

Les premiers *musicarnavalesques*

Il est nécessaire de faire une différentiation rapide entre *chanchada* et *musicarnavalesque*. Ces derniers étaient des films qui sortaient fréquemment la veille du carnaval et possédaient plusieurs numéros musicaux présentant quelques chansons de carnaval, interprétées invariablement par des vedettes de la radio ou par ses principaux acteurs et actrices. Tous les *musicarnavalesques* étaient des *chanchadas* qui, elles, n'étaient pas toutes des *musicarnavalesques*.

Après le succès des films-chantants et des films-revues, la production des films brésiliens chute vertigineusement durant les années 1910 et le début des années 1920. Selon Paulo Emilio Sales Gomes, la moyenne des films entre 1912 et 1922 a été de six films par an. Avec des moments de disette dans les années d'avant-guerre (1912-1914), où la production fut presque nulle, et des moments d'abondance pendant et après la Grande Guerre, arrivant à produire jusqu'à 16 films en 1917, encore très loin de la centaine produite pendant quelques années de la belle époque¹¹³. Mais la différence était principalement due au fait que la projection des films brésiliens était devenue rare. Les producteurs devaient invoquer la complaisance des exploitants de salles afin de pouvoir montrer leurs films.

L'un des grands succès de la fin des années 1910 fut très probablement le film *O carnaval cantado* (« Le carnaval chanté », 1918) de Francisco Serrador, qui a obtenu plus de 500 représentations rien qu'à Rio, ce qui était un succès considérable. Selon Sergio Augusto, ce succès est dû principalement à la présentation dans le film de deux succès de la musique populaire de l'époque. Il s'agit des chansons *Quem são eles ?*, du compositeur Sinhô, surnommé le roi de la samba, et *Vamo, Maruca, vamo* (adaptation d'une musique du folklore de São Paulo), les deux interprétées par le Trio Pepe, composé de Francisco Pepe et des frères Roulien¹¹⁴.

Dans une décennie où le marché fut presque entièrement dominé par les cinématographies étrangères, pouvoir assister à un film national aurait dû être considéré comme une aubaine et, en soi, un motif d'orgueil et de fierté. Si, de plus, il s'agissait d'un film mettant en scène la culture de son peuple, cela aurait dû suffire à susciter la bienveillance de la critique. Mais au Brésil, pays à la production presque moribonde, ce fut différent. Tandis que le public se délectait de ces films, la critique y trouvait souvent de quoi s'indigner. C'est le cas du journaliste de la revue catholique *A Tela* pour qui « Le carnaval étant (...) un divertissement condamnable au nom de tous les principes moraux et chrétiens, la pellicule qui garde et reproduit ces scènes de bacchanale doit être,

¹¹³ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 41.

¹¹⁴ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op. cit. p. 88.

obligatoirement, réprouvée. C'est l'opinion des personnes de bon goût¹¹⁵».

Les années 1920 furent d'importance vitale pour le cinéma brésilien, tellement il y a eu d'événements marquants. D'abord la décennie a connu une augmentation considérable de la production de films nationaux comparativement à la décennie antérieure. Ensuite, il y a eu la création des principaux magazines brésiliens spécialisés dans le cinéma comme *Scena Muda*, *Selecta*, *O Fan*, *Paratodos*, et *Cinearte*, entre autres, et la sortie du premier film entièrement sonore, *Acabaram-se os otarios* (« Il n'y a plus de sots », 1929), de Luis de Barros. Enfin, la période a vu, dans sa deuxième moitié, à l'orée du parlant, la réalisation de trois films considérés comme les grands classiques du muet brésilien : *Barro humano* (« Boue humaine », 1928), de Adhemar Gonzaga, *Brasa dormida* (« Braise endormie », 1928), de Humberto Mauro et, plus tard, en 1931, *Limite*, de Mário Peixoto.

Les années 1920 ont vu encore la réalisation du très beau et moderne *São Paulo, symphonie de la métropole*, de Rodolfo Rex Lustig et Adalberto Kemeny (1928), inspiré par le film de Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Allemagne, 1927). La décennie fut aussi significative en raison de quelques cycles ayant eu lieu un peu partout au Brésil. Les cycles les plus importants furent ceux de Recife, Cataguases, qui a révélé Humberto Mauro, le plus grand cinéaste du muet brésilien, et celui de Campinas.

