinho*, réalisé en 1953 par Abilio Pereira et *Familia Lero-lero* ("Famille Blablabla"), réalisé en 1953 par l'italien Alberto Pieralisi. Les trois premiers films présentent un personnage qui a eu une longue carrière dans le cinéma brésilien et a marqué à jamais la carrière de l'acteur comique Amácio Mazzaropi, qui par la suite est devenu le producteur de tous ses films et le réalisateur de quelques-uns d'entre eux. Dans ses films, très populaires et réalisés pour le marché intérieur, l'acteur joue souvent le personnage du simplet (le « caipira »), appuyé sur les stéréotypes de l'homme de l'intérieur du pays représenté comme « indolent, simple et conformiste, mais aussi astucieux, rusé et valeureux quand c'est nécessaire, outre le fait d'être toujours honnête⁴⁸⁵ ».

En représentant des personnages en franche opposition avec les personnages marginaux typiques des *chanchadas*, il est probable que « Mazzaropi soit peut-être l'unique produit de la *chanchada* produite à São Paulo, en apportant des traits opposés, en formant une image conservatrice, qui apparaît comme le véhicule de valeurs anciennes de la vie rurale, avec un contenu réactionnaire, rétrograde et conformiste⁴⁸⁶ », des caractéristiques qui ne faisaient nullement partie des films populaires produits et réalisés à Rio de Janeiro.

Dans le troisième groupe, nous classons les films sans une préoccupation explicite pour la représentation d'une thématique nationale : *Angela*, réalisé en 1951 par Abilio Pereira et Tom Payne ; *Tico-Tico no fubá*, réalisé par Adolfo Celi en 1952 ; *Apassionata*, réalisé par Fernando de Barros en 1952 ; *Veneno* ("Poison"), réalisé par l'italien Gianni Pons en 1952 ; *Luz Apagada* ("Lumière éteinte"), réalisé en 1953 par Carlos Thiré ; *Na senda do crime* ("Sur la voie de la

⁴⁸⁴ Les trois interviews sont cités chez : REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobiblion, 1986. p. 44, 60 et 117 respectivement.

⁴⁸⁵ RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 367.

⁴⁸⁶ Idem. Ibidem.

criminalité"), réalisé par l'italien Flaminio Bolini Cerri en 1954 ; *É proibido beijar* ("Il est interdit d'embrasser"), réalisé par l'italien Ugo Lombardi en 1954 et *Floradas na serra* ("Floraisons sur la montagne"), réalisé par Luciano Salce en 1954. *Tico-Tico no fubá*, une biographie du compositeur brésilien Zequinha de Abreu, et *Floradas na Serra*, un triangle amoureux autour de deux personnages tuberculeux, sont les films les plus connus de ce groupe.

Si, du point de vue formel, les films de la compagnie se sont cantonnés à imiter le cinéma classique américain, du point de vue thématique certains de ses films ont cherché une possible authenticité brésilienne. Et, non par hasard, les films de la compagnie qui ont obtenu le plus de succès auprès du public ont justement été les films à thématique plus nationale, comme *Sinhá moça*⁴⁸⁷, *O cangaçeiro* et les films comiques avec l'acteur Mazzaropi. En ce sens, nous sommes d'accord avec Paulo Emílio quand le critique affirme que la grande erreur de la Vera Cruz a été de ne pas suivre l'exemple des *chanchadas* et d'avoir essayé de tourner le cinéma brésilien dans une direction totalement différente. « Quand ils ont découvert, plus ou moins par hasard, le filon du *cangaço*⁴⁸⁸ ou ont opté de façon consciente pour la comédie de la radio, née dans les pauvres théâtres de l'intérieur et de la banlieue, il était déjà trop tard⁴⁸⁹ ».

