

Les mégères et les vamps

Le personnage insultant de la propriétaire de la pension dans le film *O camelô da rua Larga* nous amène aux personnages des mégères, qui étaient assez souvent des femmes agressives, corpulentes ou très maigres - le cas exceptionnel de Zezé Macedo - et d'un âge moyen. Même quand elles n'étaient pas âgées, elles s'habillaient comme des vieilles comparativement aux jeunes filles tentatrices aux corps beaux et partiellement dénudés (les vamps). Elles jouaient les épouses des *malandros*, mais pouvaient être aussi leur belle-mère ou la patronne d'un établissement qu'ils fréquentaient.

Moins belles et moins jeunes que les héroïnes et les vamps, les mégères sont des personnes autoritaires qui terrorisent leurs maris tremblants, acculés et sans défense (comme des proies) face à leurs cris et à leurs insultes. Leur façon prude et conservatrice de s'habiller, leur tempérament explosif, mesquin et gratuitement insultant envers leurs maris les rendaient peu sociables, peu désirables et serviraient à justifier, devant le public, les escapades de leurs maris. Ce comportement tyrannique et cette esthétique agressive s'oppose à la beauté, à la bonté et à la douceur des héroïnes, mais surtout à la compréhension et à la sensualité des vamps, leurs véritables rivales et opposantes. En fait, entre la mégère et la vamp, il y a une véritable opposition de styles. Si la première s'habille de la tête au pied avec des vêtements plus classiques, voire démodés, la vamp est fréquemment une artiste et/ou une femme moderne, une vedette du théâtre de revue qui s'habille peu et/ou sensuellement ; à l'agressivité et à l'âge mûr des premières s'opposent la jeunesse et la compréhension des secondes ; l'une est femme au foyer, l'autre est artiste et indépendante. Ainsi, l'adultère des maris est vu quasiment comme le repos mérité du guerrier ; comme un cri de libération et de liberté qui symboliserait la quête du bonheur, pouvant être perçu à nouveau comme une tentative de renversement d'une situation défavorable qui caractérise les attitudes des *malandros*.

Nous pourrions utiliser l'opposition que DaMatta fait entre la maison et la rue pour expliquer leur antagonisme. Pour l'anthropologue, la maison est le lieu de la tradition et de la morale, des codes normatifs et de contrôle, tandis que la rue serait le lieu de la tentation, des passions, du loisir et des fantasmes. Les groupes sociaux qui les constituent ne sont pas les mêmes, n'ont pas forcément les mêmes objectifs, créant une relation d'opposition et d'exclusion³⁴².

La seule différence avec les définitions de DaMatta est que, dans le cas des films, l'univers inexorable et impersonnel où régnaient l'ordre et la violence est celui de la maison et non pas celui

³⁴² DaMATTa, Roberto. *Carnaval, malandros et herois...* Op.cit. p. 90-95.

de la rue, l'espace de liberté en opposition à celui rigoureux et symbole de renfermement de la maison. En ce sens, l'espace d'oppression de la maison se confondait avec celui du travail, où le travailleur est là aussi tyrannisé.

Travail et maison sont justement les deux endroits de torture du personnage Ananias dans le film *Tudo azul*. Ce n'est pas un hasard, donc, si une grande partie des images mentales ou rêvées par le personnage se passent à ciel ouvert ou dans des endroits de loisir. Pendant ces moments de rêverie, même à la maison ou au travail, ces espaces sont totalement modifiés au point de devenir un espace de loisir comme la rue ou les bars, symboles de liberté et notamment de repos pour le personnage. Sa femme et son patron, les deux bourreaux, se plaignent tous deux des constants retards d'Ananias. Cela non plus n'est pas un hasard. Il retarde le plus qu'il peut l'arrivée dans ces deux endroits de souffrance, d'enfermement et d'humiliation.

Un jour, en rentrant tard de ses pérégrinations par les radios et les bars en quête de chanteurs qui veulent enregistrer ses chansons, il est surpris par sa femme alors qu'il marche doucement vers sa chambre. Elle lui crie dessus et lui fait peur, faisant tomber un vase par terre. C'est assez pour que les insultes fusent. Elle le traite d'idiot, d'incompétent, de raté et de n'avoir pas assez d'autorité sur leurs fils (qui le voient être constamment humilié par une mère menaçante). Tous les enfants dorment dans sa chambre, tandis que sa femme a une chambre à part.

Un dialogue entre les deux donne une bonne idée du personnage de la mégère. Après être arrivé fatigué du travail, il est obligé de manger une soupe froide car sa femme n'a pas le temps de la réchauffer. Cela est la motivation d'un violent dialogue entre les deux :

Ananias – Ma plus grande faute a été le mariage.

Sofia – Avec moi, n'est-ce pas? Tu savais bien comment j'étais.

Ananias – Pardon, quand je me suis marié avec toi, tu n'étais pas *comme ça*. Je me rappelle très bien. Ma fiancée avait des *apparences et des manières entièrement humaines*. C'était avec cette Sofia-là que je me suis marié. Je ne sais pas comment cet *épouvantail* que je vois maintenant devant moi a réussi à se dissimuler à l'intérieur de cet ange-là.

C'est nous qui soulignons afin de démontrer les traits les plus typiques des mégères dans ces films. Le dialogue se poursuit, de plus en plus violent, jusqu'à ce qu'Ananias manifeste l'envie de fuir, de disparaître et que sa femme lui recommande, comme son chef l'avait fait, de se suicider. Cette discussion entre les deux sert aussi à définir quelques caractéristiques de la mégère qui l'opposent à la vamp. La mégère représente le mariage-prison, la morale oppressive de la société, tandis que la vamp symbolise la liberté, la fuite du quotidien difficile, l'inspiration, le renouveau, comme le dit Ananias à Maria Clara (la chanteuse Marlene), celle dont il rêve d'être l'amant. L'épouse est le

démon opposé à l'ange et l'épouvantail opposé à la beauté, à la jeunesse, à la modernité et à la sensualité des vamps, le rêve éveillé des malandros et de beaucoup de pauvres. Les vamps ne sont initialement pas des anges, même si elles finissent par être domestiquées ou par devenir gentilles, aliées du héros et/ou du comique.

Le terme épouvantail sert bien à marquer la différence esthétique entre les deux types de femme. Dans le rêve d'Ananias, où le monde est totalement mis à l'envers, sa femme change complètement de look, devenant, à sa surprise et pour son contentement, aussi belle, sexy et joviale qu'une vamp. En plus, elle devient plus douce, compréhensible et aimable, ce qui la rend à nouveau désirable. D'ailleurs, elle perd un peu son statut de femme dans la mesure où elle accepte sans problèmes la relation de son mari avec Maria Clara. Par ailleurs, pour mieux confondre et brouiller les rôles, le jour où sa femme le surprend en train d'embrasser sa maîtresse, elle est habillée d'une façon plus élégante et plus sexy que cette dernière. Quand la maîtresse lui dit qu'elle est une belle et jeune femme, elles commencent à rire et deviennent de bonnes amies. Pendant toute la durée du rêve, sa femme s'habille de façon très élégante et porte de belles robes décolletées avec de jolis bijoux. Avec la disparition des enfants dans le rêve, on perd les repères et l'on ne sait plus qui est la femme et qui est la maîtresse, où s'arrête la maison et où commence la rue.

Au début du film *Matar ou correr*, lorsqu'on s'apprête à pendre les personnages d'Oscarito et de Grande Otelo pour avoir trompé des gens, apparaît une femme qui veut obliger le personnage d'Oscarito à l'épouser. Contraint de choisir entre le mariage et la pendaison, il ne doute pas et choisit la dernière option – entre le mariage avec la mégère et la mort, le *malandro* préfère toujours la mort -, au désespoir de Grande Otelo qui serait pendu avec lui. La femme est le prototype de la mégère décrite ci-dessus. Elle n'est plus jeune, ni très belle et s'habille de façon classique. Finalement, Otelo trouve une solution *malandra* et autant le mariage que la pendaison sont évités.

Dans le film *Garotas e samba*, Américo (Zé-Trindade) se laisse séduire par l'arriviste Naná (Renata Fronzi) sans lui dire qu'il est marié. Sa femme Jocelina (Suzy Kirby) est une femme grande et corpulente. A sa première apparition, cette dernière porte une robe longue et large qui magnifie sa corpulence et son austérité. Comparée à la douceur de la souriante vamp Naná et à ses décolletés, Jocelina (même le nom est moqueur) est une véritable matrone, presque une bonne sœur, et très peu désirable. En apprenant l'existence de la vamp, la femme traite le mari de chien et lui demande de faire attention, parce qu'il sait qu'elle est violente.

Charlot (Ivon Cury), le propriétaire du café-concert et directeur de la revue musicale qui se prépare dans ce même film, a une fiancée qui est aussi très jalouse et a des comportements de mégère. Elle l'insulte ou le réprimande pour tout et n'importe quoi. Elle est plus âgée et moins belle que la vamp Zizi (Sonia Mamede). Un peu plus tard, quand les deux mégères sont arrêtées par la police en

raison d'une bagarre, Américo et Charlot vont à la prison pour payer leur caution, mais, insultés par elles, ils disent au chef du commissariat qu'ils ne les connaissent pas. Plus tard, en sortant de la prison, Jocelina va frapper et humilier Américo dans le restaurant où il se trouvait avec Naná.

Dans le film *Rico ri à toa*, la mégère de Zé da Fubica (Zé-Trindade) est l'actrice très forte Violeta Ferraz, tandis que la vamp est une mulâtresse jeune et sexy embauchée comme bonne. Isabel, le personnage de Ferraz, est une femme mûre et corpulente qui s'habille et se maquille excessivement, ressemblant à un magasin de bijoux. Elle est très agressive et autoritaire et oblige son mari peureux à faire des choses dont il n'a pas envie, comme vendre sa vieille voiture qu'il aime beaucoup. A un certain moment, elle dit à son mari qu'elle a envie de le manger avec de la farine.

Une fois devenue riche, Isabel veut que sa fille sorte avec un bon parti et non avec un pauvre chauffeur de taxi, comme son père. Énervé, Zé da Fubica décide, pour que sa fille puisse épouser l'homme qu'elle aime, de redevenir pauvre en dépensant tout l'argent avec ses amis.

Dans le film *Absolutamente certo*, c'est Dona Bela (Dercy Gonçalves) qui rend la vie compliquée à Zé do Lino (Anselmo Duarte). Elle est grosse, un peu âgée, crache par terre dans sa maison et parle en criant et en insultant tout le monde, surtout les personnes qui payent cinq cruzeiros pour regarder la télévision chez elle. Elle insulte davantage Zé do Lino qu'elle accuse de tromper sa fille à qui il est fiancé depuis dix ans. A chaque fois qu'ils se rencontrent, elle le traite de vagabond, de trompeur et, en criant, elle le vire de chez elle en le rouant de coups. Mais comme Zé n'est pas un *malandro* et Dona Bela n'est pas sa femme, il n'a pas peur d'elle et l'insulte lui aussi.

