

## Les fonctions du rire

A l'évidence, nous pouvons affirmer que le rire moqueur des *chanchadas* avait aussi une fonction sociale. Un rire cathartique qui visait à démontrer, de façon manichéenne et caricaturale, mais critique, la place réservée aux pauvres dans la société ; un rire, conscient ou inconscient, qui prétendait à la correction d'une réalité insatisfaite, présentée d'abord telle quelle et puis mise à l'envers, "carnavalisée", où, exprimant le rêve des classes subalternes, le pauvre devenait riche ou simplement passait à une position supérieure. Ce qui a été toujours perçu comme une aliénation aurait aussi pu être vu comme la négation ou le refus critique de la dure réalité.

Loin du messianisme intellectuel de la décennie suivante, ces films ne présentent pas un chemin rédempteur à suivre, ne cherchent pas une solution globale aux problèmes qu'ils représentent et ne sont pas souvent critiques. Ils se contentent de représenter la misère sociale et les malheurs des pauvres comme une forme de redoublement spéculaire de la réalité et, ce faisant, de les lancer, comme un coup de poing, sur le visage du public, qui s'y reconnaît. Pour Bergson, pour qui le risible est non pas le résultat de la disproportion entre une cause et un effet mais le résultat d'un engrenage mécanique à répétition, semblable à celui présent dans certains jeux d'enfants, le comique exprimerait « une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements<sup>230</sup> ». Ce qui y est tancé, c'est l'abandon total des classes populaires par les autorités responsables.

Bergson a aussi affirmé que « pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction, qui est une fonction sociale. [...] Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale<sup>231</sup> ». Dans ces comédies qui mettent en scène les classes sociales brésiliennes, utilisant la ville de Rio de Janeiro comme un microcosme national, le rire peut avoir au moins trois fonctions principales. Morale, lorsqu'il cherche à châtier les abus ; sociale, quand il cherche une cohésion ; et libératrice, lorsqu'il cherche la catharsis. Dans les *chanchadas*, ces trois fonctions se mélangeaient pour le grand plaisir du public.

---

<sup>230</sup> BERGSON, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Nouvelle édition critique de Bergson sous la direction de Frédéric Worms. Paris : PUF, 2007. p. 67.

<sup>231</sup> Idem. p. 6.

On dit assez souvent que les comédies sont conformistes car on y rit de choses avec lesquelles, au fond, on s'identifie. En conséquence, le rire provoqué par l'écart comique avec la norme, typique de certains personnages comiques, n'est qu'une démonstration d'appréciation envers ces mêmes normes bafouées. Ainsi, dans les comédies, « le rire renvoie implicitement à une opinion dominante, à un ensemble de conventions et, à la limite, à une certaine forme de conservatisme<sup>232</sup> ». Nous ne partageons que partiellement cet avis, dans la mesure où cette affirmation tend à homogénéiser toutes les comédies en les considérant comme conformistes. Dans le cas des films analysés ici, l'écart par rapport aux normes n'est qu'une simple répétition amplifiée de la réalité, une sorte de caricature, de "carnavalisation" visant à sanctionner par l'humour les actes et attitudes qui seraient commis dans le quotidien par des personnes bien positionnées dans la société brésilienne, et que ces films voulaient directement ou indirectement critiquer, ce qui allait parfois à l'encontre de l'opinion dominante. En ce sens, il y aurait identification à la norme ignorée, mais la critique des écarts représentés dans les films n'a pas une intention conformiste ou conservatrice. Dans ces films, « le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle<sup>233</sup> ». Quand le public rit des écarts d'Oscarito représentant Getúlio Vargas, des problèmes liés aux transports publics qui compliquent la vie de certains personnages ou de la façon de parler fort avec un langage plein de fautes des personnages de Dercy Gonçalves, ce n'est pas simplement parce qu'il s'identifie à ce qui y est négligé, mais parce qu'il perçoit aussi la critique de personnes réelles qui y est faite. Quand il rit de la victoire des personnages *malandros*, il ne le fait pas parce qu'il fête les règles oubliées de la bienséance, mais surtout car il voit un personnage qui lui ressemble oser affronter et vaincre les interdits d'une vie qui ne favorise que les bien placés, les bien nés, en agissant exactement comme les « personnes » qui se considèrent au-dessus des lois. Il sait aussi que c'est la seule façon qu'a un « individu », un déclassé social, quelqu'un qui n'appartient pas à un clan quelconque, d'obtenir des avantages. Ce n'est pas forcément des écarts que l'on rit, mais de ce qu'ils représentent, de ce qu'ils miment. On ne rit pas forcément des écarts des acteurs, mais du fait que ce qu'il est train de mimer exprimerait une victoire de la marge, bien qu'à titre individuel. Dans ces films, le rire est représenté comme un rire de catharsis, de résistance, mais aussi de subversion critique et de châtement des mœurs alors en vogue. Ainsi, le rire de ces comédies fait penser à Molière lorsqu'il affirme que :

---

<sup>232</sup> MALLET, Jean-Daniel. Op.cit. p. 120.

<sup>233</sup> BERGSON, Henry. Op. cit. p. 150.

« le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que [...] je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et comme l'hypocrisie sans doute en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites et mît en vue comme il faut toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attaquer les hommes avec un zèle contrefait<sup>234</sup>».

Que ce soit pour caricaturer le riche ou l'envie de certains pauvres de gagner leur vie ou de devenir riche sans beaucoup d'efforts, le rire des *chanchadas* châtie les excès.

## 2.6 - Les comédies musicales

Analysons à présent l'aspect comédie musicale de ces films. Nous avons pu démontrer, en faisant la genèse du genre dans la première partie de ce premier chapitre, l'étroite association entre la musique, la comédie et le cinéma brésilien bien avant l'arrivée du parlant avec, dans un premier temps, l'apparition des documentaires sur le carnaval, puis avec, dans un deuxième temps, l'émergence des premiers « films chantants ». Cela n'a pas été différent dans le cinéma mondial, où l'association directe du son à l'image n'était qu'une question de temps et de mise en place d'une technologie adéquate. Edison, l'inventeur du Kinétoscope, aurait affirmé que son appareil n'atteindrait la perfection qu'à partir du moment où le son serait associé à l'image. Selon Sadoul, « Edison refusa de faire projeter en public ses films sur écran, jugeant que l'on tuerait la poule aux œufs d'or, le public n'ayant, selon lui, aucune chance de s'intéresser au cinéma muet<sup>235</sup>». Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant que le film qui marque l'avènement du parlant, celui « qui instaure les mythes et les formes du film musical<sup>236</sup>», soit un film chantant et que les comédies et les comédies musicales soient, au cinéma, parmi les plus grands succès de tous les temps auprès du public.

Les premières comédies musicales américaines furent produites quasi immédiatement après *Le chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, États-Unis, 1927), d'Aslan Crosland, et reviennent très sporadiquement sur nos écrans (sans compter que l'Inde a fait de ce genre la spécificité même de son cinéma). Des années 1930, décennie témoin de la confirmation du genre avec l'apparition des premiers grands succès auprès du public, aux années 1950, quand la production commence à se raréfier - même si quelques-uns des grands succès du genre furent encore réalisés durant la

<sup>234</sup> Cité chez: MALLET, Jean-Daniel. Op. cit. p. 119

<sup>235</sup> SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial*. Paris : FlamMárion, 1949. p.11

<sup>236</sup> MASSON, Alain. *Comédie Música le*. S/V : Stock Cinema, 1981. p. 152.

décennie suivante, tels que *West Side Story*, de Jérôme Robbins (États-Unis, 1961), *My Fair Lady*, de George Cukor (États-Unis, 1964), et *La mélodie du bonheur*, de Robert Wise (*The Sound of Music*, États-Unis, 1965) -, ces films ont fait la joie d'un public avide d'un divertissement facile et désopilant.

Malgré son attachement aux conventions du genre, les *chanchadas* furent des comédies musicales d'une tout autre sorte. Des films très simples sans aucune préoccupation esthétique ou de recherche d'un langage cinématographique, invariablement tournés en un temps record avec des intentions clairement commerciales, ces films sont loin d'être des chefs-d'œuvres du septième art, même si quelques-uns furent revus par les critiques et sont aujourd'hui considérés comme de bons films. Il n'empêche que ces films ont su faire un portrait de la société de l'époque en faisant l'apologie de la culture et d'un cinéma populaires. La culture des classes subalternes y est valorisée comme un parangon de l'identité nationale brésilienne et comme le seul modèle possible pour un cinéma typiquement brésilien. En outre, en arrivant à dialoguer avec le spectateur, ces films ont obtenu un énorme succès auprès du public et ont constitué la première tentative d'une production industrialisée du cinéma brésilien.

Mais contrairement aux comédies américaines, bien réalisées avec de véritables stars du chant et de la danse auxquelles le cinéma américain nous a habitués, et aussi aux chorégraphies féeriques et déconnectées de tout réalisme des films « bollywoodiens », les films brésiliens n'accordaient pas trop d'importance aux chorégraphies qui, dans les quelques films où elles apparaissent, laissent souvent l'impression d'un manque de soin, de négligence et d'une absence d'inventivité, et cherchaient, dans la plupart des cas, le côté drôle et burlesque de la scène. Les danseurs n'étaient pas des grands noms de la danse brésilienne, mais des figurants qui parfois n'étaient même pas des danseurs et les acteurs ne faisaient aucun effort pour améliorer leur technique de danse. Les danseuses, et les actrices, comme Eliana, s'habillent presque toujours en *bahianaises*, dans une imitation du personnage le plus connu de Carmen Miranda. Les danseurs et les comiques, notamment Grande Otelo et Oscarito, représentent et s'habillent comme des *malandros*, caractérisés dans ces films par un costume blanc, des chaussures noires et blanches et un chapeau panama ou en portant une chemise rayée et un incontournable chapeau de paille.

En fait, conscients de n'avoir à sa disposition ni le talent des danseurs ni la compétence des chorégraphes américains, les réalisateurs donnent l'impression qu'ils mettaient en scène des numéros de danse cherchant plutôt à imposer une manière personnelle de faire, ainsi qu'à dénoncer l'incapacité du cinéma brésilien à imiter le cinéma américain, comme dans le film *Carnaval Atlântida* où, dans un numéro musical (qui est une image mentale des deux candidats scénaristes du film dans le film), Grande Otelo porte un costume de centurion beaucoup plus grand que lui et

danse de façon non rythmée, mais parfaitement réussi du côté humoristique. Dans le film *Garotas e samba*, dans un numéro musical, on voit un chorégraphe très énervé face à l'incapacité des danseuses à répéter une chorégraphie pourtant très simple, mais légèrement américanisée qu'il veut leur imposer. C'est comme si les danseuses ne voulaient pas faire à l'américaine.

Les meilleurs moments de danse des *chanchadas* concernent précisément des numéros de samba ou de n'importe quel autre genre musical brésilien, comme dans les films *Quem Roubou o meu samba* et *O camelô da rua Larga* ou dans quelques numéros musicaux isolés dans des films comme *Tudo azul* et *Aviso aos navegantes*, entre autres. Dans ce dernier film, réalisé par Watson Macedo et sorti en 1950, il y a un numéro musical où la chanteuse, un danseur de *frevo* et quelques danseuses dansent sous la pluie, les éclairs et les coups de tonnerre, en portant des imperméables en plastique et des parapluies, dans une séquence qui anticipe la séquence culte de *Singin' in the Rain*, réalisé par Gene Kelly et Stanley Donney seulement en 1952. Dans ces cas, les danseurs étaient de véritables danseurs. Lorsqu'il s'agissait de samba, la grande majorité des danseurs et danseuses noirs appartenaient invariablement à une école de samba.