Pour ce qui concerne le sujet de cette recherche, les années 1920 ont vu la production du drame carnavalesque *A gigollette*. L'histoire d'une jeune fille trompée et abandonnée par un bohème qu'elle aimait après une nuit d'excès pendant le carnaval. L'honneur de la famille, dont le père exige vengeance, est sauvé par la générosité et l'amour d'un médecin, admirateur délaissé par la jeune fille, qui accepte de l'épouser et d'assumer la paternité du fils qu'elle porte. Le film, réalisé en 1924 par l'italien Vittorio Verga et filmé et produit par Paulo Benedetti, a obtenu un grand succès auprès du public et, fait rare, de la critique. Paulo Benedetti, qui était plutôt un inventeur d'équipement de cinéma, s'associera un peu plus tard à Adhemar Gonzaga et à Pedro Lima, deux grands critiques de l'époque. Ensemble ils mettront en œuvre le projet de *Barro Humano*, réalisé par Gonzaga, dont il a été le producteur et le photographe.

En 1924, Joe Schoene a réalisé le film *Cinzas* (« Cendres »). Il s'agit d'un autre drame carnavalesque. C'est l'histoire d'une jeune vendeuse d'une boutique de costumes de carnaval de luxe qui ne peut pas participer au carnaval avec son ami faute d'argent. En allant porter une commande à des nobles dans un hôtel international, elle se fait courtiser par le comte sous les regards furieux de la Comtesse. Abandonnée temporairement par les nobles en train de se quereller, elle décide

¹¹⁵ Cité par Alex Vianny dans « O cinema abre alas », *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1973. Apud AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op. cit. p. 89.

d'essayer le costume et le collier que la comtesse, par jalousie, avait jeté au loin. Confondue avec la comtesse par des hôtes qui arrivent soudainement dans la chambre, elle est entraînée, malgré ses protestations, dans la rue pour assister au défilé. A la fin, identifiée par le collier qu'elle porte, la jeune vendeuse est poursuivie et harcelée par le comte qui, masqué et sans dévoiler sa véritable identité, essaye de l'embrasser de force. L'ami de la vendeuse, qui la cherchait dans les rues depuis son départ pour livrer le déguisement de la comtesse, la trouve en lutte avec le comte et, en essayant de la défendre, blesse le comte. Ce dernier sort son épée et, lorsqu'il s'apprête à tuer son ami, la vendeuse se jette entre les deux hommes, reçoit le coup et tombe mortellement blessée. Apparaît déjà ici, avec le comte, le changement d'identité, un procédé qui sera très récurrent dans les *chanchadas*.

Si, dans les années 1930, le cinéma parlant s'était déjà répandu un peu partout, au Brésil il y avait encore des sceptiques qui doutaient de l'avenir du son et de la couleur. En 1930, un anonyme écrivait dans un magazine de cinéma que « une chose, entre toutes, en ce moment est sûre : qu'entre nous, devant notre public, le cinéma parlant est chose finie. Le *all-talkie* est hors du jeu. Le public ne le comprend pas... et ceux qui le comprennent ne l'aiment pas. Demeureront à peine les revues [les films-revues] et les comédies de court-métrage et plus rien...¹¹⁶ ». La position du critique dissimule à peine le débat entre populaire et érudit au sein du cinéma même. Nous pouvons imaginer que dans la mentalité du critique, il fait allusion à la pérennité des genres populaires non parce qu'ils sont importants et doivent être préservés, mais, bien au contraire, parce qu'ils sont populaires, futiles et sans importance. Le cinéma de qualité, d'art, celui-là, chose sérieuse et intellectuelle, ne parlerait pas et ne pourrait jamais parler.

1930 est aussi l'année de la fondation du Studio *Cinédia*, par Adhemar Gonzaga, l'un des critiques le plus en vogue et respecté de ces années-là, qui a pu séjourner quelque temps à Hollywood en 1927 et 1929, alors qu'il essayait d'y tourner un film. Adhemar invite à le rejoindre quelques-uns des meilleurs professionnels disponibles sur le marché, comme Humberto Mauro, par exemple.

Cinédia, initialement *Cinearte Estúdio*, le premier grand studio à avoir été construit au Brésil, fut la conséquence directe de la bataille acharnée menée principalement par le magazine *Cinearte* - dont Adhemar Gonzaga était l'un des fondateurs - visant l'industrialisation du cinéma brésilien avec l'exigence d'une plus grande participation directe du gouvernement qui se doit d'être le pilote et le mécène d'un tel projet (une idée qui sera reprise par le cinéma novo). Le même *Cinearte* qui avait une posture raciste et, véritable admirateur du grand cinéma, défendait un modèle pour le cinéma brésilien identique à celui du cinéma américain. Un cinéma qui conciliait modernité, esthétisme,

¹¹⁶ *O Fã*, janvier 1930. Apud VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra : Embrafilme, 1987.

technicité, qualité artistique et qui pouvait être compris par le public.