Dans le film *Esse milhão é meu*, Filismino (Oscarito) est réveillé par les insultes de sa femme Gertrudes (joué par Margot Louro, femme d'Oscarito dans la vie). Énervée parce qu'il n'a pas entendu le réveil, elle lui lance :

« Filismino, tu n'as pas entendu le réveil, idiot ? Ou tu as rêvé que tu es devenu riche et veux rester au lit jusqu'à midi ? Dix-huit ans de mariage et toujours le même enfer. Maudite soit l'heure où je me suis décidée à t'épouser. J'aurais dû écouter ma mère qui me demandait de faire attention. Je ne sais pas où j'avais la tête de n'avoir pas vu le bon à rien que tu étais. Cela fait dix-huit ans que je me sens attachée à un sac vide qui peine à se maintenir debout. On est venu passer quelques jours chez mes parents et nous ne sommes jamais repartis. Tu es un fonctionnaire de dernière catégorie... »

Après ces insultes, n'importe quelle escapade du personnage serait comprise par le public. Et Filismino trouve une raison de fuir l'enfer de sa maison dans le personnage d'Arlete (Sonia Mamede), une belle et jeune danseuse d'un café-concert qu'il rencontre quand il va fêter le prix qu'il a gagné pour avoir passé une semaine sans manquer le travail. Le problème est que la vamp, ici, est initialement méchante et veut, aidée par un complice, le soulager de son argent, mais à la fin elle se

désiste et devient son alliée contre le méchant et les mégères, parce que, outre sa femme, Filismino doit aussi faire face aux insultes d'Augusta (Zezé Macedo), sa belle-mère.

Dans le film *O camelô da rua Larga*, la mégère de Vicente (Zé-Trindade) est la patronne de la pension qui l'insulte parce qu'il ne paye pas les huit mois de retard qu'il lui doit. Dona Bebé (Maria Vidal) est l'une des ces femmes mûres, grosses et pas élégantes qui caractérisent la mégère. A sa première apparition, elle chausse des gants de boxe pour aller séparer une dispute entre deux voisines. En criant et en insultant les deux dames, elle dit que c'est elle la patronne et qu'elle ne veut plus que cela se répète. Insulter et crier, c'est tout ce qu'elle fait pendant tout le film. Elle insulte le journaliste qui aime sa fille, elle insulte sa sœur, son frère et notamment Vicente qu'elle traite constamment de vagabond, de bon à rien. A un certain moment du film, elle lui dit que s'il ne lui paye pas les huit mois de retard, elle va le mettre à l'envers.

Pour mieux mettre en contraste son aspect agressif, elle a quelques instants de douceur envers Vicente. En pensant qu'il est déjà devenu riche, elle le traite avec courtoisie et amabilité, ce qui lui fait penser – lui qui la traite de canon atomique – qu'elle est soit devenue folle soit saoule.

La mégère ne lâchait jamais le comique, le *malandro*, ne lui donnait jamais du repos. Outre le fait qu'elle incarnait la conscience morale, la défense de la famille et des traditions, la mégère peut être perçue comme une représentante indirecte de l'ordre étatique qui valorisait le travail, sans nécessairement créer des emplois, et luttait contre l'institution de la *malandragem*.

3.8.3 – Les héroïnes

La représentation des mégères nous amène aux rôles des femmes au sein de ces films. La construction sociale de certains rôles féminins, notamment ceux des héroïnes et de leurs amies, contrarient un peu certaines conventions de l'époque, accentuant l'idée de carnavalisation, de monde à l'envers. Malgré la moralité de leurs personnages, ce qui était en parfaite harmonie avec la pudeur de la société brésilienne de ces années-la, ces femmes n'étaient pas victimes de l'oppression ou de la répression d'une société machiste qui niait leur liberté et leurs envies. Bien au contraire, elles sont loin du prototype de la femme soumise. Modernes et quasiment féministes sans être contre les hommes, elles travaillent, sont invariablement indépendantes et célibataires, « fréquentent les mêmes espaces publics que les hommes³⁴³ », n'ont pas peur des batailles sans que cela vienne compromettre leur féminité, au moins dans le cas des héroïnes. Chastes et prudes, c'est

³⁴³ DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1993. p. 86

seulement vers la fin, en général à la dernière scène, comme une sorte de récompense, qu'elles ont droit au baiser du héros.

Il faut dire que depuis la fin des années 1920, les femmes revendiquaient de plus en plus la participation au suffrage universel, à la vie politique. Leurs plaintes furent finalement satisfaites en 1932 avec l'institution du vote féminin qui, néanmoins, ne fut rendu obligatoire qu'en 1946. À tout cela est venu se rajouter, dans les années 1950, une plus grande participation des femmes brésiliennes dans la vie sociale en conséquence du processus d'industrialisation et de l'augmentation du nombre de postes de travail. Les femmes ne se contentaient plus du rôle de femme au foyer auquel elles avaient été cantonnées. Un changement qui a commencé à avoir lieu avec l'avènement des deux guerres mondiales, qui a obligé les femmes à remplacer les hommes partis à la guerre.

Même si le taux de participation de la femme dans le taux global des travailleurs du pays était encore faible – autour de 15% en 1950 et de 18% en 1960 – et limité aux activités moins valorisantes – bonnes, institutrices, couturières, manucures, entre autres³⁴⁴, il a été très significatif pour les femmes. En participant au processus productif, la femme a pu conquérir son autonomie économique et intellectuelle, lui assurant une égalité de droits qui bouleverse un peu la donne entre les rôles masculin et féminin dans la société brésilienne. Selon la sociologue Débora Carvalho, avec ces changements, la femme brésilienne :

« conquiert des droits semblables à ceux des hommes, qui ont perdu dans presque tous les milieux, le rôle traditionnel de pourvoyeur du foyer. Ce phénomène procure une grande signification. En sapant le pouvoir et le privilège masculin à l'intérieur de la relation familiale, elle [la femme] contribue de façon décisive à l'émergence d'une nouvelle situation, dans laquelle les partenaires sont en meilleure position d'égalité. Cela rend possible la suppression de l'autoritarisme masculin dans la relation familiale et permet l'avènement d'une nouvelle organisation de la famille, établie davantage sur la décision de chaque partenaire et sur un dialogue ouvert. Un tel fait est, pour sa part, directement associé aux valeurs et pratiques d'une société démocratique. Si la démocratie signifie partager droits et devoirs dans une situation d'égalité, alors la nouvelle structure est démocratique³⁴⁵».

Évidemment, cette réalité et ces changements n'étaient pas très homogènes dans le pays. Ainsi, nous pouvons affirmer que les *chanchadas* ont construit les personnages à partir de l'imaginaire de la population des grandes villes, notamment de celle de Rio de Janeiro. Ainsi, tous les changements concernant la restructuration du rôle de la femme au sein de la famille qui étaient en cours dans la partie plus urbaine de la société brésilienne des années 1950 furent représentés dans les

³⁴⁴ Idem. p.85-86.

³⁴⁵ CARVALHO, Débora. « A mulher : da esfera doméstica à esfera publica ». In : revistaescola.abril.com.br. Texte consulté le 05 mai 2012. revistaescola.abril.com.br /ensino-medio/mulheres-lar-trabalho-577771.shtml.

chanchadas, où les femmes travaillent en dehors de la maison et n'ont que très rarement besoin des hommes pour subvenir à leurs besoins matériels. Cette indépendance était réservée aux héroïnes et aux vamps, invariablement célibataires, contrairement aux « mégères » (et les bourgeoises) qui étaient souvent mariées, dépendantes et, comme nous venons de voir, agressives envers leurs maris, ce qui servait assez souvent à justifier les incartades des ces derniers.

Dans les films *Carnaval no fogo* et *Aviso navegantes*, l'actrice Eliana, l'héroïne, joue la petite amie de l'acteur et réalisateur Anselmo Duarte. Dans les deux films, elle travaille comme chanteuse, elle est célibataire, indépendante et n'hésite pas à se battre contre les méchants en leur donnant notamment des coups de poing, de pied etc. Dans le deuxième film, elle propose même de payer le billet du bateau de son collègue Frederico (Oscarito), s'il avait un passeport.

L'indépendance ou la quête de l'indépendance par rapport à l'homme et sans l'homme semble être le thème indirecte du film *Barnabé tu és meu*. Dans ce film, la princesse Suleima (Fada Santoro) cherche l'héritier de Salomon, le fils de David, pour l'épouser. Non pas parce qu'elle souhaite construire une famille, mais pour le tuer et ainsi pouvoir accéder au trésor de Salomon. Dans le palais où elle vit, tous les hommes lui sont soumis ou sont ses esclaves. En tuant ses maris, elle prouve son autonomie et le fait qu'elle n'a pas besoin d'un homme pour vivre.

Gonçalina, le personnage joué par Dercy Gonçalves dans le film *A baronesa transviada*, est une manucure célibataire qui rêve de faire du cinéma. En devenant l'héritière d'une baronne, elle peut réaliser son rêve et devient actrice et productrice de cinéma. Elle est une femme moderne, indépendante et active qui signe les chèques, reçoit l'équipe, gère les caprices de la vedette du studio, impose ses goûts d'un cinéma divertissant, populaire et *musicarnavalesque*, se bagarre avec ses opposants et se place à côté du réalisateur comme si elle était la coréalisatrice. Symbole majeur de sa modernité, c'est elle qui flirte avec le réalisateur à la fin du film.

Il y a deux moments dans ce dernier film qui montrent de façon nette l'intolérance des hommes envers les femmes au caractère fort, déterminé et entêté. L'étoile du studio et femme du producteur, Suely Borel (Zaquia Jorge³⁴⁶), est capricieuse et ne veut jouer que dans des drames, tandis que Gonçalina ne veut produire que des comédies carnavalesques. Face à sa détermination, le réalisateur, exaspéré, dit à deux occasions, comme s'il s'agissait d'un monologue intérieur, que si elle était sa femme il lui donnerait une gifle.

³⁴⁶ A titre anecdotique, Zaquia Jorge était une grande vedette très populaire du théâtre de revue, connue comme « la vedette de la banlieue » parce qu'elle avait apporté le théâtre de revue dans les banlieues cariocas. Après sa morte noyée en 1957, son mari et un autre compositeur ont composé une chanson intitulée « Madureira chorou » (Madureira a pleuré) – Madureira étant le quartier de la périphérie proche de Rio où elle avait son théâtre. La mélodie de cette chanson est la même que la musique française interprétée par l'acteur et chanteur Dario Moreno « Si tu vas à Rio », sortie en 1958 et qui parle, elle aussi, de Madureira.

É fogo na roupa ! est le film qui a pris au sérieux cette idée d'indépendance de la femme dans les *chanchadas* en l'incorporant à l'intrigue. Le film porte sur la réalisation d'un premier congrès d'épouses pour le bonheur conjugal. Les femmes veulent faire approuver un projet de loi qui sanctionne l'infidélité des hommes par la peine capitale. Dans le film, elles occupent un espace, celui des hôtels, bars et restaurants – des espaces normalement masculins – pour discuter des questions touchant leurs intérêts, en agissant parfois comme des hommes.

Le film est ambigu et parfois misogyne. En voulant régler la conduite des hommes, elles finissent par agir comme eux. En outre, la plupart des participantes du congrès sont excessivement masculinisées. La présidente du congrès ressemble à un homme. Elle fume des cigares, boit de la *catuaba* – une boisson faite avec la plante éponyme qui est très populaire dans le milieu ouvrier masculin en raison de ses supposées propriétés aphrodisiaques et érectiles – et crache par terre. En plus, elle s'appelle Madame Pau-Pereira, qui est le nom d'une autre boisson connue des ouvriers par ses propriétés revigorantes et érotiques, sans compter que *pau* est l'un des surnoms du sexe masculin.