À une époque où la télévision n'existait pas encore ou, comme dans les années 1950, débutait simplement dans le pays, l'un des objectifs de la *chanchada*, depuis l'origine, était d'apporter au public de tout le Brésil l'image des grandes étoiles de la radio, transformés en acteurs pour le besoin des films, qui habitaient presque tous à Rio. Ces films, lancés normalement avant le carnaval, servaient de vitrine pour les chansons carnavalesques qui n'étaient pas, dans l'immense majorité des cas, composées pour le film. Une exception rarissime est la composition éponyme de Grande Otelo pour le film *E o bicho não deu*. Au contraire, il n'est pas improbable que certains films aient été écrits à partir de certaines chansons. Les musiques les plus en vue, candidates probables à succès pendant le carnaval, étaient ajoutées aux films sans aucun autre critère que celui d'attirer l'attention du public ou comme l'occasion d'inviter le chanteur à participer au film. Les grands noms de la musique populaire brésilienne de l'époque apparaissent dans ces films dans leurs propres rôles et chantent quelques-unes de leurs chansons les plus fameuses, dont plusieurs sont des succès éternels du répertoire populaire brésilien, de véritables classiques du genre souvent repris pendant la période du carnaval. D'ailleurs, hormis celles du générique du début (il n'y a jamais de générique de fin), il est plutôt rare de trouver des musiques extra-diégétiques.

Dans son livre sur la comédie musicale, Michel Chion affirme que « entre la fin des années 30 et le début des années 80, la coïncidence entre le film musical et la vraie musique populaire de son époque, les chansons des guinguettes, des dancings et des juke-boxes, est donc rare. Ce qui nous est

présenté comme musique populaire est une version habillée, endimanchée de l'original <sup>237</sup>». Comme nous venons de le voir, ce n'est pas du tout le cas des *chanchadas* dont les musiques carnavalesques étaient fréquemment lancées dans et par ces films, qui fonctionnaient comme une sorte d'étude de marché pour ces chansons. En effet, on pouvait prédire leur succès selon celui qu'elles auraient au travers des films.

Ces chansons, dont la grande majorité était des sambas, ont comme thème le quotidien de l'homme simple des villes, des favelas mais aussi parfois de la campagne, considérés comme les véritables représentants du peuple. Elles abordent, parfois de façon directe et objective, des problèmes d'ordre politico-social et éventuellement critiquent avec beaucoup de bonne humeur la condition misérable des travailleurs, ainsi que les problèmes d'infrastructure comme le manque d'eau ou d'un système de transport public efficace. Toutefois, elles ont, la plupart du temps, un rôle ludique et divertissant. Considérées comme aussi importantes que leurs interprètes, l'incorporation des chansons dans les films de manière non discriminée conduit fréquemment à une dissociation entre la musique et le récit, de sorte qu'elles ne sont pas souvent motivées par l'intrigue des films et fonctionnent, comme dans la plupart des comédies musicales, comme un simple interlude.

Quand bien même elles ne seraient pas souvent motivées par le récit, elles le sont davantage que l'on ne le dit. Dans le film *Garotas e samba*, plusieurs numéros sont plus ou moins motivés par le récit. Le troisième numéro musical, la *marchinha*<sup>238</sup> intitulée *Inflação de mulheres* (« Inflation de femmes ») porte sur la polygamie masculine qui semble être justifiée par le fait qu'il existerait plus de 400 mille femmes de plus que les hommes, l'équivalent de 10 femmes pour chaque homme. Cette chanson, chantée dans le cadre d'une répétition d'un numéro pour une revue musicale, garde un certain lien avec le personnage de Charlot, le directeur du spectacle, qui, en dépit d'être marié à (ou de vivre avec) la vedette principale de sa compagnie, est un homme à femmes.

Les trois numéros suivants gardent un fil très fin avec le récit. Dans le premier numéro, une chanson raconte l'histoire d'un homme qui tombe amoureux d'une femme rencontrée sur une route et qui, obligé de l'épouser, regrette de l'avoir fait (*Estrada do Colubandé*). Ce numéro vient un peu après une discussion entre Charlot et son épouse jalouse, la principale étoile du spectacle qu'il prépare, et indique son regret envers son couple. Le deuxième numéro raconte l'histoire d'un homme très attiré par les femmes (*Estou em todas*). Et le troisième est une chanson sur l'adultère féminin qui se moque de la chance d'un homme qui a épousé une femme qui trouve plusieurs objets de valeur dans les rues (*Seu Romeu*). La samba étant un milieu très machiste, cette dernière chanson

---

<sup>237</sup> CHION, Michel. *La comédie música le*. Paris : Cahiers du Cinéma (Les petits cahiers), Scéren-CNDP, 2002. p. 13

<sup>238</sup> Musique afro-brésilienne, une variation binaire de la samba.

est particulièrement intéressante, outre le fait qu'elle garde un rapport avec les personnages de Zizi et Naná, des femmes très modernes.

La dernière musique du film est la plus intéressante, puisqu'elle semble plaisanter avec les critiques reçues par les films concernant la dissociation entre les chansons et la narration. Les trois actrices principales et leurs trois conjoints marchent main dans la main dans la rue et chantent, face à la caméra, une chanson qui raconte et résume l'histoire de leurs personnages dans un long travelling arrière qui dure le temps de la musique. A la fin, la caméra s'arrête et les six disent adieu dans la direction de la caméra/public. On a envie de dire, tellement la scène semble les amuser, qu'ils saluent ironiquement la critique, même s'il est plus probable qu'ils saluent leur fidèle public ou encore, d'après certains historiens, qu'ils sont en train de dire adieu au public en raison de la fin des *chanchadas*.

C'est aussi le cas dans le film *É fogo na roupa !*, où la majorité des chansons semble motivée par la narration. Dans la plupart des cas, ces chansons faisaient partie des spectacles organisés à l'intérieur des films ou étaient chantées dans les cafés-concerts. Dans toutes les comédies carnavalesques, il y a soit un hôtel et/ou un café-concert, et/ou un bar, et/ou une école de samba, et/ou un théâtre ou un lieu quelconque où on peut écouter et assister à des concerts. Quand il n'y a pas un lieu spécifique, les concerts sont improvisés dans une pièce des maisons de certains personnages (*Samba em Brasília* et *Rico ri à toa*), dans un auditorium de radio (*Tudo azul* et *Garotas e samba*), dans un salon de beauté (*Minervina vem aí*), dans un bar de favela, dans un bureau et même dans l'infirmerie d'un hôpital (*Quem roubou o meu Samba*) où, dans une scène entièrement stéréotypée qui laisse entendre que tout au Brésil se termine en samba, tous les malades improvisent un grand bal de samba.

Parfois, la musique apparaît soudainement sans préparation préalable, comme dans le film *Aviso aos navegantes* où l'actrice et chanteuse Adelaide Chiozzo apparaît soudain avec son accordéon, au milieu du paquebot où se déroule toute l'action du film, en train de chanter une chanson sans qu'il y ait de motif ou de raison, comme s'il s'agissait d'une sorte de monologue intérieur de l'actrice ou comme un simple interlude dans l'action.

## 2.7 – Influences et ressemblances

Ayant déjà analysé les principales sources d'influence thématique du genre dans notre mémoire de DEA, ici nous nous contenterons de résumer les principaux points de ces influences afin de nous arrêter davantage sur celles qui ont pu avoir une influence plus idéologique, quoique souterraine et inconsciente ou involontaire, sur la forme de la représentation ou qui ont pu contribuer à la

conception idéalisée et construite de l'univers des classes subalternes érigée en modèle pour le cinéma brésilien. Au début de ce chapitre, nous avons déjà analysé l'importance du nationalisme populiste très en vogue au début des années 1950. Nous allons maintenant vérifier comment les nationalismes romantique et moderniste et la valorisation de la culture noire prônée par le livre *Casa-grande e senzala* ont pu avoir une influence sur la conception de populaire dans la *chanchada*. Nous nous intéresserons moins à la vérification d'une continuité possible et probable des idées et à la réalisation d'un historique des idéologies nationales qu'à la simple linéarité du processus historique de production, de construction, consciente ou inconsciente, d'une notion, d'une conception en parfaite harmonie avec son temps.

Les *chanchadas* ont subi beaucoup d'influences. Quelques-unes étaient directes, d'autres indirectes et plus ponctuelles ayant plutôt trait au cadre idéologique de l'époque. Voyons quelles sont et de quel ordre relèvent ces influences.

### 2.7.1 - Les influences directes : la radio, le cirque et le théâtre de revue

Si les *chanchadas* ont hérité du cirque le jeu acrobatique des acteurs, l'humour « tarte à la crème », la communication facile avec le public et la valorisation d'un discours satirique tirée du quotidien du peuple, simple, objective et directe, sans raffinements, elles ont hérité de la radio le succès de leurs principaux chanteurs et la passion pour la musique brésilienne, notamment pour la samba dont l'expansion a suivi celle de la radio. La passion pour les rythmes populaires, la radio l'avait elle-même hérité du théâtre de revue, le genre auquel les *chanchadas* sont le plus redevables.

Les revues, qui débutent au Brésil en 1859 avec la pièce *As surpresas do senhor José da Piedade* largement inspirée des opérettes françaises, ont été la plus grande source d'influence des *chanchadas*. De l'idée de représenter la culture des classes populaires comme paradigme d'une identité nationale, à la reproduction de leur façon de parler, de penser et d'agir, en passant par la caractérisation de certains personnages populaires tels que le *malandro*, la *mulata* (la mulâtresse), le *português* (le Portugais) et la *baiana* (la bahianaise), sans oublier les parodies<sup>239</sup>, les *chanchadas* auraient tout hérité des revues musicales. Mais nous pourrions citer aussi d'autres exemples, comme l'usage du français - le présentateur du spectacle s'appelait compère, en français -, de la musique dite érudite ou d'un certain burlesque. Un grand nombre de films s'inspirait des titres de ces pièces pour attirer le public, même s'ils n'avaient pas de relation directe avec elles, tandis que d'autres

---

<sup>239</sup> La revue *A Noite de Valpurgas*, produite en 1933, était une parodie du *Dracula* de Bram Stoker; en 1940, il y a eu *E o Bento levou*, parodie du film *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, de Victor Fleming, George Cukor et Sam Wood, USA, 1939), qui au Brésil s'intitule *E o vento levou*. Il y avait aussi des parodies d'opéras et d'autres revues.



étaient de véritables adaptations. *Entrei de gaiato*, *Pintando o sete*, *Tudo azul*, pour ne parler que des films de notre corpus, sont à la fois des titres de films et de revues.

Les revues étaient de trois types. La revue de l'année, la carnavalesque et la féerique. La première récapitulait de façon critique l'année antérieure, la deuxième mettait en valeur les divers types de rythmes populaires tels que le *maxixe*, la samba et la *marchinha* en les diffusant avant le carnaval et la troisième valorisait le visuel des pièces en mettant en scène des spectacles très luxueux avec des décors et des costumes très riches. Cette dernière, qui a été très prédominante dans les dernières années du genre, est normalement considérée par les spécialistes comme l'unique responsable de la fin du genre. Outre le fait d'être des spectacles très chers, les revues féeriques imitaient totalement les revues françaises en décevant les attentes *brésilianistes* d'un public très gourmand de culture brésilienne.

Comme pour les *chanchadas* un peu plus tard, la critique a été impitoyable avec ces spectacles aux caractéristiques légères. Entre autres choses, ils étaient accusés de n'être qu'une imitation vulgaire des musicaux américains ou d'être trop licencieux. Ainsi que l'affirme Roberto Ruiz, professeur de théâtre, fils d'une vedette et l'un des spécialistes du genre, les critiques étaient « souvent disposés à étiqueter n'importe quel genre de théâtre léger, plus proche du peuple, moins sympathique aux élites, comme un art moins important dans la dramaturgie théâtrale<sup>240</sup> ». Mais nous pensons que ces critiques reçues par les deux genres populaires furent davantage des critiques adressées au Brésil populaire et authentique, nié par les élites qui préféraient valoriser une culture allogène. Ces élites n'ont jamais accepté que l'objet de la satire des *chanchadas* soit les préjugés culturels des classes dominantes, en exagérant les clichés du Brésilien moyen et sans culture, malin, paresseux et sexué qu'elles-mêmes établirent.