Le studio a fonctionné comme une sorte de pilier et de laboratoire pour le cinéma brésilien à venir. Avec son désir de qualité et son goût pour la technologie, Adhemar n'a pas hésité à importer des équipements de dernière génération qui ont permis la formation de certains techniciens, mais aussi de certains acteurs, les cas d'Oscarito et de Carmen Miranda, entre autres. C'est certainement grâce à cette capacité technique qu'Orson Welles l'a loué pour le tournage de son film interrompu *It's all true*. Le studio, comme nous allons le voir, est aussi à l'origine des films mélangeant comédie musicale et carnaval, les *musicarnavalesques*. Selon l'Encyclopédie du cinéma brésilien, « si le *musicarnavalesque* n'est pas né chez *Cinédia* (la paternité du genre est plus proche de Downey), ce fut dans le studio de Gonzaga qu'il a acquis sa forme définitive¹¹⁷».

Bien qu'il ait changé d'adresse, le studio *Cinédia* est toujours en activité, ce qui lui confère la place de la plus ancienne société de production du marché cinématographique brésilien. Outre les comédies musicales, que nous commenterons un peu plus loin, le studio fut le producteur de *Ganga bruta* (1933), certainement le meilleur film de Humberto Mauro, et de deux comédies musicales à grand succès auprès du public : *Bonequinha de seda* (« Petite poupée en soie », 1936), réalisé par Oduvaldo Vianna - un film qui critique le cosmopolitisme et le *mazombismo* (mazombisme)¹¹⁸ des élites brésiliennes – et *O ébrio* (« L'ivre »), de Gilda de Abreu, un mélodrame adapté d'une pièce inspirée par la chanson éponyme du chanteur et compositeur Vicente Celestino, l'acteur principal du film et mari de la réalisatrice. Le film raconte l'histoire d'un homme de famille riche, dont le père a tout perdu et qui, abandonné par toute sa famille, se voit obligé de s'inscrire à un concours radiophonique de chanson afin de pouvoir poursuivre ses études de médecine. L'homme devient riche, se marie puis, trahi, prend l'identité d'un mendiant écrasé par une voiture et devient un mendiant errant à son tour. Ce film constitue le plus grand succès auprès du public de *Cinédia* et l'un des plus grands succès du cinéma brésilien de tous les temps.

Les années 1930 ont vu la naissance d'un autre studio important. En 1933, l'actrice luso-brésilienne Carmen Santos fonde la compagnie cinématographique *Brasil Vox Film* qui, en 1935, fut contrainte par la 20th Century Fox à changer son nom pour *Brasil Vita Filme*. Des productions du studio, nous

¹¹⁷ RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 131.

¹¹⁸ Mazombisme dérive de mazombo, terme qui caractérise les fils de Portugais nés au Brésil qui, taciturnes, vivaient tournés vers la mer, vers l'ailleurs, l'Europe, le seul endroit d'où, selon eux, pouvaient venir les bonnes choses, la civilisation. Dans l'opinion de l'écrivain et journaliste brésilien Clodomir Viana Moog, cela consistait en « ...une absence de détermination et satisfaction d'être brésilien, en une absence de goût pour n'importe quel type d'activité organique, en une carence d'initiative et d'inventivité, en un manque de croyance dans la possibilité de perfectionnement moral de l'homme, en mépris de tout ce qui n'est pas fortune rapide et, surtout, en un manque d'idéal collectif, dans la quasi totale absence de sentiment d'appartenance de l'individu au lieu et à la communauté dans laquelle il vivait. Le *belonging* des Américains n'existait pas chez le mazombo ». In. « Valores proclamados e valores reais nas instituições escolares brasileiras ». *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro : v.37, n.86, abr./jun. 1962. p.59-79.

soulignons le film patriotique *A inconfidência mineira* (« La conspiration de Minas », 1938-1948), que Carmen Santos a passé dix ans à réaliser et qui fut un grand revers de la critique et du public, et surtout les films réalisés par Humberto Mauro : *Favela de meus amores* (« Favela de mes amours », 1935), *Cidade mulher* (« Ville femme », 1936) et *Argila* (« Argile »).

Pour notre recherche, le film le plus important de la Brasil Vita Filme est *Favela de meus amores*, film disparu, qui raconte l'histoire de deux jeunes hommes de retour de Paris qui décident d'installer un cabaret dans une favela. Le film, considéré comme le premier à avoir montré une vraie favela à l'écran, fut tourné presque entièrement dans la favela nommée *Morro da Providência*, dans le centre de Rio de Janeiro. Selon les témoignages de certains critiques, le film montrait avec lyrisme et sans exotismes folkloriques la vie quotidienne et les principaux problèmes et difficultés des habitants des favelas. Pour Alex Viany, le film est un « jalon très important, non seulement parce qu'il constitue la chose la plus sérieuse des premières années de la période sonore, mais aussi par son sens populaire, qui pointait vers une direction vraie pour nos hommes de cinéma¹¹⁹ ».