Le film voulait peut-être passer le message que pour conquérir son espace dans une société machiste, la femme devait se comporter comme un homme. Mais en choisissant des actrices talentueuses, quoique corpulentes et loin du canon de beauté, plus habituées aux rôles de mégères, le film semble se désolidariser des causes des féministes et légitimer l'adultère masculin. En outre, le seul personnage plus féminin, plus moderne et plus près de l'idéal d'une société égalitaire et matriarcale - la comtesse française - où la femme aurait les mêmes droits et pourrait faire tout ce que l'homme fait - sans être immédiatement affublées d'adjectifs injurieux et peu catholiques, ne fait pas partie du congrès, outre le fait qu'elle est une étrangère. La comtesse est une femme forte et manipulatrice dont le comportement égale celui de certains hommes. Elle boit de l'alcool, mais oblige son mari à boire du lait ; elle essaie de contrôler les escapades de son mari, mais assure des rendez-vous galants dans son appartement, tandis que son mari est obligé de se cacher dans les toilettes pour ne pas la déranger. Le monde idéal que les féministes du congrès auraient aimé instituer.

Si le film *É fogo na roupa !* est ambigu, *Garotas e samba* ne l'est pas du tout. Le film raconte l'histoire de trois femmes aux caractères complètement différents (qui se sont rencontrées dans une pension pour femmes) et leur rêve de réussite professionnelle et sociale. Nous avons déjà commenté la particularité d'une d'entre elles, Naná, *malandro* en jupon très sympathique et charmante. Les deux autres sont deux femmes de l'intérieur arrivées dans la grande ville en quête d'opportunités. Didi (Adelaide Chiozzo), grande accordéoniste, est une femme provinciale aussi talentueuse que naïve qui espère avoir du succès à la radio. A cette fin, elle apporte une lettre de

recommandation de son parrain – très probablement un homme politique de l'intérieur - au directeur de la Radio Carioca. Zizi (Sonia Mamede) est une femme décidée et moderne qui quitte son fiancé sur l'autel pour partir vers la ville et vivre son rêve de devenir une vedette.

Les trois protagonistes sont relativement jeunes et belles, comme c'était souvent le cas dans ces films quand il s'agissait des héroïnes. En arrivant seules à la pension de Madame Inocência (Zezé Macedo), une femme vieille et aigrie qui déteste les hommes et pense que les jeunes filles sont toutes des allumeuses, elles doivent faire face aux préjugés concernant les jeunes femmes indépendantes et exerçant la profession d'artiste, synonyme d'indécence à l'époque. Pour la propriétaire de la pension, conservatrice, c'est « souvent les mêmes histoires. Les jeunes filles d'aujourd'hui, ne pensent qu'à chanter, les jambes en l'air, et marcher en se dandinant pour exciter l'enfilade d'éhontés que sont les hommes ».

Pour des femmes moralistes comme Madame Inocência, le théâtre de revue était quelque chose d'impudique et les vedettes, comme on appelait les artistes de ce genre de théâtre, avec leurs corps sensuels et dénudés, étaient du ressort de la police. Et vedette, c'est justement la carrière que Zizi a choisie. Pour y arriver, il va cependant falloir rafraîchir la mémoire de Charlot - homme adonné aux femmes, directeur de la boîte et d'un spectacle musical qu'il est en train de répéter - et surtout l'éloigner de son amie jalouse et mégère. Mais Zizi possède un argument infaillible : une photo de Charlot avec une dédicace compromettante donnée lors d'une tournée passant par son village. Zizi, sagace, doit encore aider la naïve Didi à se délivrer d'un salopard qui travaille à la radio et qui essaye de profiter de sa naïveté.

La conquête de son espace dans une société machiste, n'est pas une chose simple, ni la réaction de certains personnages masculins. Jorge Goulart - un chanteur très populaire à l'époque et qui y joue son propre rôle – quitte la répétition du spectacle musical énervé à cause de la jalousie et les intromissions de la fiancée de Charlot dans le déroulement de la répétition du spectacle. Avant de partir, il donne le conseil suivant à Charlot : « Prends cette gamine, donne-lui quelques fessées, débarrasse-toi de sa petite jalousie et après je reviendrai ici ». Un commentaire machiste qui montre comment les hommes de l'époque avaient du mal à supporter les femmes indépendantes qui travaillaient et osaient exprimer une opinion divergente de la leur. En fait, pour ce genre d'homme, le champ d'action de la femme devrait se restreindre à la cuisine, comme on disait autrefois. Pour eux, les femmes n'étaient pas faites pour apprendre des formules, mais plutôt des recettes. Le fameux Soit belle et tais-toi que ces héroïnes contrariaient avec délectation.

Le film *Garotas e samba* est intéressant dans le sens où il montre des femmes qui cherchent à gagner leur vie sans renoncer à la présence de l'homme. A l'exception de Naná, qui rêve d'un homme riche, les deux autres espèrent percer dans les professions qu'elles ont choisies sans refuser

l'aide des hommes qu'elles admirent, sans que cela signifie ou implique une dépendance. Ces films sont très en avance sur leur temps car jusqu'en 1962 (celui-ci est de 1957) le code civil brésilien obligeait les femmes à avoir une autorisation du mari si elle voulait travailler. Le travail féminin n'était autorisé qu'en cas de besoin, si le mari ne gagnait pas assez pour subvenir aux besoins de base de la famille.

Dans le film *Pintando o sete*, le père des deux héroïnes modernes rappelle à Zilá (Sonia Mamede), la plus jeune, qu'elle ne pourrait partir aux États-Unis en lune de miel qu'après le mariage de Gilda (Mária Petar), son aînée. Zilá lui répond que comme Gilda ne veut rien savoir des hommes et qu'elle ne se préoccupe que de ses peintures, elle a peu de chance de trouver un mari. Pendant ce temps, continue-t-elle, je dois me contenter de « prendre » mon Marlon Brando et mon Gregory Peck seulement en photo, alors qu'elle aurait aimé les « prendre » pour de vrai. Le dialogue est plein d'ambiguïtés. À commencer par le choix du verbe prendre, qui a plusieurs acceptions sexuelles. Cette ambiguïté est encore soulignée par le fait que le dialogue commence avec la phrase du père, qui dit que sa maison est une maison respectable, tandis qu'on voit Gilda en train de peindre vêtue d'un minuscule short dont les belles et longues jambes occupent une grande partie de l'écran.

Selon Rosângela de Oliveira Dias, ces héroïnes étaient jeunes - à l'exception de Dercy Gonçalves -, belles et ambiguës. En même temps qu'elles incarnaient l'indépendance et la bataille des femmes pour une place au soleil dans une société machiste, elles étaient attachées aux préjugés moraux de l'époque et aux idéaux de la femme prude, candide et amoureuse, ce qui ne les a pas empêchées d'être sexy et d'exhiber des parties de leurs corps dans des vêtements sensuels³⁴⁷.

Ces jeunes héroïnes étaient originaires des classes moyennes et interprétaient des rôles typiques des personnes des classes moyennes. Elles étaient fonctionnaires, princesses et plus fréquemment artistes. Au contraire des comiques qui interprétaient assez souvent des personnages populaires ou d'origine populaire – ce qu'elles étaient dans la réalité -, elles jouaient très rarement des rôles de domestiques ou d'autres types d'emplois populaires. Des films de notre corpus, Fada Santoro et Eliana sont des manucures dans *Nem Sansão nem Dalila* (mais sont des filles de riche dans la partie rêvée qui constitue les trois quarts du film); Eliana joue Teresinha, une cuisinière ratée qui garde son emploi dans *Samba em Brasília* grâce à sa beauté (qui la transforme rapidement en fiancée du fils du patron) et Norma Blum joue Eva, une vendeuse dans un supermarché pendant quelques minutes, puisqu'elle est immédiatement virée.

³⁴⁷ DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada*. Op. Cit. p. 91.

La caractérisation des personnages des héroïnes était plutôt de l'ordre de la volonté, du désir, de l'imaginaire collectif, qu'une réalité du Brésil des années 1950.

3.8.4 - Les Noirs

Les *chanchadas* ont fait de la culture afro-brésilienne le modèle de leur identité cinématographique, mais ont oublié de valoriser les Noirs et de leur donner des rôles de protagonistes. Nous avons déjà eu à ce propos l'occasion d'analyser la rancune de Grande Otelo, la grande étoile du genre à côté d'Oscarito, dans le film *A dupla do barulho*. Dans l'intrigue de ce film, qui est un peu autobiographique, le personnage de Tião (Grande Otelo, dont le véritable nom est Sebastião Prata) se plaint d'être souvent le second de Tonico (Oscarito). C'est toujours Tonico et Tião, jamais l'inverse, dit-il. Et Otelo avait raison ! Si on pouvait faire un effort pour comprendre cette situation quand il s'agissait d'Oscarito, acteur d'un immense talent, c'était plus difficile quand il jouait avec des acteurs qui ne lui arrivaient pas à la cheville.

Comme dans le théâtre de revue, qui a accordé beaucoup de place à la culture des Noirs, mais ne les a pas beaucoup utilisés, préférant des acteurs blancs peints en noir pour les représenter (comme les *minstrels* américains), dans les *chanchadas* aussi nous parlons de la culture afro-brésilienne, mais nous n'y voyons pas beaucoup de Noirs, en tout cas rarement au premier plan. A l'exception de Grande Otelo, qui n'a eu que très rarement le premier rôle malgré son énorme talent, les Noirs ne sont que des figurants dans ces films. Il arrive parfois que même dans les numéros musicaux de samba il n'y ait pas de Noirs.

Avant de poursuivre notre analyse du rôle des Noirs dans les *chanchadas*, il faut peut-être expliquer un peu l'histoire compliquée des Noirs dans le cinéma brésilien. Dès le cinéma muet, l'époque de l'apogée des principales théories racistes, les Noirs ont souvent été marginalisés, comme on peut l'imaginer. Ils étaient absents même des documentaires, où nous pourrions au contraire les voir plus aisément étant donné l'évidence de leur présence et de leur importance dans le quotidien brésilien. Ils apparaissent dans certains films chantants dans des pantomimes qu'ils ont eux-mêmes créés pour les cirques pour lesquels ils travaillaient. Dans les films de fiction, quand on daignait les représenter, on les réduisait aux stéréotypes. Si, dans les années 20, les sympathisants du racisme ont largement perdu du terrain dans la société brésilienne, cela n'a pas eu de reflet effectif dans les films. Même les Noirs les plus illustres n'étaient pas mentionnés dans les ciné-journaux. En fait, ce n'est qu'en 1926 que le Brésil verrait un Noir dans un second rôle. Gerônimo, le personnage d'un

domestique dans le film *A filha do advogado* ("La fille de l'avocat"), de Jota Soares, qui est très probablement le premier personnage noir de la cinématographie brésilienne.

Dans le film *Favela de meus amores*, réalisé en 1935 par Humberto Mauro, un film important dans l'histoire du cinéma brésilien et des *chanchadas*, ce sont des blancs qui jouent les rôles de *sambistas* et de compositeurs de samba, tandis que les Noirs font de la figuration. Mais cela n'a pas suffi à empêcher les récriminations et les menaces de censure subies par le film, car il montrait trop de pauvres et de Noirs. *It's all true*, film inachevé d'Orson Welles, vit lui aussi son visa d'autorisation annulé par la dictature du gouvernement Vargas car il s'intéressait trop à la culture afro-brésilienne.