Certains spécialistes du théâtre de revue, comme Roberto Ruiz par exemple, rapprochent les revues, pour leur humeur satyrique, des comédies grecques – surtout celles d'Aristophane –, des soties, des farces populaires, des goliards, de la Comédia dell'Arte, mais aussi du cirque. Toutefois, le plus important pour le public, composé de personnes simples et de beaucoup d'analphabètes, était le panorama très actuel du pays, fait en langage populaire, comique et satirique qui facilitait leur compréhension. On ne doit pas oublier que la satire est la forme que les classes socialement inférieures ont trouvée pour questionner la domination des élites. Le théâtre de revue « ...n'était pas un outil de lutte du prolétaire contre la bourgeoisie, mais un outil de lutte des classes défavorisées en général – dans un arc qui embrassait le mendiant, le *lumpen*, et le sous-employé jusqu'au

---

<sup>240</sup> RUIZ, Roberto. Préface du livre de VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas : Pontes : Editora da Universidade de Campinas, 1991. p.11.

smicard<sup>241</sup> brésilien, qu'il soit ouvrier ou employé de bureau - contre la classe dominante<sup>242</sup>».

## 2.7.2 - Les influences indirectes

Par influences indirectes, nous entendons les répétitions fortuites et non systématiques qu'une œuvre puisse contenir en lien avec un certain mouvement, une certaine tendance ou idéologie. Ainsi, l'œuvre ne se lierait pas à la totalité de la pensée de ces mouvements ou de ces idéologies servant de référence, mais en retirerait, de façon consciente ou inconsciente, celles qui les intéressent, pouvant même être en opposition avec d'autres.

### 2.7.2.1 - Le Romantisme

Nous avons déjà vu ci-dessus comment le Romantisme brésilien a inauguré, à travers l'indianisme, la quête d'une authenticité locale, qui pouvait être considérée comme typiquement brésilienne, parangon d'une identité nationale, en opposition à une culture allogène, en l'occurrence portugaise et européenne. Au détriment des Noirs, peuple transplanté, les romantiques brésiliens ont opté pour les aborigènes brésiliens. En choisissant comme modèle du typique le peuple natif trouvé sur place lors de l'arrivée des Européens, les romantiques se mettaient au diapason des théories racistes de l'époque, dominantes au sein des élites. L'allégation géographique a permis aux romantiques de mystifier le problème racial et social provoqué par le système d'esclavage. En optant pour les Indiens et leur passé héroïque, ils n'auraient ni à rougir ni à tomber dans des contradictions face aux Européens, leur modèle, s'ils avaient dû expliquer comment un peuple réduit à l'esclavage, considéré comme une race inférieure, ignorante et dangereuse, qui ne pouvait et ne savait être autre chose qu'esclave, a pu être choisi comme modèle de l'héroïsme et du national.

Le symbole du Brésilien typique devait appartenir à un peuple né sur le sol brésilien, avoir l'allure humaine et les caractéristiques héroïques des héros romanesques européens. Largement influencé par la littérature romantique française, l'Indien sorti de l'imagination des romanciers brésiliens était entièrement subjectif, tant il avait été construit et idéalisé selon les idéaux européens du bon sauvage. Ainsi, descendants de la race héroïque et épique, responsables de la formation du peuple et de la race brésiliennes, les Indiens brésiliens des romans indianistes ressemblent plutôt à des chevaliers français du Moyen Age.

---

<sup>241</sup> Smicard est ici employé dans le sens de salaire minimum, qui est largement inférieur aux valeurs françaises.

<sup>242</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado : vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991. p.23-24.

Malgré la forte connotation nationaliste de l'indianisme, point de départ du nationalisme culturel au Brésil, il n'a jamais dépassé le stade de l'intention, puisque les idées initiales se sont noyées, au nom d'un national universel, dans l'idéologie philo-européenne qui a construit le natif en le rendant aussi étranger que les peuples transplantés auxquels ils voulaient s'opposer. Population nomade, les aborigènes brésiliens n'ont pas bâti une civilisation comme les Incas, les Mayas et les Aztèques. C'est pourquoi il fallait inventer un passé pour le peuple natif en l'associant non aux Grecs de l'Antiquité, mais aux Français du Moyen Age. Ainsi, cette construction de l'Indien comme national servait aussi à la construction d'un passé glorieux, mythique, héroïque et surtout indépendant du Portugal, amalgamant esthétique et politique. Toutefois, il reste de cette incongruité l'idée d'un typique national endogène, natif qui serait suivi par tous les mouvements en quête d'une identité culturelle nationale.

Du Romantisme, les *chanchadas* auraient hérité de cette valorisation d'un élément authentiquement national, endogène, la culture populaire, par opposition à un élément inauthentique, allogène, la culture dite d'élite. Si les romantiques ont institué l'Indien, le seul peuple véritablement natif, comme modèle constitutif de la race et de la culture brésiliennes, les *chanchadas* construisent la culture populaire, notamment la culture afro-brésilienne comme symbole de brésilité et modèle d'authenticité pour un cinéma brésilien.

Cette constitution d'un élément national par opposition à un élément cosmopolite se fait, dans les deux cas, par un refus du présent, une sorte d'évasion, mais pour des raisons et avec des significations complètement différentes. Le mouvement littéraire, mélancolique d'un temps révolu, a plongé dans le passé non pas parce qu'ils réprouvaient le présent, mais tout simplement pour mieux l'ignorer et le dissimuler avec tout ce qu'il incarnait et symbolisait. L'émergence de l'Indien comme modèle passait par l'acte de faire abstraction du système d'esclavage et par le mépris envers la situation des Noirs - un élément aussi populaire que l'Indien -, étant donné que les familles de quelques-uns des participants au mouvement étaient propriétaires d'esclaves. En se tournant vers le passé, les romantiques ont plongé dans une sorte de farce idéologique qui a permis la construction d'un Indien et d'une société idéalisés qui faisait volontairement abstraction des principales contradictions brésiliennes de l'époque, tandis que, de manière quasiment manichéenne, les *chanchadas* ont souligné et même accentué les contradictions afin de mieux les corriger dans une "carnavalisation" consciemment sardonique de la dure réalité.

Le mouvement cinématographique fuit le présent lui aussi, non pas pour l'ignorer, mais pour mieux le refuser, mieux le désavouer et plonge plutôt dans une sorte d'avenir ou dans une société idéalisée, différente, "carnavalisée", elle aussi échappatoire, où le monde est renversé et les pauvres, y inclus les Noirs et leurs cultures, sont assurés d'avoir un autre mode de vie et une autre place dans la

société. Au contraire des romantiques, la *chanchada* n'était pas mélancolique d'un temps révolu, mais porteuse d'espérance pour une nouvelle ère à venir.

Il est aussi important de souligner que la différence, du point de vue du signifié, entre ces deux conceptions de refus du présent était directement associée aux origines sociales différentes de leurs responsables. Si les romantiques brésiliens étaient dans la majorité d'indiscutables intellectuels qui ont étudié en Europe, où le mouvement a fait surface, et appartenaient aux grandes familles, les cinéastes des *chanchadas* n'étaient pas des formateurs d'opinion et appartenaient tous à la classe moyenne. En outre, en tant qu'intellectuels et membres des classes aisées, les littéraires gardaient ce mépris envers les cultures populaires typique des aristocrates. La culture populaire au Brésil était synonyme d'esclave et de pauvre, de sous-développement et s'opposait à la notion de culture d'élite venue de l'étranger (de la civilisation) qu'ils prisaient. Ainsi, le Romantisme brésilien fut l'expression artistique d'une époque de nationalisme politique qui s'opposait partiellement au principe nationaliste de la valorisation de la culture populaire comme moyen de contrecarrer l'omniprésence de la culture rationaliste française défendu par les romantiques allemands, que les Brésiliens ont essayé d'imiter. Les romantiques brésiliens ne valorisaient que la culture indienne, mais pas la culture populaire dans sa totalité.

Concernant l'origine des hommes de lettres au Brésil et leur "mazombisme", l'auteur marxiste Nelson Werneck Sodré affirme que :

« L'habitude, propre à la classe propriétaire, d'envoyer les fils étudier à Coimbra et, plus tard, dans les centres universitaires plus connus, particulièrement en France, constituait, non seulement un indubitable signal de classe, comme le chemin naturel vers l'évasion de la réalité de la colonie et du pays, si différente de l'environnement dans lequel ils allaient perfectionner leurs connaissances et qui leur semblerait être le modèle insurmontable. L'aliénation – qui est encore un trait de classe –, une fois qu'ils ne pouvaient pas se solidariser avec un peuple représenté, dans son immense majorité, par des esclaves et des hommes libres pauvres, quand la classe commerciale commençait à peine à se définir et était considérée avec mépris, correspondrait, au fond, à la secrète anxiété de masquer en chacun ce qui lui semblait inférieur, en s'identifiant avec le modèle extérieur si fascinant. Et de tels éléments, dont la formation mentale les éloignait de leur pays, et dont les origines de classe les mettaient en contraste avec ce dernier, les liant à l'étranger, étaient ceux qui constituaient les cadres impériaux...<sup>243</sup> ».

Unilatéral à son tour, le mouvement cinématographique assimile l'idée de valorisation d'un élément supposé national, mais, dans une lignée totalement différente de celle du mouvement littéraire, défend la valorisation de la culture populaire au détriment de la culture bourgeoise et dominante,

---

<sup>243</sup> SODRÉ Nelson Werneck. *Historia da literatura brasileira*. 6e ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1976. p. 209-210.

considérée comme la culture envahissante et inauthentique. Les deux mouvements ont été très importants pour l'affirmation d'expressions culturelles nationales et autonomes en cherchant dans un élément national la source thématique de l'authenticité, malgré l'influence de formes universelles, la littérature française d'un côté et les comédies musicales américaines de l'autre.

Il y a d'autres points de similitude entre les deux mouvements. L'un d'eux concerne la création et la fidélisation d'un public. Les deux mouvements sont responsables de l'inauguration d'une tentative de fidélisation entre leurs publics respectifs. Selon Dante Moreira Leite :

« ... bien qu'ayant été une expression individualiste indifférente à l'accueil du public, la littérature romantique était dirigée vers ce dernier, quand bien même elle ne le cherchait pas ostensiblement, contrairement aux auteurs nationalistes. À ce titre, la littérature romantique a tendance à être une littérature facile, à la portée d'un grand nombre de lecteurs, quand elle n'allait pas plus loin pour captiver le public féminin, dont l'éducation était élémentaire<sup>244</sup>».

La facilité à la portée d'un grand nombre a aussi marqué les desseins des *chanchadas*. Sur la capacité de communication de ces films avec son public, Nelson Pereira dos Santos a affirmé que « la *chanchada* a fonctionné, c'est-à-dire, a réalisé ce travail de communication culturelle, d'utiliser le cinéma au moins à cette fin, pour communiquer et pour diffuser la langue vivante et les types populaires des grandes villes<sup>245</sup>». Cette dernière citation montre aussi des liens entre la *chanchada* et le Modernisme, dans la mesure où ces deux mouvements ont essayé de trouver une langue brésilienne, vernaculaire, différente de celle parlée par les Portugais, comme nous verrons bientôt. Une nationalité et une réalité différentes devaient être exprimées par une langue également différente.

Mais le Romantisme aussi défendait l'idée qu'une littérature brésilienne devrait incorporer la langue des Indiens et le portugais parlé dans les rues, mélange de portugais et des langues africaines et indiennes. Et le portugais des rues est exactement la langue parlée par les personnages populaires des *chanchadas*.

Ainsi, si les romantiques ont essayé de trouver une langue qui, à défaut d'être cent pour cent brésilienne, pourrait au moins traduire la richesse et la particularité de la nature brésilienne, sans hésiter à incorporer les paroles du lexique des Indiens, les cinéastes liés au mouvement des *chanchadas* ont cherché un langage verbal et filmique qui les rapprochait du peuple, en reproduisant - et non seulement en représentant - de façon simple, objective et ludique sa manière

---

<sup>244</sup> LEITE, Dante Moreira. Op. cit. p. 218.

<sup>245</sup> SANTOS, Nelson Pereira et al. « Cinema novo : origens, ambições e perspectivas ». In : *Revista Civilização Brasileira*, n° 1, Rio de Janeiro, mars 1965. p. 193.

de s'exprimer, ses désirs les plus véhéments, ses préoccupations et son quotidien, de façon à rendre les films immédiatement compréhensibles par ce même peuple.