Même si les films de la compagnie cherchaient à imiter le cinéma américain et gardaient une filiation cosmopolite avec les ambitions universalistes de la bourgeoisie de São Paulo qui les produisait avec l'envie de rivaliser avec les autres bourgeoisies dominantes⁴⁹⁰, ce n'est pas pour cela qu'ils n'étaient pas brésiliens. Pour Antonio Cândido, qui réfutait l'accusation d'internationalisme et de manque de Brésil attribuée à ces films, « les techniciens étaient italiens, les monteurs étaient anglais, quelques réalisateurs étaient aussi étrangers, mais les films [étaient] brésiliens (...). Trouver qu'une chose est plus brésilienne qu'une autre parce qu'elle est d'un lieu et non d'un autre, est un préjugé ; parce que le sujet engagé s'appelle Zampari en lieu de Souza⁴⁹¹ ». Le critique littéraire, pourtant lié à la gauche, a fait abstraction du fait que pour la critique de gauche de l'époque un film "authentiquement" brésilien devait avoir un contenu social et critique, ce que les films de la Vera Cruz, indépendamment de la nationalité de ses techniciens, n'avaient pas.

⁴⁸⁷ *Sinhá moça* raconte l'histoire d'un amour entre deux jeunes abolitionnistes dans un Brésil qui vivait ses dernières heures d'esclavage.

⁴⁸⁸ Le *cangaço* est une sorte de banditisme apparu dans le *sertão* brésilien au milieu du XIX^e siècle. Au départ, il s'agissait plutôt de bandits d'honneur qui s'étaient constitués en groupe pour venger les injustices commises contre les paysans par les colonels, les grands propriétaires terriens de l'intérieur du pays et le pouvoir établi qui en était complice. Plus tard, même si certains ont conservé cette haine contre le pouvoir et les forces de l'ordre, ils sont devenus de simples bandits qui volaient, violaient et tuaient même des innocents.

⁴⁸⁹ GOMES, Paulo Emílio. *Trajatória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996. p. 97.

⁴⁹⁰ BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro : propostas para uma historia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2009. p. 111.

⁴⁹¹ CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980. p. 99.

Ainsi, il est possible d'affirmer que la supposée inauthenticité - conséquence de l'universalisme auquel les critiques virulentes des futurs cinémanovistes, notamment Nelson Pereira dos Santos et Glauber Rocha, faisaient allusion - avait pour origine le fait que ces films n'étaient ni modernes (par opposition à classiques), ni politiquement engagés et ne représentaient pas la réalité de manière critique. En outre, il y avait le fait que les films revendiquaient le modèle cinématographique américain au même moment où la gauche avait érigé l'impérialisme des États-Unis comme le grand ennemi à vaincre, le grand obstacle à surpasser si le Brésil voulait un jour conquérir son indépendance culturelle et politique. Si toute culture d'un pays dépendant politiquement et économiquement ne pouvait être autre chose qu'aliénée, des films ayant pour base un modèle colonialiste l'étaient davantage.

Sans la nécessaire connaissance des règles du marché national et international, notamment celui de la distribution et de l'exploitation, la compagnie, criblée de dettes, s'est vu contrainte de fermer ses portes en 1954, après avoir passé par la production de presque tous les genres cinématographiques. Malgré les dures critiques initiales reçues, la courte existence de la compagnie a été fondamentale pour l'industrie cinématographique et le cinéma brésiliens. Son importance et son héritage, surtout en ce qui concerne l'industrialisation et le développement artistique et technique du cinéma, sont aujourd'hui indéniables, même au sein des réalisateurs du cinéma novo encore vivants.

Comme nous venons de voir, au début des années 1950, une partie de la critique spécialisée commençait à s'intéresser au cinéma brésilien et à avoir envie d'un cinéma typiquement brésilien différent du cinéma commercial américain. Influencés au départ par le modèle italien du néo-réalisme, commençait graduellement à être théorisée l'idée d'un cinéma au contenu brésilien qui devrait représenter les Brésiliens et ses problèmes de manière critique tout en s'opposant aux modèles cinématographiques dominants. Au naturalisme esthétisant du cinéma des grands studios, viendrait s'opposer un cinéma plus réaliste et critique.

Commençait à germer la semence d'un cinéma indépendant à thématique brésilienne et politiquement engagé comme modèle d'une identité possible pour un cinéma national qui s'opposerait au cinéma américain et essaierait de contrecarrer sa suprématie. Et le grand laboratoire de ces idées, lieu des premiers grands débats, fut les premiers Congrès de Cinéma réalisés sous l'influence idéologique du PCB.