Outre le film *A dupla do barulho*, dans le film *Samba em Brasília*, Ivete, la Noire qui dispute à Teresinha le poste de porte-étendard de l'école de samba du film, remarque, un peu agacée et jalouse de la préférence de certains membres de l'école pour sa rivale, que c'est la première fois qu'elle voit une Blanche se mêler à la culture des Noirs. Maria, une amie noire de Teresinha, lui fait remarquer que l'école de samba est une association démocratique, ce à quoi Ivete rétorque que "la conversation n'est pas encore arrivée à la cuisine". Cela constitue, jusqu'à aujourd'hui, une grave insulte, très utilisée par les classes moyennes afin, non seulement de disqualifier la position de l'autre, mais de le remettre, comme on aimait le dire, à sa place insignifiante. Dans ce passage, Ivete est doublement raciste. Elle n'apprécie pas trop les Blancs qui se mêlent de la culture des Noirs et pas davantage les Noirs qui défendent les Blancs ou qu'elle considère comme inférieurs à elle, une porte-étendard d'une école de samba, titre qui était (est) très honorifique et la distinguait des autres Noirs. Cette phrase illustre aussi la théorie défendue par certains historiens qui affirment qu'au Brésil les préjugés sont plutôt d'origine sociale que raciale. Ainsi, les Noirs qui se jugeaient socialement supérieurs, comme Ivete, nourrissaient des préjugés à l'encontre de ceux tenus pour inférieurs.

Mais la dispute entre les deux femmes peut aussi être utilisée comme une métaphore de la situation des Noirs dans le cinéma brésilien et dans le genre *chanchada* lui-même. Au début du film, au cours d'une bagarre entre les deux femmes, Valdo, compositeur blanc de l'école qui nourrit une passion pour Teresinha, rappelle à cette dernière qu'elle ne devrait pas "se mélanger", une autre expression très péjorative qui prônait, dans une forme de ségrégation sociale et raciste, la séparation des classes et des races. C'est la même phrase que son fiancé riche lui dit à la fin du film, affirmant qu'elle ne pouvait pas l'épouser et continuer de se lier à ce « type de gens ». Donc, Teresinha, la blanche supérieure, ne devrait pas se mélanger avec Ivete, Noire et inférieure, semble dire Valdo. Rappelons qu'au Brésil, à l'inverse des États-Unis où les gens se disent égaux mais séparés, les

autorités brésiliennes ont toujours affirmé que le pays était "différent, mais uni"³⁴⁸, afin d'affirmer le fameux mythe de la "démocratie raciale" où l'hétérogénéité ferait partie d'un tout unique et harmonieux.

Le problème est que dans le film, qui ne se soucie pas de réalisme, Ivete se montre meilleure danseuse que Teresinha. En ce sens, elle est aussi victime de certains préjugés qui font que l'on préfère une blanche, même si elle est moins efficace comme danseuse, à une bonne danseuse noire. Autrement dit, entre les Blancs et les Noirs dans le cinéma brésilien, le Noir a généralement le second rôle, voire sera cantonné à la figuration. Malgré le préjugé qu'elle comporte, sa remarque sur la présence des Blancs dans le milieu de la samba attire l'attention sur un détail qui deviendra un événement prédominant à partir de la fin des années 70 : le fait que les pauvres seront presque entièrement remplacés par les riches (les "Blancs") au sein des écoles de samba. À la fin, Ivete sera considérée comme une traîtresse en abandonnant l'école à la dernière minute pour aller jouer dans une école rivale.

D'un autre côté, Ivete, comme nous allons le voir, appartient à un archétype fréquemment utilisé dans la représentation des femmes noires : celle de la mulâtresse aux formes généreuses, concupiscentes, véritables Venus callipyges aux façons de marcher sensuelles et pleines de charme. Elles incarnent, en règle générale, des domestiques extraverties, proches des patrons, aux robes, jupes ou pantalons bien moulants, comme celles des films *Pintando o sete*, *Rico ri à toa*, *Garotas e samba* et *De vento em popa*. D'ailleurs, dans ce dernier film, la mulâtresse domestique danse un mambo de façon très sensuelle qui met ses formes sculpturales en évidence.

Ces femmes apparaissent très peu dans les films, mais quand elles apparaissent c'est plutôt leurs corps et notamment leurs fesses qui sont mises en valeur. Dans le film *De vento em popa*, la blanche Sonia Mamede se grime en noire et se rajoute une longue chevelure noire pour caricaturer ce genre de scènes où le corps des mulâtresses était la seule chose qui importait. Le duo qu'elle forme avec Oscarito, lui aussi légèrement grimpé en noir, vêtu de frac et portant un haut-de-forme, fait penser aux grands moments de Fred Astaire et Cyd Charisse. En termes historico-sociologiques, il s'agit de l'héritage du mythe de la "mulata sestrosa"³⁴⁹ (mulâtresse matoise), cultivé au Brésil depuis toujours. En termes filmiques, il s'agit de l'héritage du théâtre de revue, qui les aurait représentées pour la première fois en 1870, où ce type rencontrerait un grand succès. Dans la plupart des numéros musicaux, quand il y a des Noires, elles sont toutes de très belles femmes aux corps helléniques.

³⁴⁸ DaMATTA Roberto. *Carnaval, malandros e herois...* Op.cit. p.18.

³⁴⁹ Pour plus de détail, lire SAYERS Raymond, *The negro in Brazilian Literature*. New York : Hispanic Institut, 1956.

Au delà de cette représentation stéréotypée des femmes noires, il y a des phrases ou des noms qui sont très ambiguës. Dans le film *O camelô da rua Larga*, Madame Bébé est opposée au mariage de sa sœur avec Vicente, le camelot, parce que, si cela se produisait, il lui faudrait nourrir un beau-frère qui "ressemble plus à un *malandro* qu'un Black (sic) du milieu de la samba". Epaminondas, le personnage du *mineiro* (natif de l'Etat de Minas Gerais) simplet dans le film *Pintando o sete*, dit à Marlene, la domestique noire, quand il se rend compte qu'elle avait pris à son insu la place de Zilá, sa fiancée à qui il récitait un poème les yeux fermés : "dis donc, tout est soudainement devenu obscur et", en se référant à ses formes, "gonflées". Dans le film *Amei um bicheiro*, qui n'est pas une *chanchada*, Otelo se compare, en plaisantant, à un singe.

Le paradoxe de ces films – qui, en même temps qu'ils voulaient affirmer la culture populaire comme identité nationale et paradigme du cinéma brésilien, marginalisaient ceux qui furent déterminants dans la valorisation de cette culture - semble absolument normal dans un pays où les Noirs furent souvent considérés « comme le niveau plus bas des classes populaires³⁵⁰ ». Robert Stam affirme que les films des *chanchadas* ont lamentablement sous-représenté les Noirs malgré les origines africaines de la samba, présentée dans la plupart des numéros musicaux. En ce sens, continue-t-il, les films brésiliens auraient imité les films hollywoodiens qui ont eux aussi essayé de représenter la culture noire en faisant abstraction de ses créateurs³⁵¹. Ce qui est confirmé par Michel Chion quand il analyse « l'éviction des musiciens afro-américains du genre musical³⁵² ». En utilisant comme une métaphore de la sous-représentation des Noirs dans les comédies musicales américaines le film *Sur les ailes de la danse*, dans lequel Fred Astaire est grimé en noir pour honorer Bojangle, un grand danseur de claquettes de Harlem, Chion affirme, au sujet des Noirs, que « leur ombre est là, on les évoque, mais on ne les voit guère³⁵³ », ce qui a tout à fait été le cas des *chanchadas*.

Sans vouloir les excuser, cette sous-représentation des Noirs dans les *chanchadas* est cohérente si nous pensons que ces films représentent la culture populaire comme une idéologie, une conception du monde des classes subalternes. Ainsi, les noirs sont représentés dans les films comme ils le sont dans la société brésilienne, c'est-à-dire, à la marge de la société, dans un rôle secondaire, n'ayant ces talents reconnus qu'en tant que compositeur, percussionniste et danseur de samba.

Otelo fut l'un des grands noms du genre à côté d'Oscarito. Mais au contraire de ce dernier, il avait un talent dramatique exceptionnel (ce qu'il démontre dans le film *Amei um bicheiro*), formé très

³⁵⁰ SOIHET, Rachel. Op. cit. p.145.

³⁵¹ STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism : a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. New York : Durham / London : Duke University Press, 1997. p.102-103.

³⁵² CHION Michel. Op.cit. p.45.

³⁵³ Idem. Ibidem.

probablement par la vie dure et difficile qu'il a eue. Comme l'avait dit Zezé Motta - l'actrice noire protagoniste de *Xica da Silva*, film de Carlos Diegues -, « Grande Otelo a surmonté chaque obstacle – pauvre, Noir, sans un physique superbe – grâce à son talent, sa pugnacité, sa force, sa détermination et sa modestie³⁵⁴ ». Malheureusement, tout ce talent dramatique a été négligé au nom des innombrables *malandros* qu'il a été obligé d'interpréter. Ce qu'il faisait génialement bien d'ailleurs, confirmant, selon ce qu'avait dit Orson Welles, qu'il était le plus grand acteur comique du XXe siècle.

Outre Grande Otelo et les autres Noirs liés à l'univers de la samba, les *chanchadas* furent responsables de l'émergence du premier réalisateur noir : Cajado Filho. Il commence sa carrière comme scénographe, devient scénariste de plusieurs films (*Garotas e samba*, *De vento em popa*, *Esse milhão é meu*, *O homem do Sputnik*, *Pintando o sete*, *Dois ladrões*, entre autres) et réalisateur, en accumulant, parfois, les trois fonctions. Cajado fut, sans aucun doute, l'un des grands noms du genre. D'après Carlos Manga, avec qui il a établi un long partenariat,

« Cajado a été une éternelle victime du racisme. Ils ne l'ont pas autorisé à faire l'École des Beaux Arts, même s'il avait remporté le premier prix dans le concours qu'ils ont proposé. Nous, les Blancs de l'Atlântida Studio, on était en évidence. Lui, il ne l'était pas. Et, pourtant, nous tous – moi, [Watson] Macedo, [José Carlos] Burle, Roberto Farias – nous nous sommes faits à l'aune de son énorme talent. Il savait tout faire – scénario, argument, inventer des gags, réaliser. Pour moi, Cajado fut le véritable père de la *chanchada*³⁵⁵ ».

Mais si les *chanchadas* n'ont pas réservé aux Noirs beaucoup de places comme protagonistes de leurs récits - ce qui est déplorable pour des films qui mettaient en valeur la culture afro-brésilienne - elles ne les ont pas totalement oubliés, vu que dans presque tous les films il y avait beaucoup de danseurs et de chanteurs de samba, représentés non comme des êtres pittoresques ou exotiques – pas toujours - mais comme les auteurs de la culture populaire dont ces films soulignaient la valeur. Ces figurants étaient des personnages réels, loin du stéréotype habituel.

Si d'un côté plusieurs favelas scénographiques ont servi de décors pour les numéros musicaux, il y a eu aussi plusieurs séquences filmées dans de véritables favelas. Et quand les personnages montaient les pentes des favelas, ils rencontraient les vrais habitants des favelas, les vrais personnages du milieu de la samba, presque tous des Noirs, transformés en figurants pour l'occasion. C'est le cas des films *Quem roubou o meu samba*, *Treze cadeiras* et *Samba em Brasília*.

³⁵⁴ *Ecrans d'Afrique*, 3e, 4e trimestre, 1993. p. 34. Apud : STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism : A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke University Press. 2004 (2e impression). p. 88.

³⁵⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 132.

La représentation des favelas comme un lieu pacifique, ludique et même paisible, comme une option d'habitation pas chère et décente, contribuait, même s'il s'agissait d'une carnavalisation de plus du genre, à la reconnaissance de la culture des pauvres et à la sociabilité des habitants de ses antres de misère, délaissés par les autorités et détestés des élites de l'époque, augmentant davantage la séparation entre riches et pauvres. Même si cette union interclasse prônée par les *chanchadas* était un peu idéalisée et ne correspondait pas à la totalité de la société, elle défendait l'idée d'une entente possible, toute en dénonçant, à sa façon, l'apartheid social qui régnait dans la société brésilienne.