Les romantiques ont voulu donner une forme littéraire à une langue entièrement modifiée par le peuple, garantie d'authenticité du portugais brésilien, tandis que les *chanchadas* ont cherché à la reproduire sur les écrans. D'ailleurs, l'absence d'une critique plus poussée était très probablement due au fait que ces films étaient plus préoccupés par la reproduction des problèmes que par la proposition d'une solution. Ils se contentaient de les agrandir par le pouvoir des images et du rire moqueur. Au contraire du Romantisme, le langage verbal de ces films n'a pas cherché à se poser comme national, mais seulement à reproduire la langue parlée par le peuple. En revanche, du point de vue cinématographique, ils ont cherché à affirmer la représentation de la culture populaire comme une identité nationale et une spécificité de la cinématographie brésilienne. En ce sens, cela ne nous paraît pas un hasard si ces films ont obtenu autant de succès auprès du public. Néanmoins, attribuer ce succès uniquement à la facilité et à l'acceptabilité du genre, comme l'a fait une grande partie de la critique, serait ignorer la réelle identification qui existait entre l'univers thématique de ces films et le quotidien difficile de son public.

Dans les *chanchadas*, l'utilisation d'un langage familier cherchait non seulement le rapprochement facile avec le public, mais aussi l'éloignement de la langue des élites. Dans ces œuvres, le choix de la langue populaire est le résultat d'un engagement quasiment politique et brésilianiste. Comme l'a écrit Bakhtine, « Les langues sont des conceptions du monde, non pas abstraites mais concrètes, sociales, traversées par le système des appréciations, inséparables de la pratique courante et de la lutte des classes<sup>246</sup> ». Dans ces films, le choix de la langue ne vise pas simplement à reproduire la langue des pauvres, il signale aussi l'option pour l'une des classes.

Malgré l'idéalisation, la défense que la *chanchada* fait de la culture populaire et nationale - à un moment où celle-ci n'était pas encore totalement acceptée par les élites économiques et même culturelles et où le préjugé contre tout ce qui était produit dans le pays était immense - acquiert le caractère d'une lutte quasiment politique, nativiste, vu qu'elle visait à reconnaître, affirmer et valoriser la culture d'une classe et d'une race, les Noirs, encore très marginalisées au Brésil.

Un autre aspect intéressant à souligner, et qui a toujours été source de critique, c'est que, comme dans le Romantisme allemand, la culture populaire au sein de ces films est valorisée comme l'expression de la singularité plus authentique d'un peuple et pas forcément comme synonyme ou symbole de supériorité de ce peuple. La culture populaire n'y est pas perçue comme un trait de caractéristique psychologique d'un peuple, qui devrait lui demeurer exclusif. Quoiqu'elle soit plus

---

<sup>246</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. Op. cit. p. 467.

rare, il est possible d'observer la présence de manifestations de culture populaire d'autres pays, même de la culture dominante, pour autant que cela ne mette pas en danger l'authenticité de la culture brésilienne. Comme dans la politique économique du pays à l'époque, avant de s'opposer à un élément étranger, il fallait surtout affirmer l'élément national. Il n'y a pas vraiment d'opposition à l'égard de l'étranger qui ne devient un élément dangereux ou antagoniste que lorsqu'il menace l'authenticité nationale.

Pionniers au Brésil d'un type de nationalisme culturel, les deux mouvements ont cherché la simplicité comme moyen d'atteindre leur public, en s'appuyant sur la valorisation d'une culture méprisée, en rompant – volontairement d'un côté et plus ou moins involontairement de l'autre – avec les canons esthétiques des arts établis jusqu'alors et en s'opposant à un certain rationalisme encyclopédique, dans le cas des romantiques, et intellectualiste, dans le cas des *chanchadas*. Ambigus tous les deux, ils ne furent compris que dans leurs aspects les plus conservateurs. On oublie assez fréquemment qu'au Romantisme échoit la fonction pionnière « de donner une définition du Brésil. Elle serait discutée, parfois acceptée, parfois refusée, mais ne pouvait pas être ignorée<sup>247</sup> ». La même chose peut être dite de la définition du film typiquement brésilien initiée par les *chanchadas*. Cependant, en raison de leur absence d'intellectualisme et de leur proximité avec l'univers populaire, celles-ci ont eu du mal à voir leurs vertus, si faibles soient-elles, reconnues. Depuis l'émergence de la *chanchada*, qui a posé les bases d'une représentation du populaire, toutes les définitions du cinéma national au Brésil renvoient plus ou moins, pour le confirmer ou l'infirmer, à ces films populaires.

#### 2.7.2.2 - Le Modernisme

Le Modernisme au Brésil « fut une révolte aristocratique initialement établie sur la technique littéraire moderne apportée de retour d'Europe par des jeunes artistes liés à l'aristocratie rurale et urbaine<sup>248</sup> » ; le fruit, donc, de la volonté des classes dominantes d'appartenir au monde des idéaux libéraux et modernistes des civilisations européennes. Le problème est que ce modernisme s'est fait au Brésil sans modernité, selon la formule de Roberto Schwarz. En ce sens, nous sommes d'accord avec Renato Ortiz lorsqu'il affirme que « Le Modernisme est une idée hors de lieu qui s'exprime comme projet<sup>249</sup> » car, dans le Brésil des années 1920, « l'ensemble des idées libérales arrive avant

---

<sup>247</sup> LEITE, Dante Moreira. Op. cit. p. 230.

<sup>248</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo : T. A. Queiroz, 1982. p. 48.

<sup>249</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5e ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. p. 35

le développement des forces socio-économiques qui l'ont occasionné dans le contexte européen, il se retrouve dans l'étrange position d'exister sans se réaliser<sup>250</sup>», car certaines idées développées par les modernistes ne verraient le jour que quelques années plus tard.

Cent ans après l'indépendance du pays, les jeunes intellectuels modernistes se tournèrent vers l'intérieur du pays, en quête de brésilité afin de défendre, une fois encore, l'idée d'indépendance culturelle en prônant la rupture avec la culture portugaise. Le pays, pensaient-ils, était suffisamment adulte intellectuellement pour marcher sur ses propres jambes.

Comme nous avons observé ci-dessus, le Modernisme a eu trois étapes (de 1917 à 1922 ; de 1923 à 1930 et de 1931 à 1945. Certains historiens préfèrent parler de deux étapes, négligeant la première étape qui peut être considéré comme pré-moderniste). Une étape qui commence avant la Semaine d'Art Moderne, qui a eu lieu du 13 au 22 février 1922, et prend fin vers 1922 ; la deuxième, qui cherche une nouvelle esthétique et celle plus réaliste, qui commence au début des années 1930 et s'étend jusque dans les années 1940 environ. Cette dernière étape, qui nous intéresse moins ici, s'est tournée vers le peuple, le grand absent de la première partie, et est devenu très engagée.

La deuxième étape peut encore être subdivisée en deux parties. Une, purement esthétique, et une autre, plus idéologiquement nationale, qui commence en 1924, tandis que la première partie est marquée par un certain radicalisme où les jeunes intellectuels, inspirés et informés de toutes les avant-gardes européennes, étaient davantage préoccupés par une rupture avec le passé et avec tout l'académisme qu'il symbolisait que par les aspects nationaux des œuvres.

Une fois le processus de modernisation des arts considéré comme abouti, ils se sont tournés vers l'intérieur du pays et vers des préoccupations plus nationales. Comme nous avons déjà eu l'opportunité de souligner, à partir de 1924, avec la publication du manifeste *Poesia Pau Brasil*, d'Oswald de Andrade, commence à émerger au sein du mouvement un courant porteur d'un projet plus idéologiquement brésilien. D'autres manifestes nationalistes, tels que le *Verde-Amarelismo*, écrits par une dissidence plus conservatrice, et le *Manifeste anthropophage*, ont suivi, tous essayant de mettre en valeur l'élément authentiquement national.

Cette brésilité avait pour fondement une plongée dans la réalité géographique du pays qui incluait une valorisation, sans discriminations, des races considérées comme nationales, les Indiens et les Noirs, et de la culture populaire à partir de l'expression d'une langue qui fut la plus typiquement brésilienne possible. Ainsi, en partant d'une reformulation et d'une réactualisation de certains idéaux du Romantisme, les Modernistes ont été responsables de la redécouverte du pays, que

---

<sup>250</sup> Idem. p. 30.



certain ont choisi de traverser afin d'aller à la rencontre du peuple et de sa culture, mais surtout du pays lui-même.

Ici, il ne nous intéresse pas de nous interroger sur les raisons pour lesquelles le mouvement, dans sa première partie, fut essentiellement formaliste - et qui, à l'instar du Romantisme, a défendu un nationalisme thématique avec une forme influencée par les mouvements avant-gardistes européens -, ni sur son contenu idéologique, dont l'apolitisme l'a conduit, du moins dans un premier temps et encore une fois en imitant les romantiques, à une totale aliénation de la réalité brésilienne. Expliquer cela en détail dépasserait le cadre de ce travail. Ici, nous nous intéressons aux points de convergence possibles entre les Modernistes et les *chanchadas*. Une association évidente à certains égards et rarement tentée, car elle est considérée comme indécente et osée. Au Brésil, il est très risqué d'essayer d'associer un mouvement populaire à un mouvement intellectuel. Le Modernisme n'y est et ne pourrait y être associé qu'à d'autres mouvements intellectuels tels que le cinéma novo et le Tropicalisme.

Les principaux points d'affinité entre les *chanchadas* et le mouvement moderniste concernent la valorisation de la culture populaire, la quête d'une langue populaire et typiquement brésilienne, la valorisation de la modernité des villes, la valorisation des apports étrangers à condition qu'ils permettent la création de quelque chose d'authentiquement et « d'anthropophagiquement » national, ainsi que la valorisation de l'humour comme une forme de critique.

#### 2.7.2.2.1 – Une langue brésilienne

Dans leur quête d'authenticité qui passait par une prise de distance envers la culture colonialiste portugaise, les modernistes, ainsi que les romantiques, ont cherché à mettre en valeur une langue typiquement brésilienne, proche de la langue autonome parlée par le peuple dans les rues, avec toutes ses particularités et ses erreurs. Une « langue sans archaïsmes, sans érudition. Naturelle et néologique. La contribution millionnaire des toutes les erreurs. Comme nous parlons. Comme nous sommes<sup>251</sup> ».

Pour les modernistes, la nouvelle façon de représenter la réalité brésilienne ne pouvait être exprimée que par une langue nouvelle, vernaculaire et libérée des contraintes grammaticales imposées par la langue portugaise. Les écrivains modernes devraient écrire comme le peuple parle et non à la manière boursoufflée et académique des anciens écrivains. Selon Ferreira Gullar, il n'était plus possible « d'examiner cette évolution de la poésie brésilienne sans observer que la rupture avec les techniques poétiques du passé correspond aussi à l'abandon d'une vision du monde et de son

---

<sup>251</sup> ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. In : RODRIGUES, Cláudio, MAIA, Alexandre (orgs). Op. cit. p. 117.

arsenal propre de symboles et d'images. Par conséquent, le poète doit avoir recours au vocabulaire quotidien et prosaïque<sup>252</sup>».

Comme nous l'avons déjà vu, les *chanchadas* ont très bien su comment appliquer ces consignes dans un cinéma lui aussi en quête d'authenticité, de quelque chose de typiquement brésilien qui passait par la représentation de la culture populaire. Dans ces films, on parlait le brésilien et le « *carioquês* », plein d'argot de l'époque. En agissant ainsi, ces films ont contribué à réduire l'importance de la langue normative et soutenue parlée ou censée être parlée par les élites dominantes.

La langue populaire, la langue de la rue parlée dans ces films - qui a souvent été critiquée par les intellectuels et les élites - réalisait, en quelque sorte, une "carnavalisation" de la langue normative parlée par les classes dominantes.

#### 2.7.2.2.2 – La culture populaire

La valorisation de la culture populaire est un autre point de convergence. Même si dans un premier temps les modernistes ne se sentaient pas vraiment concernés par les aspects nationaux des arts, nous avons vu qu'à partir de 1924 ils se sont tournés vers le pays et sa culture, permettant la découverte du pays et de la culture populaire. Selon le critique de cinéma José Carlos Avelar, « Contrairement à une attitude d'imitation prise par les élites intellectuelles comme position valide, l'intellectuel brésilien après le Modernisme s'est retourné vers la culture populaire, la culture vivante et authentique, développées à partir des conditions sociales particulières des brésiliens<sup>253</sup> ». Après le Modernisme, il est plus correct d'affirmer que l'intellectuel découvre la culture populaire. A l'exception des écrivains réalistes des années 1930, la culture populaire décrite par les intellectuels est toujours idéalisée et constitue assez souvent une vision du dehors.