Cette exposition de l'univers des pauvres rompait aussi avec la politique tacite d'invisibilité des Noirs, une sorte d'eugénisme culturel, qui contribuait à éloigner des écrans brésiliens tout ce qui avait un rapport direct avec la misère et les classes populaires, notamment les Noirs, dans ce qui faisait partie d'une envie d'européanisation, de civilisation (comme le préféraient certains) du pays.

Il est bien vrai que, comme dans *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, la culture noire est valorisée, mais on n'y discute pas vraiment des principaux problèmes concernant les Noirs au Brésil qui, comme les Indiens, ont toujours été perçus comme des obstacles à la modernisation du pays. En fait, les *chanchadas* étaient préoccupées par les problèmes qui affectaient les subalternes en général, sans les distinguer par la race. Encore une fois, nous pourrions y voir une influence de l'œuvre de Freyre et de son idée d'unité dans la diversité, même si, comme nous avons eu l'opportunité de le voir *supra*, ils n'ont pas hésité à dénoncer, ponctuellement, le racisme des élites, comme dans le cas du réalisateur du film dans le film *Carnaval Atlântida* qui envoie les deux candidats scénaristes noirs au service de nettoyage. A travers les conflits concernant la séparation entre les classes, les films niaient l'idée de démocratie raciale étant donné que les pauvres étaient majoritairement pauvres et la plupart des riches était composée de Blancs.

En instituant la culture afro-brésilienne comme paradigme de l'identité nationale et cinématographique, ces films auraient pu discuter davantage du problème des Noirs. Quoi qu'il en soit, aussi ambigu qu'il soit, le cinéma brésilien a très rarement abordé le problème du racisme d'une façon aussi directe et réaliste que dans le film *A dupla do barulho* ou dans le film *Também somos irmãos*, réalisé en 1949 par José Carlos Burle et produit par l'Atlântida, mais qui n'était pas une chanchada. Un autre aspect intéressant de *A dupla do barulho* est qu'il montre comment un refus quelconque et/ou un processus de marginalisation sociale peut conduire l'homme vers les franges de la société et même à la délinquance. Dans le film, Tião, le personnage d'Otelo, sombre dans l'alcool jusqu'à devenir presque un mendiant. Il est trouvé par l'habilleuse noire de son ancienne compagnie, qui l'a toujours aimé en silence.

3.8.5 - La femme Noire

Le rôle de l'habilleuse dans *A dupla do Barulho* nous permet d'attirer l'attention vers les personnages des femmes noires. Dans son livre *O negro no cinema brasileiro* (« Le Noir dans le cinéma brésilien »), de 1988, João Carlos Rodrigues a répertorié 12 types de stéréotype les plus récurrents de la représentation des Noirs. Parmi eux, se retrouve la « mulata boazuda et sestrosa », la mulâtresse sexy ou matoise, désirée par tous les hommes de toutes les races, proche d'un certain exotisme sexiste. Originaires du théâtre de revue, dans les *chanchadas* ces personnages apparaissent normalement dans de petits rôles de domestiques.

Selon Rodrigues, la mulâtresse sexy et matoise est la compagne du *malandro* et garderait quelques similitudes avec les orixás³⁵⁶ « Oxum³⁵⁷ (beauté, vanité, sensualité), Yemanjá³⁵⁸ (fierté, impétuosité) et Iansã³⁵⁹ (jalousie, promiscuité, irritabilité). Dans ses formes les plus agressives, elle peut acquérir les attitudes moqueuses de la Pomba-Gira (version féminine d'Exu³⁶⁰), entité de l'Umbanda, habillée parfois comme un mélange de gitane et de prostituée ».

En fait, à l'exception d'Ivete (Carmen Montel), la porte-étendard du film *Samba em Brasília*, qui aurait quelques caractéristiques de la Pomba-Gira (prototype de la femme indépendante qui adore boire, fumer, avoir plusieurs hommes), les autres Noires sont sexys, mais sont des travailleuses. Ivete est un peu caractérielle, indépendante, querelleuse et n'a pas peur des hommes. Elle boit de la *cachaça*, elle est fiancée à un *malandro* et ne semble pas avoir de travail. En tout cas, elle n'apparaît pas comme une domestique ni comme une femme soumise. Les autres ne cadrent pas dans ces définitions, bien au contraire. Elles n'ont rien du *malandro* et, malgré un peu de liberté, semblent bien soumises.

Minervina, la bonne de la pension dans *Garotas e samba*, pourrait faire penser au *malandro*, étant donné qu'elle dit avoir quatre fiancés sans que Madame Inocência, la propriétaire qui déteste les hommes, ne s'en soit rendu compte, mais cela n'est peut-être qu'une petite espièglerie, vu qu'elle travaille, ce qui signifie qu'elle est incorporée dans le système et est soumise à sa patronne.

Dans le film *Pintando o sete*, Marlene (Vera Regina) est également une domestique noire et sympathique aux formes callipyges et à la démarche dégingandée et sensuelle. Amie des deux filles du patron, elle joue l'entremetteuse et se sent presque chez elle dans la maison. Madame Dudu,

³⁵⁶ Les divinités du panthéon du *candomblé*, l'une des religions afro-brésiliennes.

³⁵⁷ Déesse des eaux et des rivières.

³⁵⁸ La déesse de la mer, très présente dans le premier film de Glauber Rocha : *Barravento*.

³⁵⁹ Déesse qui commande les vents et les tempêtes. Présente dans le film *O pagador de promessas* (*Parole donnée*), réalisé par Anselmo Duarte, Palme d'or à Cannes en 1962.

³⁶⁰ Orixá qui joue le rôle de messenger entre les dieux et les hommes.

l'une des riches ridiculisées pour son cosmopolitisme et l'une des acheteuses des tableaux du faux peintre Paul Picanssô, a aussi une bonne noire sexy. La famille du héros, dans *De vento em popa*, a aussi une mulâtresse sexy comme bonne.

Concernant les actrices noires, Vera Regina, une partenaire de Grande Otelo, est la seule Noire à avoir un rôle un peu plus significatif dans les films *O dono da bola*, *E o bicho não deu* et *Um candango na Belacap*, où elle joue encore la mulâtresse sexy. Dans le premier, elle est la bonne, amie du héros qui va se faire passer pour la chanteuse américaine Joséphine Fritzgelo, son double, et chanter avec Otelo. Dans les deux autres, elle joue le rôle d'une artiste en quête d'opportunités.

Ces personnages de mulâtresse étaient réellement très stéréotypés et corollaires d'une vision sexiste et fétichiste qui a habité l'imaginaire masculin et particulièrement la littérature naturaliste brésilienne comme dans le roman *O cortiço*, d'Aluísio de Azevedo, qui montre le danger dissimulé autour des courbes sinueuses des mulâtresses.

Cette vision sexiste et stéréotypée apparaît de façon bien explicite dans le film *Rico ri à toa*. Quand la famille de Zé da Fubica devient riche grâce à un faux héritage, elle quitte la favela pour une belle maison à Ipanema, le quartier des classes sociales supérieures. A leur arrivée, ils sont présentés à leurs employés. Une belle mulâtresse devrait se charger des chambres, tandis qu'une dame plus âgée et beaucoup moins belle (Zezé Macedo) devrait s'occuper des autres pièces. La patronne inverse les rôles et suscite le commentaire malicieux de la jeune : « ah, patronne, je ne sais travailler que dans les chambres, laissez-moi travailler dans les chambres », tout cela énoncé de façon très mielleuse et ambiguë. La phrase, qui vise le comique, ne pouvait être plus sexiste, équivoque et malheureuse. Le mot chambre (*quarto*) est aussi, en portugais, synonyme de hanche, la partie du corps de ces personnages la plus mise en valeur dans les films. Dans un premier temps, la phrase nous induit à penser que la jeune fille, qui flirte avec le patron, ne sait « travailler » qu'avec ses hanches. Ensuite, le deuxième sens, plus explicite, qu'elle ne sait travailler que dans les alcôves des chambres. Encore une fois, les films représentent les Noires telles qu'elles étaient (sont) perçues par la société brésilienne.

3.8.6 - Un peu d'exotique : les bahianaises

Parmi les femmes représentées dans les chanchadas, il y a eu les bahianaises³⁶¹. Ces femmes, qui dans la vie réelle étaient des Noires, voire des métisses, jamais des Blanches. Dans les films, elles sont de toutes les couleurs, peut-être pour, encore une fois, mieux affirmer l'apostolat de Freyre

³⁶¹ En portugais on les appelle « baianas », sans le H. En principe, on devrait écrire « baianaises ».

d'une démocratie raciale. Cette représentation, que l'on peut définir comme un peu exotique, fait aussi partie de l'idée de valorisation et de construction d'une certaine idée de la culture populaire comme modèle d'un cinéma brésilien. Mais avant de poursuivre l'analyse de leur représentation, essayons de définir ce que nous entendons par exotique.

Comme nous avons déjà eu l'opportunité de le souligner, la discussion sur l'imaginaire exotique arrive au Brésil par le biais de la littérature romantique et s'insère dans un contexte de quête du caractère national brésilien survenu plus intensivement après l'indépendance du pays et l'engouement nationaliste. Ainsi, l'exotisme des romantiques était mêlé de nationalisme.

Concernant le Romantisme brésilien, cette question d'un nationalisme exotique avait déjà été mise en évidence par le critique littéraire brésilien Antonio Cândido pour qui la littérature produite par le mouvement foisonnait d'un « persistant exotisme, qui a affaibli notre vision de nous-mêmes jusqu'à aujourd'hui, en nous amenant à nous regarder comme le faisaient les étrangers, procurant, dans les lettres, l'exploitation du pittoresque dans le sens européen, comme si nous étions condamnés à exporter des produits tropicaux aussi sur le terrain de la culture spirituelle³⁶²».

Mais qu'est-ce que l'exotisme ? Selon Victor Segalen, « L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle³⁶³», tandis que pour Piauxt :

« l'exotisme est une forme de relativisme culturel qui va situer une civilisation par rapport à une autre mais dont on s'aperçoit très vite qu'il instaure une position d'inégalité. C'est que le sens de la valorisation n'est établi que par rapport à un pôle privilégié de la relation et c'est ce pôle unique qui généralement a l'initiative de la relation. Ainsi peut-on sans aucun doute considérer l'exotisme comme une position de la différence offrant à voir le monde extérieur exclusivement à partir d'une centralité blanche et pour l'essentiel pendant longtemps, européenne³⁶⁴».

Si la première définition est moins optimiste que la deuxième, les deux auteurs admettent une altérité et posent la question de l'analogie et du point de vue comme déterminants du concept d'exotisme.

Ainsi, à partir de ces définitions, nous pouvons affirmer que dans la représentation des bahianaises au sein des *chanchadas*, il y a plutôt de l'exotique, dans le sens du pittoresque, corollaire d'une conception naturaliste et intérieure d'une altérité non hiérarchisée et non idéalisée, de quelque chose

³⁶² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. 2. 3ª edição. São Paulo : Martins, 1969. p. 324.

³⁶³ SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1986. (Biblio Essais, 4042). p. 38. Apud : PIAULT, Marc-Henry. « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale ». *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 11-22, jul./set. 1995. p. 16.

³⁶⁴ PIAULT, Marc-Henry. Op. cit. 17.

de différent, mais rassemblant, qui est soulignée pour mieux la valoriser. Il n'y a pas d'exotisme, dans le sens d'une exploration intentionnelle, construite et tendancieuse, liée à une extériorité superficielle³⁶⁵.