Néanmoins, cela ne les a pas empêché, de même que les *chanchadas*, de reconnaître la valeur artistique et culturelle du cirque, du carnaval et du théâtre de revue, des arts qui mettaient en scène le quotidien du pauvre à partir d'une optique populaire quasiment inventée par ces couches subalternes et qui, à ce titre, pouvait être considérée comme typiquement brésilienne et éloignée de l'europanisme de la culture des classes dominantes.

---

<sup>252</sup> GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento : ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002. p. 104.

<sup>253</sup> AVELLAR, José Carlos. « Macunaíma : o filme em questão ». *Jornal do Brasil*, 7/11/1969.

### 2.7.2.2.3 – La valorisation des villes

Oswald de Andrade n'a jamais cherché à dissimuler l'influence du mouvement futuriste sur les modernistes brésiliens, manifeste dans leur refus du passé et dans la valorisation du moderne, de l'industrialisation et du développement technologique des villes au détriment u passéisme de la campagne, ce qui a même provoqué une petite polémique lorsqu'il a publié, en 1921, un article sur des poèmes de Mário de Andrade, l'autre grand nom du mouvement, en l'intitulant « Mon poète futuriste », un qualificatif qui n'était pas du goût de Mário de Andrade qui lui a répondu avec un article intitulé « Futuriste ?! », dans lequel il refuse cet épithète. De plus, étant pour la plupart héritiers de familles appartenant à la bourgeoisie "caféicultrice" ou industrielle, ayant étudié en Europe, les modernistes ne pouvaient être que de grands défenseurs et amateurs du processus d'industrialisation présent dans les grands centres urbains. Comme Marinetti, ils auraient tout aussi pu déclarer que « ... la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive ... une automobile rugissante qui semble courir sur la mitraille est plus belle que la Victoire de Samothrace<sup>254</sup>».

L'urbanité et la modernité technologique et futuriste, tels que la voiture et l'avion, furent valorisées au point d'inhiber la culture de la périphérie et les cultures du passé suscitant la réaction, en 1926, des écrivains régionalistes. Mécontents, ces derniers ont publié le *Manifeste Régionaliste*. Écrit par Gilberto Freyre, le manifeste défend les cultures luso-ibériques, africaines et indiennes, en opposition à la valorisation des villes et du progrès des modernistes.

Cette valorisation des villes, du progrès et de l'industrialisme est récurrente dans les *chanchadas*, où les moyens de transport, notamment les transports publics, apparaissent dans plusieurs films et dans presque toutes les scènes extérieures. En outre, ces films ont fait de la ville de Rio une véritable vedette. Dans plusieurs films, nous pouvons voir des chantiers d'une nouvelle ville en train d'émerger, sans compter les centaines d'images, plus ou moins touristiques mais facilement repérables par n'importe quel *carioca*.

### 2.7.2.2.4 - L'anthropophagie

Comme dans le Romantisme, le Modernisme prône la valorisation thématique de la culture brésilienne sans renoncer, au nom de l'universalisme, à la culture européenne. Selon le *Manifeste*

---

<sup>254</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. « Manifeste du Futurisme ». *Le Figaro*, 20/02/1909.

*anthropophage*, il fallait absorber l'ennemi et le transformer en totem. D'après Robert Stam, pour les modernistes,

« le cannibalisme artistique faisait partie d'une stratégie de résistance nationale au colonialisme culturel. Les artistes brésiliens devaient digérer les produits culturels importés pour ensuite les exploiter comme matière première pour une nouvelle synthèse, retournant ainsi à la culture métropolitaine imposée, transformée, contre le colonisateur. La notion d' 'anthropophagie' reconnaît simplement l'aspect inévitable de l'intertextualité, pour utiliser le terme de Kristeva, ou du dialogisme, pour utiliser le terme de Bahktine. L'artiste d'une culture dominée ne peut pas ignorer la présence étrangère ; il est nécessaire qu'il dialogue avec elle, qu'il l'avale et la recycle avec des objectifs nationaux<sup>255</sup>».

Donc, on pouvait et on devrait absorber de façon critique les influences étrangères qui permettraient et aideraient la création d'un art typiquement brésilien. C'est exactement ce qu'ont fait les *chanchadas* avec les parodies des films américains, de la culture dominante ou même des comédies musicales. Avec les parodies, on prenait un film et/ou un extrait d'une des expressions culturelles – danse, théâtre, musique - de la culture dominante et on le "carnavalisait" jusqu'à le rendre totalement populaire et brésilien.

En analysant le langage multiple des œuvres modernistes (par opposition à l'idée de langage unique souhaité par Platon dans *La République*), l'écrivain Affonso Romano de Sant'Anna opère une distinction entre la mimèse, la paraphrase et la parodie. Si la mimèse cherche à reproduire la réalité de manière symétrique (en s'inspirant de l'oralité, des mythes et légendes), la paraphrase travaille avec des textes préexistants dans une sorte de continuité, tandis que la parodie, qu'il considère comme une appropriation, rompt avec le texte préexistant, dont elle se réapproprie le sens en le modifiant légèrement. D'après lui, la parodie provoque une :

« rupture au niveau de la conscience, une non-reproduction inconsciente, primitive et ingénue d'une réalité ordonnée. [Elle] Opère une *inversion* et un *déplacement*. [Elle] *Reprend le langage ancien, mais de manière asymétrique et inversée*, dénonçant l'idéologie qui y est sous-jacente. Elle utilise des techniques d'appropriation et considère le poème [les œuvres en général] comme un objet linguistique. *Ce n'est pas un endossement*, c'est une critique du langage ancien. Par sa nature ironique, elle montre un double visage et une liaison-séparation tactique avec le langage ancien<sup>256</sup>».

---

<sup>255</sup> STAM, Robert. Bakhtin. *Da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Atica, 1992. p. 55.

<sup>256</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano. « Modernismo : as poéticas do centramento e do descentramento ». In : ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975. p. 59.

C'est nous que soulignons afin de mieux montrer l'association entre les parodies du mouvement moderniste brésilien et celles des *chanchadas*, mais aussi pour affirmer l'indépendance et la dissociation des parodies brésiliennes des films qui leur ont servi de modèle. Comme nous allons pouvoir le vérifier un peu plus tard, ces films furent accusés, entre autres, de n'avoir pas su se libérer du modèle, dont ils seraient restés trop près. Ce qui n'est pas toujours vrai. Les *chanchadas* ont, à travers la carnavalisation parodique, « anthropophagisé » les influences étrangères et ont créé un genre de film entièrement brésilien et national, malgré l'influence non déniée du cinéma américain. Nous y reviendrons lorsque nous analyserons les parodies comme l'une des formes de carnavalisation.

#### 2.7.2.2.5 – La valorisation de l'humour

L'humour, d'une manière générale, n'a jamais été considéré comme art. Dans le meilleur des cas, il a souvent été considéré comme un art inférieur ou un art pour les inférieurs, comme l'a écrit Aristote dans la *Poétique* sur la comédie. Les modernistes brésiliens, qui pensaient autrement, ont fait un grand pas dans la réconciliation des intellectuels avec l'humour et ont ainsi contribué à le sortir du purgatoire dans lequel il se trouvait. Avec le Modernisme, « L'humour comme méthode d'approche, opposé en principe au traitement sérieux, liturgique, métaphysique du Symbolisme et plusieurs fois associé au culte de l'enfance et de la simplicité d'esprit apparaît conditionné à la propre vision de l'artiste<sup>257</sup> ».

Même si le livre *Macunaíma*, de Mário de Andrade, est une œuvre pleine d'humour, le responsable de la récupération de l'humour par les modernistes fut sans conteste Oswald de Andrade et sa verve pleine d'irrévérence. *João Miramar*, son roman publié en 1924, et la pièce de théâtre *O rei da vela*, écrite en 1933 mais publiée seulement en 1937, adaptée au cinéma par José Celso Martinez Correa, sont des exemples du pouvoir d'insolence et de corrosion de l'humour.

Avec l'objectif de modifier les formes anciennes et rigides, excessivement métriques, de la composition poétique et de s'opposer à l'idéologie du sérieux en la rendant moins élitiste et plus populaire, les modernistes ont créé le « poema piada » (« poème blague ») qui n'avaient d'autre intention que de provoquer. Oswald de Andrade fut encore le grand propagateur de cette forme de poésie très critiquée. Dans le poème *Erro de português*<sup>258</sup> (« Erreur de portugais »), il joue avec la langue et plaisante avec la colonisation en se référant à la découverte du Brésil de façon drôle et néanmoins critique : « Quand le Portugais est arrivé, sous une pluie brutale, il a habillé l'Indien.

---

<sup>257</sup> NUNES, Benedito. « Estética e correntes do Modernismo ». In : *O modernismo*. ÁVILA, Afonso (org). São Paulo : Perspectiva, 1975. p. 44.

<sup>258</sup> Le poème fait partie de son premier livre de poésie, *Poesia Pau-Brasil*, publié en 1925.

Domage ! Si cela avait été au cours d'une matinée ensoleillée, l'Indien avait déshabillé le Portugais ». L'imparfait « avait » choisi au détriment du conditionnel « aurait », ainsi que l'utilisation de l'expression orale « pluie brutale » sont volontaires et dénotent l'envie de flexibiliser l'utilisation de la langue portugaise et d'en créer une autre plus proche du peuple, par l'utilisation intentionnelle d'erreurs et par l'usage d'expressions populaires.

Outre la plaisanterie qui commence déjà dans la dichotomie de son titre (« Erreur de portugais » signifiant l'erreur du colonisateur et de la langue portugaise), notons encore le jeu de mots critique entre les verbes habiller et déshabiller, pluie et soleil symbolisant la position et l'origine du colonisateur, le dominant, et du colonisé, le dominé. Si les Portugais étaient arrivés par un jour ensoleillé, peut-être auraient-ils été colonisés par les Indiens et l'histoire se serait inversée. Soleil et pluie faisant allusion, à travers le climat des deux continents, aux régions d'origine des uns et des autres, mais aussi à la différence entre les états d'esprit. Par conséquent, comme dans les films comiques des années 1950, la blague est mise au service d'une critique bien spirituelle, mais non moins perçante, d'un fait historique.

Carlos Drummond de Andrade, l'un des grands poètes brésiliens, s'est beaucoup servi de ce genre de poème dans son premier livre publié en 1930 et intitulé *Alguma poesia* (« Quelque poésie »), un livre très influencé par le mouvement moderniste.

## 2.8 - Gilberto Freyre

Une autre grande influence sur les *chanchadas* est le livre *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre, publié en 1933. Le livre qui, comme nous avons déjà souligné, a été le premier à avoir reconnu, mis en valeur et positivé toute l'importance de l'héritage de la culture noire dans la constitution d'une identité brésilienne possible, a permis la cristallisation d'une idéologie de la culture brésilienne<sup>259</sup>. À partir de la publication de ce livre, la culture noire a été instituée en symbole identitaire.

Mais Freyre associe à son œuvre « les notions de *nationalité*, *race* et *culture*, qui sont à la base d'une conception de la culture qui aidera à diffuser, parmi nous et à l'Étranger (sic), une nouvelle image de l'Histoire du Brésil. Comme caractéristique essentielle, que l'on souligne avec emphase, sont habilement éclipsées les contradictions de classe et même de race<sup>260</sup> » ce qui laisse présumer une vision idyllique de la société brésilienne comme une démocratie raciale qui ne correspond pas à la réalité. Son analyse de l'importance de la culture des Noirs est réalisée à partir de la maison des

---

<sup>259</sup> MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 54.

<sup>260</sup> Idem. p. 57.

maîtres, dans l'optique des membres de la *casa-grande*, et cherche à mettre en valeur la colonisation portugaise.

Jamais dans l'histoire de la pensée sociale et culturelle brésilienne, un livre fut autant encensé que critiqué. De sa publication jusqu'au milieu des années 1960, le livre fut admiré pour sa nouvelle façon d'aborder la formation de la société brésilienne, inspirée et informée des théories du culturalisme de Franz Boas qui, selon Freyre, lui ont appris à faire la différence entre races et civilisations. Cette influence n'est pas anodine car l'anthropologue américain d'origine allemande était un farouche opposant de l'évolutionnisme et de son apologie d'une race supérieure confrontée à une autre inférieure.