Prenons l'exemple des numéros de Carmen Miranda, qui sont abondamment imités et caricaturés dans ces films. Nous pouvons affirmer qu'au Brésil, Carmen Miranda relevait de l'exotique, tandis qu'en Amérique elle relevait de l'exotisme, représentée comme quelque chose de bizarre et d'inférieur. Dans le premier cas, on représente quelque chose, pour le meilleur ou pour le pire, comme s'il s'agissait d'un simple récit où on nous annonce quelque chose comme un voilà qui nous sommes et nous distingue d'une certaine altérité – qui n'y est pas décrite comme inférieure, mais comme différente par absence -, voilà la marque de notre identité, soyons-en fiers. Il n'y a pas de différence, d'altérité, entre le représentant et le représenté, entre le Moi et l'Autre qui est proche culturellement et géographiquement du Moi. Dans le deuxième cas, l'énoncé devient un discours « exotisant » qui est plutôt de l'ordre de l'exclusion séparatrice, quasiment ségrégationniste, quelque chose du genre « voilà ce que nous ne sommes pas et que nous ne devrions pas être ». Ici, l'Autre ne partage pas le même groupe socioculturel ni le même espace géographique que le Moi.

Malgré le relativisme des deux exemples, dans le premier cas nous pourrions parler de nationalisme « exotique » d'un personnage typique, de valorisation du local en pleine connaissance de cause, un recours très exploité par l'industrie du tourisme. Pas dans le second cas, quand la connaissance est remplacée par le stéréotype, où le regard est parfois méprisant - ou excessivement réjouissant, ce qui n'est pas très différent - et souvent « exotisant ». Comme l'affirme Todorov, « la connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif³⁶⁶ ».

Si nous voulions utiliser une métaphore cinématographique, nous dirions que dans le premier cas la caméra est placée à la hauteur du regard du spectateur en focalisation interne, tandis que dans le deuxième elle est placée en plongée, en focalisation externe.

Revenant aux films, les bahianaises sont les femmes nées dans l'état de Bahia. Le substantif sert à qualifier une façon qu'ont les femmes noires de cet état (en général des vendeuses de bonbons, de sucreries entre autres délices salés de Bahia - à l'époque de l'esclavage elles vendaient aussi des fruits) de s'habiller (aujourd'hui c'est le symbole touristique de l'état de Bahia). L'habillement

³⁶⁵ Pour la différence entre exotique et exotisme, lire PAÏNI, Dominique. « L'exotisme – c'est le déjà vu, le déjà lu... ». *Cinéma et Littérature/Exotisme*. Valence : 1986, n° 4, p. 13-18.

³⁶⁶ TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Éditions du Seuil, 1989. p. 298.

typique, qui pouvait varier selon la race noire d'origine de la femme, consistait en une jupe ronde longue (blanche ou colorée) avec plusieurs jupons, une chemise blanche de forme un peu gitane (qui pouvait aussi être colorée), un turban coloré attaché à la tête, un grand morceau d'étoffe colorée drapé le long du corps, comme une sorte de scapulaire (n'oublions pas qu'au début elles étaient, pour la plupart, des prêtresses), beaucoup de bijoux et plusieurs colliers colorés qui, à l'époque, étaient une protection spirituelle liée aux religions d'origine africaine. Cet habillement sera transformé par Carmen Miranda dans le stéréotype de la femme "made in Brazil". C'est d'ailleurs grâce à son numéro de bahianaise, présenté pour la première fois dans un numéro musical du film de Ruy Costa, *Banana da terra* (1939) et qui sera abondamment répété dans ses films américains, qu'elle a été invitée à partir aux États-Unis.

Depuis, les *chanchadas* n'ont pas cessé de le citer. Soit en lui rendant hommage, soit en le caricaturant. Mais quelle qu'en soit la forme, il y avait toujours une touche d'exotique. Touche qui était déjà présente dans le numéro original. Presque tous les films du genre ont au moins un numéro musical où y apparaissent une ou quelques femmes déguisées en bahianaise.

Dans le film *Aviso aos navegantes*, Eliana, la vedette, est habillée en bahianaise stylisée. Elle porte une longue jupe avec des larges rayures bicolores (très probablement du noir et du blanc), qui rappellent celles des trottoirs des plages de Rio. En haut, elle porte un soutien-gorge et de gros ornements, très carnavalesques, autour des épaules, tous de la même couleur que la jupe. Un chapeau extravagant avec des dessins qui rappellent vaguement des fleurs, des bracelets et un gros collier ajoutent la touche finale d'excentricité. Si l'on avait des doutes quant à la caricature du numéro, la façon de danser en exagérant les gestes de Carmen Miranda suffit à les dissiper. Les danseurs, habillés en *cangaceiros*, eux aussi stylisés, présentent eux aussi quelque chose de l'ordre de l'exotique.

Parfois, il est vrai, l'ambiguïté a du mal à se dissiper. On pourrait se demander, comme beaucoup l'ont fait, si on y critique la façon explorée par Carmen Miranda de se représenter dans un regard étranger en donnant cours à la façon dont les Brésiliens sont perçus par les étrangers, ou si on le répète tout simplement.

Il est bien vrai que si le Brésil et les Brésiliens furent à plusieurs reprises vus comme des êtres exotiques aux yeux des étrangers, cela n'aurait pas pu se produire sans une large contribution des Brésiliens eux-mêmes. De la lettre de Pero Vaz de Caminha au roi du Portugal - le premier document littéraire sur le pays qui allait devenir le Brésil -, en passant par le Romantisme, le principal stimulateur de l'exotisme brésilien, le pays a accepté sans récrimination le label de paradis sur terre imposé et dirigé par le regard de l'autre. Un regard imposé par un modèle allogène de culture qui tente de le reconstruire sans cesse en essayant de réduire le différent et le méconnu qu'il

pourrait symboliser à quelque chose de palpable et d'intelligible. Nous ne tenons pas à entrer dans l'étude des aspects anthropologiques, politiques ou psychanalytiques du regard exotique, mais tout simplement à constater que la plupart des Brésiliens l'ont accepté sans se préoccuper des préjugés qu'il dissimule.

Toutefois, nous pensons que dans ces films qui ont su imposer la culture populaire comme parangon de l'identité brésilienne et du cinéma brésilien - ce qui caractérise en soi une forme de fuite face à tous les clichés qu'on peut avoir sur la réalité du pays -, si parfois on a des doutes par rapport au type de certaines de ces représentations, on peut aisément l'attribuer à l'ambivalence qui caractérise la culture populaire, mais aussi à leur naïveté et à leur manque d'intellectualisation. En défense de ces films, on pourrait plaider le fait que ces numéros étaient des numéros comiques dans leur grande majorité et qu'ils ne s'exportaient pas (ils étaient faits pour le marché intérieur), aussi bien que le fait que ses bahianaises sont jouées en dehors de tout réalisme et sans aucun lien avec la diégèse filmique.

Outre la représentation des bahianaises et la grande majorité des numéros musicaux, un autre numéro assez récurrent de ces films était particulièrement ancré sur la question de l'exotique : le numéro des danseurs de samba. Dans le film *O camelô da rua Larga*, il y a un très beau numéro de danse qui va dans ce sens. On y voit des très beaux Noirs et Noires danser une belle samba jusqu'à une espèce de transe. À la fin du numéro, les femmes commencent à crier et les hommes dansent avec les yeux grand ouverts comme s'ils étaient prêts à incorporer (ou à recevoir, comme on dit en portugais) l'une des entités liées aux religions afro-brésiliennes. Encore une fois, nous pourrions nous poser la question de savoir si les Noirs y sont représentés pour critiquer la façon « exotisante » dont la société brésilienne les expose aux touristes étrangers ou si c'est une représentation elle aussi renforcée par ces stéréotypes. Mais, comme nous l'avons analysé *supra*, nous pensons qu'il y a de l'exotique - quelque chose de différent et d'original qui doit être valorisé -, mais pas d'exotisme.

À la fin du film *Aviso aos navegantes*, Eliana reprend encore une fois le numéro de la bahianaise. Cette fois-ci, elle est beaucoup plus sobre et danse avec Oscarito qui est habillé en *malandro*. L'habillement que porte Oscarito et les danseurs est le même que celui que portent la plupart des figurants qui jouent le rôle de *malandro* dans les *chanchadas*. C'est celui du *malandro* simple, le cliché du *malandro* des favelas, membre des écoles de samba. Il porte un tee-shirt à rayures horizontales bicolores, foulard accroché au cou et un chapeau de paille, tout au contraire de ceux des films *Rico ri a toa* ou *Samba em Brasília*, qui sont très élégants et jouent les séducteurs, les bons vivants.

Dans le film *Carnaval Atlântida*, Eliana reprend le personnage de la bahianaise, cette fois avec Grande Otelo. Elle n'y est pas trop caricaturale, est très proche des gestes de Carmen et est aussi

extravagante et carnavalesque, quand bien même ses vêtements rappellent plutôt les bahianaises des écoles de samba que les vraies bahianaises, avec une jupe très large et pleine de détails et un chapeau lui aussi exagérément grand et plein de plumes. Le numéro ne semble pas être un hommage à Carmen, mais plutôt au théâtre de revue et à la presse. Otelo y joue, encore une fois, un Noir un peu fou qui danse de façon exagérée. Dans presque toutes les comédies carnavalesques dans lesquelles elle a joué, Eliana joue un numéro de *baiana*. D'autres actrices ont aussi joué ce numéro, mais pas autant qu'elle.

Comme l'affirment Stéphanie Dennison et Lisa Shaw :

« malgré la stigmatisation systématique et le racisme latent dans la représentation des Noirs et métis brésiliens dans les *chanchadas*, leur simple inclusion dans les films, qui ne fut pas possible à l'époque du muet quand le cinéma resta une forme élitiste [au Brésil en tout cas], reflète le foyer démographique du milieu dans les années 50. La représentation d'éléments de la culture populaire afro-brésilienne, bien que stylisée et pleine de clichés, a aussi symbolisé une tentative de la part des réalisateurs de s'impliquer auprès de son public de métis et de membres de la classe subalterne³⁶⁷ ».

D'autres types apparaissent plus épisodiquement, c'est le cas des colonels, que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser, ou encore des personnages des gens de l'intérieur, des provinciaux qui représentent l'innocence et la naïveté par rapport à la malice des gens de la ville ; des femmes au tempérament fort et explosif originaires du Nord-Est du Brésil (des femmes fortes qui n'hésitent pas à entrer dans une bagarre pour défendre leurs intérêts et dont les personnages étaient invariablement joués par les actrices Nancy Wanderley et Sonia Mamede) ; des personnages de Portugais dans des rôles d'idiots (mais ces personnages n'étaient pas très développés). Tous ces derniers personnages provenaient directement du théâtre de revue.

3.9 – La ville opposée à la campagne

La Révolution de 1930, fruit du mécontentement et de la rupture de la politique du café au lait - qui permettait l'alternance des états de Minas Gerais et São Paulo à la tête du gouvernement national -, a permis la rupture entre classe dirigeante et classe dominante qui régnait au Brésil depuis l'époque impériale. Visant à vider le pouvoir des oligarchies régionales, Getúlio Vargas, le leader politique de la révolution, a centralisé le pouvoir dans les mains du gouvernement national installé à Rio de Janeiro, alors la capitale du pays. Cette aversion envers les pouvoirs régionaux des oligarchies

³⁶⁷ DENNISON, Stephanie, SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil 1930-2001*. Manchester : Manchester University Press ; New York : Palgrave, 2004. p.111.

libérales a conduit Vargas à lancer le pays dans une course à la modernisation de son économie qui passait par l'accélération du processus d'industrialisation.