Boas était un admirateur du « diffusionnisme », un courant théorique qui s'opposait à l'évolutionnisme, qui « s'est construit sur la variable de l'espace en appuyant ses études sur des aires géographiques et la distribution dans l'espace. L'idée du « diffusionnisme » étant de montrer l'histoire des peuples que l'on prétendait sans histoire à partir de leur distribution dans l'espace<sup>261</sup> », ce qui permettait aux chercheurs de retracer le foyer culturel d'origine de manifestations ressemblantes rencontrées dans des lieux et des époques complètement différents. Ceci est important pour expliquer pourquoi Freyre a choisi de faire l'histoire de la permutation culturelle entre les Blancs et les Noirs au Brésil à partir de deux espaces antinomiques abritant deux peuples d'origines très éloignées - la *casa-grande*, maison des maîtres, et la *senzala*, lieu d'habitation des Noirs - en s'appuyant sur les différences et les points communs de leur culture et de leur condition de vie, plutôt que sur leurs différences raciales ou biologiques.

A partir du milieu des années 1960, notamment après les mouvements d'indépendance de certains pays africains, on a commencé à avoir une lecture plus critique du livre qui devient associé au côté réactionnaire et conservateur de son auteur, lequel pendant son séjour à Paris entre 1922 et 1923 aurait été proche de la droite maurrassienne de l'Action française<sup>262</sup>. On voit une vision raciste qui traduit l'optique de la *casa-grande*, lieu de résidence de l'homme blanc descendant du Portugais, et non pas le point de vue de la *senzala*. Même si nous ne partageons pas l'idée du racisme de l'œuvre, nous ne saurions pas comment nier son caractère passéiste, ni qu'elle induit à penser à une supposée harmonie raciale qui n'a jamais vraiment existé au Brésil. Il n'y a aucun doute que l'œuvre traduit une vision mélancolique d'une époque révolue, celle des grandes oligarchies formées par les propriétaires de moulins à sucre qui ont dominé la politique brésilienne jusqu'à l'avènement de la Révolution de 1930. Rappelons que le livre a été publié juste après la révolution commandée par

---

<sup>261</sup> Introduction à l'anthropologie. Texte sans auteur consulté sur le net le 05 mai 2012. [http://ispef.univ-lyon2.fr/IMG/pdf\\_ADCM1.pdf](http://ispef.univ-lyon2.fr/IMG/pdf_ADCM1.pdf). p.3.

<sup>262</sup> ENDERS, Armelle. « Le lusotropicalisme, théorie d'exportation ». In : *Lusotropicalisme : idéologies coloniales et identités nationales dans les mondes lusophones*. Paris : Editions Karthala, 1997. *Lusotopie 1997*. p. 202.

Vargas qui a réduit considérablement le pouvoir des oligarchies. En outre, le livre fait l'éloge du modèle de colonisation à la portugaise, qui serait plus conviviale et tolérante, parce que plus apte au métissage que la colonisation espagnole, et inaugure ainsi l'ère de ce que l'on appellerait plus tard le « lusotropicalisme ».

Toutefois, il nous paraît impossible de nier la rupture et la révolution qui ont symbolisées la publication du livre. En révolutionnant les méthodes de recherche dans les champs de l'Histoire Sociale et de l'Anthropologie Culturelle brésiliennes, « L'œuvre de Freyre a eu le poids d'une dénonciation du retard intellectuel, théorique, méthodologique, qui caractérisait les études sociales et historiques au Brésil. Au babillage, à la stagnation de la culture, ses analyses opposaient une interprétation libre des 'éléments de couleur'...<sup>263</sup> ». En outre, bien ancrée dans l'ensemble des idées des années 1930 au Brésil, l'œuvre prône la défense d'un pays divers mais unique, sans espace pour les contradictions, en juxtaposant avec beaucoup de réussite le débat racial à celui de l'unité de la nation dans une période où commençaient à faire leur chemin certaines idées communautaristes apportées par certains groupes d'immigrants.

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la valorisation de l'élément national noir et métisse au détriment des cultures allogènes et le fait qu'il considère la culture noire comme un parangon de l'identité nationale à un moment où les théories racistes dominaient et où les idées d'un auteur comme Oliveira Vianna, un eugéniste farouche, étaient encore tenues pour des vérités presque absolues pour une large majorité de la population dont la pensée, dans un dialogisme d'influences réciproques, influençait et se laissait influencer par ses œuvres. Avec *Casa-grande e senzala*, l'identité brésilienne devient positivement définie comme le résultat du brassage, fut-il harmonieux ou conflictuel, entre les Africains, les aborigènes et les Portugais. Ainsi, la culture authentiquement brésilienne, métisse, désormais positivée, « ... n'est plus la cause du retard [social] du pays, mais quelque chose qui doit être soigneusement préservée, car elle est la garantie de notre spécificité (face aux autres nations) et de notre avenir, chaque fois plus métis<sup>264</sup> », et non plus blanc comme l'auraient souhaité les racistes.

Comme dans le cas des films populaires, la particularité de l'œuvre ambiguë de Freyre « tient en la capacité de l'auteur à donner un sens aux choses de la vie quotidienne, à rechercher la brésilité non dans la grande histoire, mais dans la prose du monde, dans le folklore, la sexualité, la manière de marcher, la cuisine, le football, à rendre la patrie concrète, charnelle<sup>265</sup> ». Les *chanchadas*, en mettant en avant la culture afro-brésilienne et en la considérant comme la culture des pauvres et un

---

<sup>263</sup> MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 30.

<sup>264</sup> VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, Editora UFRJ, 1995. p. 63-64.

<sup>265</sup> Idem. p. 204.



modèle d'identité nationale et filmique, n'oubliaient pas les apports considérables de l'auteur. Inversement, en ne masquant pas les contradictions de culture et de classe, et en franche opposition à l'idéal d'une harmonie présumée entre les races et les classes présente chez Freyre, ces films montre que la culture reflète et symbolise la lutte des classes. La culture populaire appartient aux pauvres, elle est nationale et s'oppose aux riches et à leur culture cosmopolite. Mais le conflit racial, comme nous avons déjà mentionné, n'a pas été souvent abordé. Dans ces films, ce en quoi ils n'ont pas entièrement tort, les préjugés au Brésil passaient aussi par l'origine sociale.

## 2.9 - Un cinéma critique et désaliéné

Il n'y a aucun doute que les *chanchadas* n'étaient pas des films politiques ou engagés, des films à thèse, mais de là à dire qu'il s'agissait de films entièrement aliénés il y a une grande différence. L'objectif principal de ces films n'était pas de critiquer la société brésilienne ou d'indiquer des solutions aux multiples problèmes qui affligeaient les classes les plus démunies. Néanmoins, ces films, par leurs « unités minimales », comme a affirmé Miguel Chaia dans son DEA qui, comme par hasard, n'a jamais été publié, n'ont pas cessé de lancer des petites et des grandes piques dans la direction du système et de certaines idéologies dominantes de l'époque.

En représentant l'univers autour de la culture populaire comme une vision du monde des classes subalternes, ces films ont opté pour la critique des coutumes, des habitudes et du pouvoir constitué tout en dénonçant la marginalisation des travailleurs et la faillite d'un processus de modernisation national qui ne les incluait pas. Donc, à l'idéologie d'un pays qui travaille et qui progresse en harmonie sociale, ces films ont opposé les marginaux, les chômeurs, les camelots, tous exclus du processus économique et social pour lesquels les seules opportunités de monter socialement se limitaient à un héritage ou à un coup de la chance.

Contrairement à ce qui a été beaucoup dit, ces films ne font pas l'apologie de l'oisiveté ou de la facilité, de la « malandragem<sup>266</sup> ». Loi de la survivance oblige, à un système qui les marginalise et essaye de les écraser, les pauvres opposent une résistance, qui est aussi une manière de contourner la dureté de ce régime, à travers les seuls moyens qui seraient à portée de leur mains.

En réalité, les critiques concernant ces films venaient moins de l'aliénation supposée que du fait que la vraie culture populaire, celle faite par le peuple à l'opposé de celle faite par les intellectuels pour le peuple, n'a jamais été vraiment très appréciée au Brésil. Dans ce sens, peu importait la qualité de ces films puisque toutes les raisons étaient bonnes pour les attaquer. Ici nous allons vérifier

---

<sup>266</sup> C'est le substantif dérivé du terme *malandro*.

comment et de quelle façon ces films ont pu critiquer le système politique, économique et social du Brésil de l'époque et quelles ont été les victimes plus récurrentes de la critique de ces films.

En s'agissant de comédies, la forme était évidemment l'humour, le rire. Un rire qui a fréquemment assumé, comme nous avons vu supra, les formes aussi diverses que la parodie, la satire, le pastiche et même l'ironie. Des formes de discours qui furent utilisées pour critiquer les riches et ridiculiser la culture hégémonique et une certaine façon de faire du cinéma au Brésil, considérée comme grandiloquente et inadaptée à la réalité brésilienne. Ces films critiquent aussi le fonctionnariat, la précarité des transports publics, le manque d'eau dans les quartiers pauvres, et les hommes politiques.

La critique faite aux riches, à la culture hégémonique et à un certain modèle de cinéma brésilien, nous les analyserons par la suite. Ici nous analyserons les critiques soi-disant plus politiques qui furent, il est vrai, ponctuelles, moins poussées et systématiques que celles faites aux ploutocrates et au cosmopolitisme de leur culture.

Même si elle pourrait être considérée comme un peu exagérée, nous n'induirions pas en erreur si nous affirmons que presque tous les films des *chanchadas* incarnent déjà, par leur simple existence et option pour les plus faibles, une sorte de critique. Ne serait-ce que par le simple fait que ces films représentent la vie des classes subalternes, des exclus du progrès économique et social, avec toutes leurs misères, problèmes et difficultés, à partir de leur point de vue, de leur univers quotidien, ou tout simplement parce qu'ils osent imposer une culture marginalisée comme parangon identitaire et comme modèle pour un cinéma national.

Dans ces films les travailleurs ne font pas partie du système capitaliste. Non qu'ils ne veuillent pas, seulement ils sont oubliés par un système qui ne les aide pas, lequel, bien au contraire, les ignore et les marginalise. Soit ils sont au chômage, soit ils sont des travailleurs marginaux ou n'ont pas de métier. Néanmoins, ils gardent, dans la mesure du possible, la tête haute et ne se laissent pas facilement rabaisser. Comme affirme Chaia, dans une citation qui endosse le fait que chaque film des *chanchadas* comportait une forme de critique en soi :

« Les personnages, à de rares exceptions, soit méconnaissent soit ne participent pas aux règles dictées par la forme industrielle de production et par les normes de convivialité urbaine. Ils sont des êtres qui évoluent en portant des valeurs traditionnels et même rurales ; sont des hommes de la campagne et de la ville qui portent des valeurs collectives de famille, voisinage, parenté et travail ; ce sont des agents qui n'ont pas assimilé l'individualisation de la société urbaine et industrielle. Enfin, ce sont des personnages qui ne se montrent pas offensés...<sup>267</sup>».

---

<sup>267</sup> CHAIA, Miguel V. *O Tostão furado – um estudo sobre a chanchada*. Dissertação de mestrado. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (FFLCH) da Universidade de São Paulo. 1980. p. 95.

Contrairement à Chaia, nous ne pensons pas que les personnages méconnaissent les règles de la société capitaliste brésilienne et qu'ils ne se montrent pas offensés. En réalité ils appartiennent à ce que Marx appelait « l'armée industrielle de réserve » ou au « surplus relatif de population », constitués par les exclus du marché du travail et de la vie sociale et économique. Ignorés par le système, ils trouvent des moyens de le contourner sans se laisser écraser. Ainsi, ils mènent une vie qui paraît se passer du travail, en inventant des alternatives qui refusent la négation dont ils sont victimes et s'opposent à la valeur travail prônée par les gouvernements populistes des années 1950. Mais il n'y a pas de doute que la majorité d'entre eux auraient aimé avoir un travail qui pourrait subvenir à leurs besoins les plus urgents. Ainsi, les valeurs collectives auxquels Chaia fait allusion constituent une forme de solidarité visant à s'épauler et à les protéger de l'abandon social dont ils sont victimes, ce qui est vital pour la survivance dans un pays aussi clanique que le Brésil, où l'individualité est synonyme de marginalité, mais surtout ces valeurs servent à marquer l'opposition aux valeurs intéressées et matérialistes des riches.

Cette citation à elle toute seule prouve qu'il y a bien, dans le sous-texte filmique de ces œuvres, une démarche critique depuis le départ. Essayons de vérifier comment ces critiques sont apparues ponctuellement dans ces films. Commençons par la critique du travail, une valeur très à la mode dans les années 1950. Dans *Camelô da rua Larga*, Vicente, le camelot du titre, se plaint que la police commerciale ne le laisse pas vendre ses objets tranquillement. Sa fiancée lui conseille alors de changer de vie et de trouver un travail décent. Il lui répond qu'il ne peut pas travailler car il n'y a pas de travail, accusant le problème du manque de travail en conséquence de la lenteur du processus d'industrialisation brésilien qui provoquait une augmentation du chômage dans les grandes villes, devenues surpeuplées en raison des mauvaises conditions du travail rural (qui, quasiment inexistant, était pire encore que dans les villes quand il y en avait) et de l'exode rural qui en résulte.

Quand il arrive aux travailleurs d'avoir un travail normal, ils sont exploités. Pensant à son mariage imminent, Zé do Lino, le personnage principal du film *Absolutamente certo*, demande une petite augmentation à son patron car cela fait dix ans qu'il ne gagne que le salaire minimum, le patron refuse en disant que le salaire minimum a augmenté depuis peu, mais Zé lui réplique que le haricot noir – produit de base des repas des brésiliens – aussi avait augmenté. Cette conjugaison entre bas salaire et coût de la vie très élevé faisait des salariés presque des misérables ; une situation très critiquée par les films. Dans *Entrei de gaiato*, quand le personnage de Dercy Gonçalves voit le personnage de Zé Trindade faire semblant de donner un immense pourboire à un serveur, elle commente avec sa nièce que pour « celui-là le prix du haricot n'a pas besoin de baisser », une

phrase simple et objective qui dénonce en même temps l'augmentation constante du prix des produits de base de la table du pauvre - en conséquence d'une inflation incontrôlable -, les difficultés économiques des plus démunis et l'inégalité sociale. Surnommé Millionnaire par Totó, le frère de la propriétaire de la pension où il vit, le personnage de Zé Trindade, dans le film *O camelô da rua Larga*, lui répond qu'il est « plus pauvre qu'un ouvrier le jour de sa paye ».

Dénonçant directement ou indirectement les bas salaires et le chômage, entre tant d'autres problèmes concernant les plus pauvres, dans ces films, reflet de la réalité et des inégalités sociales du pays, le pauvre n'a pas la moindre chance de s'élever socialement ou, dans les meilleur des cas, d'intégrer la société capitaliste par le biais du travail. Le travail n'est pas une source de dignité, mais, bien au contraire, d'exploitation et d'humiliation, comme nous pouvons le constater dans les films *Aviso aos navegantes*, *Nem Sansão nem Dalila* ou *a Baronesa transviada* où les employés (un serveur, un barbier et une manucure) sont durement critiqués par leurs supérieurs.

Les salaires étant faibles, le contrôle des prix était l'une des préoccupations majeures des pauvres. Dans *Nem Sansão nem Dalila*, Sansão, devenu gouverneur de Gaza, ordonne la punition de deux marchands accusés de vendre au dessus d'une échelle de prix qu'il avait institué. Notamment un loueur d'appartements qui percevait des valeurs exorbitants, dénonçant ainsi un autre problème grave - l'augmentation exagérée des prix en général - qui atteignait directement les classes les plus pauvres et qui apparaît dans plusieurs films. Les films dénoncent assez souvent le bas salaire des pauvres, la faiblesse de leur pouvoir d'achat, leur difficulté à trouver un travail et le prix élevé des loyers, ce qui les obligeait à vivre dans des pensions sans droit à une vie privée (*O camelô da rua Larga*, *Garotas e samba*), dans les favelas (*Samba em Brasília*) ou dans des impasses populaires, sujet à être délogés par la grandissante spéculation immobilière de l'époque (*O dono da bola*).

L'inflation grandissante et le gel des salaires avaient comme conséquence la diminution de la demande et la restriction du marché de la consommation, permettant une plus grande concentration de l'argent dans les mains des plus riches. Ces problèmes ont généré de l'insatisfaction chez les travailleurs, occasionnant une série de mouvements de revendication sociale dans les années 1950 au Brésil. Le premier a eu lieu entre mars et avril de 1953 à São Paulo, où une grève a mobilisé plus de trois cent mille personnes appartenant à diverses catégories sociales qui exigeaient une augmentation salariale de 60 %, mais n'ont eu que 23 %. En octobre 1957, quatre cent mille travailleurs, inspirés du premier mouvement, ont encore paralysé l'état de São Paulo pour une augmentation. Des 45 % initialement demandés, ils n'ont eu droit qu'à 25%, réduit finalement à 18 %, en raison d'une décision polémique du Tribunal Régional du Travail (TRT) après un recours des patrons.

En plus de la force de la classe ouvrière, ces mouvements sociaux ont pu aussi démontrer que les travailleurs étaient absolument conscients que, s'ils voulaient obtenir une amélioration quelconque, il ne fallait pas l'attendre du gouvernement car leur position « dans la paix sociale du national-développementisme » n'était en aucun cas déterminée par le progrès économique, mais par leur propre expérience ouvrière<sup>268</sup>».

Leur travail était souvent menacé par les immenses difficultés posées par la précarité des transports publics, une autre de leur misère qui a été très blâmée dans ces films. Dans *Samba em Brasília*, la mère de Teresinha arrive en retard en raison d'un problème avec le train. Dans *Treze cadeiras*, quand Bonifacio arrive à un guichet pour acheter un billet d'autobus vers Rio de Janeiro et demande à quelle heure part celui de 15h 30 – ce qui est déjà un indicatif du manque de ponctualité -, il entend comme réponse qu'il ne partirait que le lendemain matin, mais que celui de la veille ne tarderait pas à arriver. Au même temps qu'on le voit parler au vendeur, on voit arriver derrière lui une rustique carriole qui dépose derrière lui Ivone, celle qui sera sa partenaire pendant tout le film. Quand le bus arrive et repart quasi immédiatement après, en laissant Bonifacio sur place, on voit qu'il est juste un peu plus moderne que la carriole.

Dans *Minervina vem aí*, le personnage Demócrito (Catalano) s'étonne que le train qui fait la liaison entre les états de Minas Gerais et Rio de Janeiro soit arrivé à l'heure, alors qu'habituellement il arrive avec 2, 3 et même 4 heures de retard. Dans *Tudo azul*, Ananias attribue son retard aux problèmes concernant les transports publics, notamment la grande file d'attente pour prendre les autobus. La même excuse donnée par le barbier Horácio dans *Nem Sansão, nem Dalila*. Dans ce même film, quand il devient Samson et gouverneur de Gaza, il demande au professeur Incognitus, nommé responsable du département des inventions, d'inventer plusieurs choses, sauf les autobus, dont le barbier Horácio connaît très bien les problèmes.

Dans *Esse milhão é meu*, la critique des transports publics est un peu plus directe. La nièce de Filismino lui propose de l'amener au travail étant donné que l'un des ses amis va la chercher en voiture, ce qu'il accepte avec plaisir. Mais son rêve de confort ne dure pas longtemps. Silvio, l'ami de sa nièce, ramène neuf de ses collègues de l'université dans une voiture qui comporte au maximum 3 places. Pire encore, il est laissé au milieu du chemin, devant un arrêt d'autobus avec une immense file. Triste et déçu, il s'assoit pour attendre le bus. Puis on le voit sortir d'un autobus plein à craquer par dessus les têtes des voyageurs en conséquence d'une confusion entre les

---

<sup>268</sup> NEGRO, Antonio Luigi, SILVA, Fernando Teixeira da. « Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964) ». In : *O tempo da experiência democrática : da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. 4e ed. 4vols. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. Vol 3 de *O Brasil republicano*. p. 74.

personnes qui veulent descendre et celles qui veulent monter Puis, alors qu'il traverse tranquillement la rue il est presque écrasé par un autre autobus<sup>269</sup>.

Mais la principale critique de ce film se dirige vers la Fonction Publique, qui a aussi été très blâmée par le genre. C'est dans ce film qu'un fonctionnaire gagne un prix d'un million de cruzeiros, la monnaie brésilienne de l'époque, pour avoir passé une semaine sans manquer le travail, dont nous avons déjà eu l'opportunité d'analyser ci supra. L'œuvre est sans pitié envers l'absentéisme des fonctionnaires au Brésil. Au moment de le lui remettre le prix, son chef, qui sommeillait au moment où on va annoncer l'arrivée de l'heureux gagnant, lui dit devant tous ses collègues (dans un ton presque sarcastique) qu'il est un exemple, « notre réserve morale [...] l'orgueil de la classe », le seul capable de permettre le progrès du pays. Dans *O homem do Sputnik* - film qui critique ouvertement la guerre froide, particulièrement le rôle tenu par les américains -, le personnage joué par l'actrice Zezé Macedo appelle une entreprise public afin d'obtenir une information, mais tous les employés, à l'exception de celui qui décroche le téléphone, sont à la pause café. Ce même film dénonce encore la corruption de certains fonctionnaires lorsque, pendant une fête, Oscarito fait un discours de remerciement et affirme avoir mangé comme un contrôleur d'impôts. Le verbe manger dénotant ici la gourmandise pécuniaire et la corruption de certains contrôleurs d'impôts au Brésil. Un problème qui est encore loin d'être totalement réglé de nos jours. Dans *Garotas e samba*, l'arriviste Naná, le personnage de Renata Fronzi, dit à ses deux collègues de chambre qu'elle est prête à harponner l'une des grandes fortunes du pays. Zizi, le personnage de Sonia Mamede, lui demande si elle avait attrapé un contrôleur des impôts sur le revenu, un contrôleur de la douane, de la mairie ou des impôts sur la consommation.

La Fonction Publique est aussi critiquée dans *Nem Sansão, nem Dalila*, quand Sansão décrète la création de la bureaucratie et de la lettre « O », qui « était le niveau plus convoité de l'échelle des revenus dans le service public fédéral ; étant l'un des plus hauts, c'était celui qui encadrait les protégés des politiques<sup>270</sup> ». Ce n'est pas par hasard que Sansão nomme ses amis aux postes principaux de son gouvernement et apparaît souvent entouré d'un cortège de personnes qui ne font absolument rien, ce qui dénoncerait la paralysie des services publics et le gonflement du fonctionnalisme typique des gouvernements populistes.

---

<sup>269</sup> Quelques décennies après les films, le système de transport continue à poser problèmes comme le prouvent les grandes manifestations survenues en juin 2013 dont l'origine a été l'augmentation des prix et la mauvaise qualité des services. A Rio de Janeiro, les entreprises d'autobus sont actuellement dans le collimateur des députés locaux en raison non seulement de l'augmentation des prix, mais aussi de la mauvaise qualité des autobus, des financements illégaux des campagnes des maires et des gouverneurs de la ville et surtout de la quantité innombrable d'accidents commis par les chauffeurs de bus. Une Commission d'Enquête Parlementaire a été récemment ouverte.

<sup>270</sup> MEIRELLES, William Reis. *Paródia & chanchada : imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina : Eduel, 2005. p. 119.

Considéré par Jean-Claude Bernadet comme « l'un des plus grands moments du cinéma politique brésilien<sup>271</sup> », *Nem Sansão, nem Dalila* est le responsable de la critique la plus poussée des hommes politiques. Quand le personnage de Horácio voyage dans le temps et devient le gouverneur de Gaza - grâce à Samson qui échange sa perruque, source de sa force, contre un briquet -, il devient aussi la caricature du président Getúlio Vargas de l'époque de la dictature de l'État Nouveau, pendant que le film devient une allégorie du Brésil de toujours. Horácio/Sansão y imite la façon de parler et même l'accent de l'ex-président dans un discours qui fait allusion aux magouilles des fonctionnaires et à la totale désorganisation de la situation politique nationale. Le film satirise aussi les aspects centralisateurs du dictateur. Quand la radio est inventée par le professeur, nommé responsable du département des inventions, Sansão essaye de la garder sous contrôle en exigeant qu'elle ne s'occupe que de sa campagne politique. Cette séquence est une critique, on ne peut plus explicite, de la création du DIP (Departamento de Imprensa e Popaganda – Département de Presse et Propagande) par Vargas, dont l'intention principale n'était autre sinon de contrôler et de censurer toute la société civile, notamment les véhicules de communication de masse.