L'accélération de l'industrialisation a provoqué un énorme exode rural vers les grandes villes. Mais outre l'augmentation du travail dans les grands centres urbains, nous devons rajouter aussi aux causes de cet exode les sécheresses qui sévissaient assez souvent à l'intérieur du pays, le manque de politiques spécifiques entièrement tournées vers l'homme de la campagne et la différence de salaires entre ces deux lieux de vie.

Cette situation difficile et précaire de la campagne brésilienne, où dominaient encore les grandes propriétés foncières improductives, l'une des causes de l'énorme taux de chômage dans les régions rurales, a conduit les paysans dans les grandes villes avec leurs rêves de fortune facile. Ainsi, plus de la moitié de la population serait passée de l'intérieur vers les centres urbains du pays entre les années 1940 et 1980.

A partir des années 1930, notamment après la Deuxième Guerre Mondiale et la démocratisation du pays, la campagne allait devenir totalement soumise aux grandes villes et aux nouveaux intérêts urbains. Au lieu d'une monoculture entièrement tournée vers le marché extérieur, la campagne devait désormais produire les matières premières pour l'industrialisation, des produits pour le marché intérieur et les grands contingents peuplés des grands centres, puisque les conditions d'emploi y étaient difficiles ou inexistantes.

Vargas, qui comptait sur le soutien des classes ouvrières des grandes villes, n'a rien fait pour améliorer cette situation. Toute la législation travailliste qu'il a mise en place ne concernait pas les travailleurs paysans. Les classes ouvrières constituaient

« les secteurs qui possédaient une capacité de pression majeure sur l'Etat et ceux qui, avant 1930, possédaient quelque tradition de lutte ; c'étaient aussi les secteurs disponibles pour la manipulation politique puisque, malgré la suspension des règles du jeu électoral depuis 1937, elles furent l'une des premières conquêtes de la Révolution de 1930 et continuaient à avoir une existence virtuelle. Par ailleurs, cette restriction de la législation travailliste aux villes répond aux envies des masses urbaines sans interférer avec les intérêts des grands propriétaires terriens³⁶⁸».

L'arrivée massive de la population expulsée des campagnes vers les grands centres a, comme conséquence immédiate, le surpeuplement, puis une série d'autres problèmes sociaux. Le premier et le plus important est la formation d'une immense « armée industrielle de réserve » qui, ne pouvant

³⁶⁸ WEFFORT, Francisco. Op. cit. p. 82.

être entièrement absorbée par l'industrialisation, provoque une augmentation considérable du taux de chômage.

« Entre 1940 et 1950, l'augmentation générale des emplois a été de 17%, tandis que l'augmentation spécifique de la main-d'œuvre industrielle a été de presque 80%³⁶⁹ ». Cet excès de main-d'œuvre non qualifiée par rapport à la demande du marché provoque la précarisation des salaires et des conditions de travail transformant les travailleurs en proies faciles pour l'exploitation du patronat. Elle incite aussi l'émergence de sous-emplois, obligeant la population ouvrière et marginalisée à se débrouiller comme elle le pouvait afin de pouvoir subvenir à ses besoins et survivre dans la jungle urbaine.

Cette masse sans emploi ou mal rémunérée devait encore faire face à la précarité des infrastructures urbaines. Il n'y avait pas encore un système performant de transports publics – cette situation perdure jusqu'à aujourd'hui ; il y manquait des écoles et des hôpitaux publics, ainsi que des logements sociaux ou des logements que leur salaire de misère pouvait payer, entre autres manquements, ce qui les obligeait à vivre dans des pensions, dans des favelas qui commençaient à proliférer, ou dans des habitations populaires dans les quartiers pauvres et éloignés des centres-villes et sans les infrastructures de base nécessaires telles qu'un système d'eau potable, la canalisation des égouts ou des transports publics.

Cette opposition entre la ville et la campagne fait partie de la manière dualiste de la perception du pays qui a souvent été le centre d'intérêt et la source d'inspiration, mais aussi l'objet de débats et de polémiques. Un dualisme fondé sur l'opposition entre le rural et l'urbain, l'authenticité et le cosmopolitisme, la tradition et la modernité, la décadence et le progrès, entre autres dichotomies.

Les discussions sur cette opposition ont aussi marqué la littérature brésilienne. Si les poètes de l'Arcadisme (mouvement poétique brésilien équivalent du néoclassicisme)³⁷⁰ et les romantiques brésiliens ont valorisé la campagne au détriment de la ville - parce qu'ils la considéraient plus traditionnelle et, en occurrence, plus authentique que la ville -, les modernistes brésiliens, initialement disciples du futurisme de Marinetti, ont, pour leur part, fait l'apologie de la vie moderne des centres urbains par opposition aux aspects plus rétrogrades des villes périphériques.

Dans les *chanchadas*, la relation entre ville et campagne est plutôt indirecte, étant donné que l'univers rural y est très épisodique, apparaissant dans très peu de films. En réalité, l'opposition entre la campagne et la ville est marquée davantage par l'affirmation de la modernité et par la valorisation des opportunités. Ces affirmations s'opposeraient aux équivalents négatifs d'une

³⁶⁹ DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p. 72.

³⁷⁰ Nous y reviendrons lorsque nous analyserons le film *Os inconfidentes* (Les conspirateurs) de Joaquim Pedro de Andrade.

campagne traditionnelle, économiquement stagnante et dotée d'une population naïve, proie facile des *malandros* quand elle migre en ville. Cette opposition subissait aussi l'influence de l'idéologie dominante de l'époque et surtout de l'idée populiste de valorisation des grandes villes au détriment de la campagne.

En effet, il est possible de voir cette valorisation de la vie urbaine comme une simple reconnaissance d'une meilleure situation, de meilleures conditions de vie dans les centres urbains par rapport à la campagne, comme un déni du passé et une valorisation de la modernité et du progrès urbains très caractéristiques des modernistes. Néanmoins, les *chanchadas* semblent valoriser la vie urbaine sans tomber dans une sorte d'hagiographie des villes. La représentation de la ville n'y est pas totalement exempte de critique dans la mesure où elle apparaît également comme le lieu de l'exploitation des ouvriers (des rêves déçus), qui y doivent affronter des divers problèmes sociaux, des difficultés infrastructurelles quotidiennement rencontrées par les membres des classes subalternes. La ville apparaît aussi comme le lieu de la corruption des valeurs morales, ce qui faisait partie de l'imaginaire des classes ouvrières, venues, pour la grande majorité, de l'intérieur du pays.

La vie dans la ville est difficile, mais beaucoup moins qu'à la campagne. Malgré les difficultés, on arrive souvent à se débrouiller, à fuir la marginalisation. De plus, ce qui n'est pas sans importance pour ces films où plusieurs intrigues sont centrées dans les milieux artistiques, la ville est l'endroit où se localisent les principaux théâtres de revue, cafés-concerts et cabarets, mais est aussi le lieu où se situe le siège des principales radios du pays et lieu de résidence de ses principales étoiles. Cette valorisation des shows et des étoiles du monde artistique, ainsi que des véhicules de communication tels que la télévision et la radio, est aussi une forme de valorisation du moderne, de la technologie³⁷¹.

Des films de notre corpus, *Garotas e samba* est celui qui présente la ville comme le lieu des grandes opportunités, mais aussi des dangers. Les trois principaux personnages féminins (Zizi, Didi et Naná) arrivent à Rio en quête d'opportunités. Les deux premières arrivent directement de l'intérieur, comme le montrent les deux courts flashbacks qui expliquent la raison de leur départ. Quant à la troisième, comme elle le dit elle-même à la propriétaire de la pension, personne ne sait grand chose. Nous avons déjà analysé leur parcours et comment elles font pour réaliser leurs rêves. Racontons ici un épisode vécu par Didi qui illustre l'idée de la ville comme un lieu dangereux pour les ingénus venus de la campagne. Didi est une chanteuse de l'intérieur du pays que la famille et les proches considèrent comme la plus grande au monde. Elle quitte son village pour Rio de Janeiro

³⁷¹ DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p. 71.

avec une lettre de recommandation de son parrain destinée à un directeur de la Radio Carioca. Au contraire de ses deux collègues de chambre, elle est ingénue. En allant à la Radio rencontrer le directeur, elle tombe sur un mauvais type qui, en se rendant compte de sa naïveté, l'invite à rencontrer le directeur – son ami, dit-il - chez lui à 23 heures. Elle le croit et accepte la rencontre.

Zizi, un peu plus timorée que sa collègue, lui propose de l'accompagner car elle trouve l'histoire un peu louche. Grâce à la méfiance de sa collègue, Didi échappe au viol. Cette situation lui inflige un dégoût et une déception énormes. Choquée, elle décide de quitter la ville horrible, de retourner à son village et d'oublier la vie de chanteuse. Grâce à l'intervention d'une grande étoile de la radio, tout est résolu. Le marginal est arrêté et elle a sa chance, oubliant l'image d'une ville monstrueuse et cruelle envers les provinciaux naïfs.

Un dialogue au téléphone entre le chanteur Sérgio Carlos (le chanteur Francisco Carlos), celui qui aide Didi, et le directeur de la radio dénote bien cette idée d'une opposition entre une ville aux valeurs corrompues et l'angélisme de la campagne :

« Non, non, il ne s'agit pas d'une conquête. Écoute, c'est une jeune correcte et je voudrais que tu lui donnes sa chance. Non, je ne connais pas la jeune. Une amie m'a dit qu'elle est venue tenter sa chance à la radio et qu'elle a été dupée par un salaud. Non, je ne connais pas ce type. Je n'ai pas réussi à le voir. Écoute Vitor, c'est une question de morale. Je ne veux pas que cette jeune retourne vers l'intérieur du pays avec une mauvaise image du milieu radiophonique. En outre, c'est une défense de notre classe... ».

Le personnage du chanteur et ce dialogue servent à effacer la mauvaise impression dont jouissait le milieu de la radio en montrant qu'il y avait aussi des personnes décentes. À la fin, *happy end* oblige, l'honneur des grandes villes et de la radio, symbole de la modernité, est sauf.

Un autre personnage de l'intérieur personnifie aussi cette naïveté par opposition à la *malandragem* des grandes villes. Il s'agit de l'ex-fiancé de Zizi qui réapparaît vers la fin du film. Ayant reçu l'héritage qu'il attendait, il part à Rio chercher Zizi. En arrivant à la pension où elle vit et où les hommes sont interdits, la propriétaire, qui a peur des hommes, appelle la police et il se fait arrêter pour rien.

Quand le chef du commissariat lui demande ce qu'il faisait dans une pension de femmes, il dit qu'il cherchait sa fiancée qui l'avait laissé parce qu'il était pauvre. En se disant riche, il sort de plusieurs poches des dizaines des liasses de billets, ce qui fait transpirer le policier. Ce dernier sourit malicieusement quand il lui demande s'il peut payer la caution des deux femmes emprisonnées et abandonnées par leurs maris. A la fin, les trois héroïnes remplissent leurs objectifs, ce pour quoi

elles étaient parties à Rio. Didi a eu sa chance à la radio, Zizi devient vedette du théâtre de revue et reste avec Charlot et l'arriviste Naná reste avec l'ex-fiancé de Zizi, devenu riche par héritage.

L'idée de l'innocence des personnes de l'intérieur opposée à la malice et à la nocivité des grandes villes, qui caractérise l'ex-fiancé de Zizi, apparaît aussi dans le film *Entre de gaiato*. Januário Jaboaão, le *malandro* au discours facile et plein d'argot joué par Zé Trindade, n'a pas d'argent et part à la Central do Brasil³⁷², le nom de la principale station ferroviaire de Rio, pour attendre l'arrivée d'un train qui vient de l'intérieur. Il espère pouvoir vendre à un simplet un tombeau dans un cimetière en lui faisant croire qu'il s'agit d'un appartement.