Selon Sérgio Augusto, le personnage de Sansão agit en même temps, en tant que Vargas, le dictateur, et en tant qu'Horácio, le barbier et homme du peuple, ce qu'il trouve curieux. En tant qu'Horácio il penserait « comme un ressentit citoyen *carioca* de la baisse classe moyenne, avec tous les préjugés idéologiques de sa classe à fleur de peau<sup>272</sup> ». Et il donne comme exemple le dialogue entre Sansão et le roi Anateques sur le sens d'une élection. Quand le roi lui demande ce qu'est une élection, Horacio/Sansão lui répond « élection, votation, magouilles... magouilles. C'est à dire, que le peuple choisisse volontairement son conducteur ». En trouvant curieuse cette identification entre Horácio et le peuple, Augusto semble ignorer que ces films ont essayé de représenter le peuple avec leurs sentiments sur la réalité qui les entourait. Et que le succès du genre est très probablement le résultat de cette identification entre personnages et spectateurs.

Quand le personnage nommé Arthur, le chef militaire de la garde, s'empare de la perruque de Sansão avec l'aide de Dalila, fille du marchand Tubal, et prend le pouvoir en destituant et en arrêtant le roi, le film dénonce la conspiration visant le coup d'État qui était en marche au début des années 1950 et qui unissait la bourgeoisie libérale aux militaires.

En envisageant la question des doubles dans le film comme une sorte de refus du sérieux de la Bible, Augusto affirme que si nous l'interprétons par ce biais-là, « la parodie de [Carlos] Manga [Nem Sansão nem Dalila] appartient au domaine de l'antiphrase, subterfuge classique, et fréquemment subversif, de ceux qui, à l'exemple de Lucrèce, Voltaire, Montesquieu, Swift, Brecht

---

<sup>271</sup> Cité chez AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op. cit. p.159.

<sup>272</sup> Idem. p. 158.

et Buñuel, entre autres, ont besoin de parler par allusions pour tromper ceux auxquels ils ont fait allusion<sup>273</sup>». Il n'y a aucun doute que c'est exactement ce que le film cherchait à faire.

D'autres critiques des hommes politiques ont été faites d'une manière plus facétieuse. Dans le film *Quem roubou o meu samba*, une voiture de son circule avec une affiche « votez pour Jota Biruta », *biruta* étant synonyme de quelqu'un un peu fou ou sans personnalité. Dans *Dois ladrões*, le personnage Panariço est un vieux dont le mariage ne l'empêche pas de courir après les femmes. Un jour, il est frappé par plusieurs femmes dans la même soirée. Le lendemain il se réveille avec un pansement sur le visage et explique qu'il avait rêvé toute la nuit qu'il était un homme politique. Alors il pense que c'est peut-être dû à cela qu'il s'est réveillé blessé, comme s'il avait été légèrement lynché par le peuple.

Dans le générique du début du film *Esse milhão é meu* apparaît l'inscription pour député votez pour le réalisateur de ce film qui plaisante sur le fait que n'importe qui peut être un député ou encore sur les aspects comiques des hommes politiques. Encore dans ce film, afin d'organiser une fête dans leur université, des étudiants arrivent à collecter beaucoup d'argent en très peu de temps, ce qui amène un professeur à affirmer qu'ils devraient diriger le Ministère de l'Économie. Dans *O homem do Sputnik*, l'âne d'un personnage s'appelle *Vereador* (conseiller municipal qui gagne quasiment autant qu'un député national ou fédéral). Dans *E o bicho não deu*, le personnage de Grande Otelo dit qu'il est « bicheiro », mais honnête et qu'un homme qui trompe le peuple n'est pas quelqu'un d'honnête. « Est un homme politique », répond le personnage joué par Ankito. D'ailleurs, nous avons déjà commenté la critique qui est faite à l'ambiguïté de la police envers les banquiers du « jeu de l'animal » dans ce film.

Dans leur opposition entre la ville et la campagne, le « coronelismo<sup>274</sup> » a aussi été critiqué dans quelques films. Au tout début de *Treze cadeiras*, Oscarito, un barbier d'un petit village de province, est en train de faire la barbe d'un personnage tandis qu'un autre attend. En voyant l'arrivée du colonel du village, ils partent en courant. Le colonel, un homme chauve, agressif et autoritaire, exige un remède qui fasse pousser les cheveux. Le personnage d'Oscarito semble acculé quand un officiel de justice arrive pour lui annoncer la mort d'une tante et qu'il en est l'héritier. La nouvelle

---

<sup>273</sup> Idem. Ibidem.

<sup>274</sup> Le « coronelismo » fut un phénomène et un système social et politique qui a sévit dans les milieux ruraux de l'intérieur du pays de l'époque coloniale jusqu'à la Révolution de 1930, quand leur classe ou catégorie politique n'a pas été immédiatement supprimée de l'échiquier politique, mais a perdu beaucoup de pouvoir. Dans ce système, le colonel, normalement un grand propriétaire foncier, avait plus de pouvoir que les autorités politiques légitimes. C'était le colonel qui décidait de tout. Avant l'avènement du vote secret, ils décidaient aussi pour qui le peuple de leur commune devrait voter. En fait, l'attribution du titre de colonel équivalait, dans le milieu rural, à un titre nobiliaire. Ces colonels, qui étaient au dessus de tout pouvoir, oscillaient entre la violence extrême envers ceux qui les trahissaient ou qui leur résistaient et l'assistanat. Ils agrandissaient leurs propriétés en expulsant et/ou en assassinant les petits producteurs ruraux avec la connivence des autorités locales et nationales en échange de soutien politique.



est un grand soulagement pour lui car il est obligé de partir vers la ville, ce qui signifie quitter le salon de coiffure et le despotisme du colonel. Rappelons que les colonels et tout ce qu'ils symbolisaient, comme les oligarchies, étaient les principaux ennemis du Brésil moderne et tout ce que le centralisme du président Gétulio Vargas haïssait le plus.

Dans *Pintando o sete*, un personnage joué par Oscarito doit encore faire face à la tyrannie d'un colonel qui veut l'obliger à épouser sa fille. Les premiers plans du film montrent un prêtre qui prie, suivis par deux policiers qui se dirigent vers une cellule. De l'intérieur on entend quelqu'un, la voix légèrement étranglée, qui demande si on lui avait pardonné, ce à quoi l'un des policiers répond que son crime est impardonnable. Le personnage Catito (Oscarito), en sanglots, sort de sa cellule et baise la main du prêtre. D'autres prisonniers, consternés, lui disent adieu. Toute la courte séquence nous induit à penser que le clown Catito marche vers la mort<sup>275</sup>. En voyant une porte devant lui, Catito se désespère. En la traversant, Catito arrête de pleurer, mais se montre davantage effrayé car il y découvre un colonel, sa fille, leur homme de main (un homme au regard sévère qui porte une grande cicatrice sur le visage et est en train de tailler un crayon avec un couteau énorme) et le commissaire de police qui lui annonce qu'il doit épouser la fille du colonel. Ce dernier s'exaspère et ordonne que le mariage soit immédiatement réalisé si le chef de la police ne veut pas perdre son travail ou être assassiné. Le commissaire, apeuré, ne sait plus comment appeler cette autorité qui lui usurpe la sienne et l'oblige à agir selon sa propre loi. Maire, colonel, colonel-maire ou maire-colonel, tout y passe afin de mieux démontrer la confusion et l'amalgame entre l'influence d'un pouvoir illégal mais légitimé par la force, et les forces d'un ordre public légal, mais rendu illégitime par son impuissance.

Selon Mônica Rugai Bastos, la présence des colonels dans ces films :

« ...démontre un stéréotype des gouverneurs locaux, caractérisés par le despotisme et l'intolérance et guidés par des intérêts personnels, peu engagés avec les communautés qu'ils dirigent. On y dénonce une politique qui ne défend pas les intérêts collectifs, qui ne distingue pas l'espace public du privé ou, plus que ça, rend le premier une extension du deuxième. La politique, ainsi, se tourne vers les intérêts de la minorité. Le pouvoir local est représenté dans ces films par une figure de gouvernant qui abuse constamment de son autorité, puisque son pouvoir émane de la force et non du consentement<sup>276</sup> ».

Malgré l'affirmation ci dessus, l'auteur affirme que ces films n'ont pas l'intention de discuter les conflits qui opposeraient les pouvoirs régionaux et centraux, car la caricature des personnages les

---

<sup>275</sup> Dans le film *Dead man Walking (La dernière marche)*, réalisé par Sean Pen en 1995, il y a une séquence qui fait légèrement penser à celle-là qui fut pourtant réalisée en 1959 par Carlos Manga.

<sup>276</sup> BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas*. Op. cit. p. 116-117.

viderait de leur sens en les rendant anonymes, simple motif de rigolade. Une caricature qui nous empêcherait, dans la mesure où elle est généralisée, de l'associer à un personnage réel et connu. Nous ne partageons pas cet avis. Ce qu'elle appelle caricature, nous l'appelons la construction d'un personnage typique. La "typification" des personnages de colonels dans ces films souligne en agrandissant l'aspect dictatorial et « mandoniste<sup>277</sup> » de ces types à travers le recours d'une représentation métonymique. En prenant la partie pour le tout, ces personnages deviennent davantage un personnage type qu'un stéréotype. Cette représentation au caractère métonymique, au lieu de rendre anonyme, a la possibilité d'étendre le procédé et l'attitude des colonels à toute la catégorie des colonels. Par contre, elle a absolument raison quand elle affirme qu'en critiquant le pouvoir régional, les films seraient en train de se positionner du côté de la centralisation du pouvoir, ce qui les associait directement aux directives politiques du populisme de Vargas et son idée d'unifier le pays en mettant fin au fédéralisme qui caractérisait le pays avant 1930, mais aussi et surtout à son envie de réduire le pouvoir des oligarchies, d'industrialiser le pays et investir sur les classes ouvrières urbaines, dont il ferait son principal pilier politique, aux dépens des travailleurs ruraux. Outre le progrès que le centralisme de Vargas symbolisait par rapport aux pouvoirs séparatistes locaux, les colonels et leur despotisme étaient des véritables ennemis du peuple rural. Derrière le paternalisme de certains se dissimulait la survivance d'une forme de pouvoir archaïque et une tyrannie impitoyable envers leurs opposants.

Toutefois, ce que l'auteur semble regretter dans ce passage est ce qui constitue justement l'un des mérites et des différences de ces films : l'absence de formules toutes faites qui indiquent une direction à prendre et un modèle unitaire d'actions à suivre qui a caractérisé le paternalisme intellectuel de la gauche des années 1960. Cette accusation souvent faite par la gauche partisane du réalisme socialiste, qui, en instrumentalisant l'art, exigeait que toutes les œuvres eussent un message politique clair et direct. Comme l'a si bien dit Nelson Pereira dos Santos, dont nous ne partageons que partiellement l'assertion, les *chanchadas*, à la manière de la sociologie américaine, ne voulait pas changer le monde, mais simplement le corriger<sup>278</sup>. Ce qui, dans le cas du cinéma novo et de beaucoup d'autres critiques, sonne plutôt comme un reproche est pour nous le différentiel de ces films. Toutefois, nous pensons que la phrase du réalisateur brésilien serait plus vraisemblable si à la place de l'expression « changer le monde » il avait utilisé « renverser le monde », car il nous paraît difficile de voir comment peut-on envisager de corriger une réalité insatisfaisante, une réalité qui nous déplaît, sans vouloir la changer.

---

<sup>277</sup> Le terme dérive du substantif « mandonismo » qui signifie aimer donner des ordres de manière violente et arrogante.

<sup>278</sup> GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos*. DEA présenté à l'École de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo en 1985.