En réalité, il ne ment pas totalement au simplet. Son seul mensonge est de lui faire croire qu'il s'agit d'un appartement. Sinon, tout ce qu'il dit est vrai, même si le contexte est légèrement décalé ou métaphorisé. Cette astuce du personnage sert à affirmer en même temps la confiance excessive et la niaiserie supposée des personnes de l'intérieur, mais servirait aussi à créer l'empathie entre le *malandro* et le public, qui ne le voit pas comme un type totalement malhonnête, mais comme un débrouillard.

L'idée de la paysannerie comme source de pureté immaculée et d'inexpérience se répète dans plusieurs films. Dans *Minervina vem aí*, Minervina (Dercy Gonçalves) est une bonne, partie de Minas Gerais, un état souvent considéré comme provincial dans ces films, pour travailler dans la capitale. La vieille aristocrate (Zezé Macedo), de qui elle sera la bonne, est préoccupée par le retard de son arrivée. Elle demande à sa nièce d'appeler la police, les hôpitaux et même la morgue afin de comprendre ce qui s'est passé, mais la jeune nièce lui répond que rien n'est arrivé car, malgré le fait d'être née et d'avoir été élevée à l'intérieur, Minervina est perspicace, maline et qu'elle n'a rien de la provinciale typique que l'on imagine. Quelques secondes plus tard, elle arrive avec un matelot américain plus jeune qui porte ses valises et qui l'invite à l'accompagner aux clubs de Copacabana, boire quelques verres. La scène montre une domestique de la campagne débrouillarde et sert à détruire l'idée de la prétendue provinciale sotte et naïve du point de vue de l'aristocrate.

Au début du film *Pintando o sete*, le clown Catito est obligé de se marier avec une femme de l'intérieur qu'il a séduite et qui est la fille d'un colonel local. La femme, qui s'appelle Filomena Pureza (Philomène Pureté), est le stéréotype de la femme de l'intérieur, pure, immaculée, mais un peu ignorante et un peu sotte. Elle est totalement ingénue, immature. De plus, elle a une voix

³⁷² Central do Brasil est aussi le titre d'un film réalisé par Walter Salles en 1998 parce qu'au début du film le personnage principal écrit des lettres pour les analphabètes à l'intérieur de cette gare.

stridente, parle très fort et de façon erronée, comme une « caipira³⁷³ » (paysan rustique, ingénu et un peu niais).

Accoutumés à la vie impersonnelle et communautaire de l'intérieur du pays, les paysans se retrouvent un peu perdus dans la grande ville et ont bien du mal à se faire à l'individualité de son quotidien (de la ville). Il y a un moment dans le film, lorsque la « caipira » citée ci-dessus et son père arrivent dans un restaurant - qu'ils n'aiment pas, mais qu'ils fréquentent pour pouvoir dire à leurs amis qu'ils y sont allés -, elle traite le serveur comme s'il était le propriétaire du restaurant et lui demande, en donnant un exemple du type de rapports impersonnels auxquels ils sont habitués à la campagne, comment vont la famille, les enfants, les animaux, comme s'ils étaient des amis intimes de longue date.

Ils sont encore plus confus, quand ils retrouvent le médecin et sa fiancée assis à des tables séparées, chacun ayant une autre personne du sexe opposé à son côté. Le père et la fille veulent résoudre cet excès de « personnalité » (ou même d'amoralité) en les invitant à s'asseoir à leur table, à rejoindre leur « impersonnalité », mais les deux univers ou les deux codes sont incompatibles et les deux autres couples finissent par partir. En voyant l'étonnement de son père qui trouve tout cela bizarre, la fille lui dit que dans les grandes villes, c'est comme ça, chacun sort avec la femme de l'autre sans que cela pose problème. Mais le « colonel », représentant dans le film de la tradition morale et politique de l'intérieur - tout ce que le centralisme politique et la modernité industrielle instaurés par Vargas exécrèrent -, refuse avec véhémence cette idée qu'il considère comme quasiment immorale, ce qui lui permet de réaffirmer tout son conservatisme. Ainsi, ce que des gens de la ville, modernes, pourrait voir comme une évolution des mœurs ou même une conquête des femmes, libérées du joug des maris et des pères autoritaires, une sorte de révolution comportementale urbaine, est perçue par les personnes de l'intérieur ou par le sens commun, plus traditionalistes et plus puritaines, comme la corruption des valeurs morales.

D'ailleurs, en opposition au conservatisme paternel du colonel et des personnes de l'intérieur, le film présente la figure du juge Mendonça, le père des deux sœurs Gilda et Zilé. Dans une conversation avec le fiancé de la seconde, un autre simplet provincial, il lui reproche d'être trop timide et de ne pas ressembler à un homme moderne. Il l'incite à être plus viril, à aller plus loin, à quoi l'autre lui répond presque négativement en disant que son amour est pur comme la blancheur des fleurs de lys. Le père, un peu contrarié, lui répond qu'il lui sera très difficile d'atteindre son « objectif » car « les femmes modernes [ce qui est effectivement le cas de Zilé] ne se laissent plus

³⁷³ L'acteur comique brésilien Amácio Mazzaropi représente le personnage du *caipira* dans plus d'une vingtaine de films, dont il a réalisé une grande partie. Mais dans ses films, contrairement aux stéréotypes habituels, le *caipira* est un faux naïf, un faux niais qui finit par tromper tous ceux qui essayent de le tromper.

guider par ces ‘trucs’ de fleurs et de vers. Elles préfèrent des hommes plus décidés, plus audacieux ». Le simplet lui répond en parlant de respect envers la maison du père. Ce dernier le remercie, tout en affirmant que ce respect ne doit pas être exagéré. Le simplet s'énerve et lui répond que désormais il sera différent. Il sera romantique, impétueux et mâle, comme le père pourra le constater. Le père, encore plus direct, lui dit qu'il ne veut rien voir et que ce genre de choses se fait à deux. Tout ce dialogue oppose la concupiscence de la ville à la pureté de la campagne, la malice à la naïveté, le progrès des moeurs à l'immobilité.

Dans le film *Amei um bicheiro*, qui n'est pas une *chanchada* bien que tous les personnages principaux fussent des habitués du genre, cette opposition entre la ville et la campagne a aussi rapport aux valeurs morales. Le personnage principal part de l'intérieur vers Rio en quête de travail, mais se rendant compte qu'il pourrait gagner beaucoup plus en travaillant pour les *bicheiros* - les banquiers du « jeu de l'animal » -, il n'hésite pas à le faire. Avant la fin du film, il essaie de reprendre le chemin d'une vie honnête, mais le destin le lui interdit. Quand sa femme le rejoint à la ville, le travail honnête n'est pas suffisant pour payer leurs dépenses et il reprend alors le chemin de la délinquance. Malgré la critique faite au coût de la vie et aux bas salaires des pauvres, insuffisants pour leur assurer une vie digne, le film érige la ville en symbole de corruption des vertus, conduisant la femme de Carlos, le héros, à affirmer qu'elle aimerait retourner à l'intérieur du pays où la vie est plus paisible.

Le film *Treze cadeiras*, réalisé en 1957 par Francisco Eichorn, oppose la décrépitude de la campagne au progrès de la ville, la stagnation au développement. Au début, le barbier Bonifacio Boaventura (Oscarito) vit dans une ville de l'intérieur où les colonels font encore la loi et effraient les gens. Les rues, encore en terre battue et empoussiérées, sont arborisées et les maisons sont simples mais entourées de plantes. Il n'y a presque pas de voitures et les camions et voitures qui circulent sont un peu vieillots, certains étant même à l'arrêt. Le transport de marchandises est réalisé encore à dos d'âne et celui des personnes par des carrioles. La campagne semble définitivement arrêtée dans le temps.

Dans le premier plan de la ville, on voit nettement la présence de deux policiers, dénotant la présence des forces de l'ordre, représentantes de l'État en opposition au « commanditisme » des colonels dans l'intérieur du pays, symbole d'un système politique suranné. Les rues sont plus bruyantes, pavées et on y voit aussi des voitures et des moyens de transport plus modernes, qui incluent des bateaux, des trams et des autobus, symboles de la modernité de la ville, quand bien même cette modernité de la ville ne semble pas sourire aux deux protagonistes, puisqu'ils ne trouveront pas l'argent qu'ils cherchent (caché dans l'une des treize chaises). Le personnage

d'Oscarito, qui perd tout, finit comme mendiant, affamé, sans travail ni maison. La ville comme le lieu du rêve déçu.

Le film permet une double lecture. La première et, peut-être la plus visible, est la critique indirecte de l'argent facile et de l'oisiveté, étant donné que les personnages veulent de l'argent, comme nous l'avons déjà analysé, pour ne rien en faire, sans un objectif précis. En ce sens, le film semble faire, par opposition, l'apologie du travail, si chère au gouvernement populiste en place au Brésil. L'héritage dans les *chanchadas* sert à aider ceux qui travaillent, à les soulager de leurs difficultés. Mais une deuxième lecture, plus critique, montre le film comme une condamnation de la société capitaliste, de la course effrénée à l'argent qui caractérise les sociétés et les hommes modernes, ce qui peut parfois les conduire à la ruine. Corrobore cette idée le fait que l'un des derniers plans du film montre un Oscarito appauvri et triste qui sort d'une maison en ruines, qui marche, en descendant une petite rampe, la caméra en contre-plongée – symbolisant sa chute - sur les débris de cette maison (civilisation?), tandis qu'on voit derrière lui des hommes qui sont en train de détruire avec détermination et acharnement tout le bâtiment (la ville, le monde?).

Sur le film, Walter Lima Júnior, jeune critique de cinéma et future membre du cinéma novo, affirme qu'il était « un ananas³⁷⁴ national avec Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade et des milliers de chanteurs radiophoniques qui pensent que le public cinématographique est le même public de domestiques hystériques qui remplissent les auditoriums de nos stations de radio³⁷⁵ ». Ce qui étonne dans cette critique ce n'est pas le manque de complaisance envers le cinéma brésilien, non plus le préjugé envers le public illettré constitué de travailleurs qui a souvent caractérisé l'élite intellectuelle un peu partout dans le monde, mais le fait que Walter semble ne pas avoir vu le film. *Treze cadeiras*³⁷⁶, une adaptation littéraire, est une *chanchada* comique qui compte un seul numéro musical interprété par sa protagoniste, qui y joue une vedette d'un cabaret. On y est loin du *musicarnavalesque* qui faisait défiler les « milliers » d'étoiles de la radio.

³⁷⁴ Le terme ananas, abacaxi en portugais, était devenu synonyme de mauvais film depuis la sortie de la *chanchada* *Abacaxi azul*, réalisé en 1944 par Wallace Downey et Ruy Costa.

³⁷⁵ MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002. p.41.

³⁷⁶ Le film est l'énième adaptation du roman russe *Dvanac Kresel (Twelve chairs)* d'Illia Ilf et Eugène Petrov. Ce livre a inspiré le film franco-italien *Una su 13 (12+1)*. Réalisé en 1969 par Nicolas Gessner et Luciano Lucignani (12+1), il a eu comme acteurs principaux Vittorio Gasmman, Vittorio de Sica, Sharon Tate (c'est son dernier film), Mylène Demongeot et Orson Welles, entre autres. En 1970 Mel Brooks l'adapte avec le titre *The Twelve Chairs (Le mystère des douze chaises)*. Le cinéaste cubain Tomas Gutierrez Aléa l'avait déjà adapté en 1962 comme *Las doce Sillas*.