Même s'il ne s'agit pas d'un film politique, le simple fait d'avoir donné des allures sociologiques aux images, a fait de Humberto Mauro une sorte de héros de la gauche qui luttait contre la dictature de Vargas et venait de voir sa tentative de révolution échouée. Regina Paranhos affirme qu'il s'agissait de « l'un des films les plus emplis de brésilité, de traduction de nos coutumes, de l'exposition du conflit entre la vie misérable du morro [favela] face à la naissante bourgeoisie industrielle de la ville et l'aristocratie agraire décadente. (...) [II] avait de l'inventivité, de la beauté plastique, de la cohérence...¹²⁰ ».

Avec l'avènement du cinéma parlant vers la fin des années 1920, les producteurs du cinéma brésilien pensaient que ce cinéma allait finalement pouvoir se développer, parce qu'ils imaginaient que le système de doublage et de sous-titrage, encore en phase de perfectionnement, n'allait pas fonctionner. En 1929, *Cinéarte* affirmait que

« tandis que les Américains se battent pour le perfectionnement de leur nouvelle technique [le cinéma parlant], en y faisant des modifications quasi quotidiennes, nos producteurs doivent profiter de leurs enseignements du Cinéma Silencieux (sic) afin de suppléer le manque de bons films qu'ils ont cessé de produire. Le pourcentage de plaisir du cinéma brésilien est bien élevé. Son acceptation aussi. Ce qui manque pourtant c'est d'activer la production et de la soigner, avec l'orientation et critère dans l'objectif de faire des films à la hauteur de ce à quoi les studios américains nous ont habitués¹²¹ ».

¹¹⁹ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 92. S

¹²⁰ PEREIRA, Regina Paranhos. « Introdução ao filme música l brasileiro ». In : *Filme Cultura*, n 6, setembro de 1967.

¹²¹ LIMA, Pedro. « Cinema brasileiro ». *Cinearte*, Rio de Janeiro, n 177, 17 julho de 1929. p. 4.

Mais la réalité se révèle ingrate et le peu de films produits rencontre d'énormes difficultés de distribution et ceux qui le sont ne sont pas rentables, rendant ainsi difficiles les investissements technologiques nécessaires.

Une fois de plus, le cinéma brésilien trouva une solution à la crise dans l'élément national, dans ce qui le distingue et le différencie des autres pays. Conscients de n'avoir pas les moyens de concurrencer le cinéma américain, les producteurs ont trouvé la solution dans la quête d'une authenticité passant par la représentation de la culture populaire, notamment de la samba, du carnaval et de la musique populaire brésilienne. Inspirés très probablement par le film américain *Melodia da Broadway* (*Broadway Melody*, 1929, de Harry Beaumont), où l'histoire semble être un simple prétexte pour présenter des numéros musicaux, le cinéma brésilien se préparait à commencer une longue et fructueuse carrière de films mélangeant la musique, le comique, le burlesque et les étoiles de la radio, qui allait durer presque trente ans et devenir un genre à part entière en correspondance avec le public.

Et non par hasard, le premier de ces films, *Coisas nossas* (« Nos choses » ou « Des choses de chez nous »), qui est aussi le premier film sonore brésilien réalisé par le système Vitaphone permettant la synchronisation entre le son et les images projetées, fut réalisé par un Américain qui vivait au Brésil, Wallace Downey, en 1930. Sur le site de la Cinémathèque brésilienne, nous pouvons lire sur le synopsis du film qu'il fut « le premier long-métrage brésilien réalisé à travers l'unique système véritable de film sonorisé. Musical inspiré des productions de Hollywood qui présente les aspects d'un Brésil des années 1920 et du début des années 1930¹²²». Selon ce même synopsis, le film abordait aussi la situation des esclaves noirs, ce qui montre une certaine préoccupation envers les problèmes qui affectaient les classes sociales subalternes, principal public de ces films, ce qui les éloignait de la supposée aliénation dont ils étaient fréquemment accusés.

Wallace Downey n'était pas un réalisateur de cinéma à l'origine. Il est arrivé au Brésil pour travailler comme directeur artistique chez Columbia Discos, ce qui lui a permis de se rapprocher des grands noms de la musique brésilienne - qui avaient beaucoup de succès et étaient les grandes stars de l'époque¹²³ - et, ensuite, de les inviter à jouer dans son film. La société Columbia, d'ailleurs, avait déjà cédé ses appareils pour l'enregistrement du son de la comédie *Acabaram-se os otarios*. *Coisas nossas*, qui n'était pas un *musicarnavalesque*, s'appuyait sur les talents des acteurs Procopio Ferreira et Batista Júnior et des musiciens Paraguassu, Jararaca e Ratinho, entre autres étoiles de la

¹²² *Coisas nossas*. In : Cinemateca Brasileira. Filmografia Brasileira. 25 janvier 2012. www.cinemateca.gov.br

¹²³ La première transmission de radio au Brésil fut le discours du président Epitácio Pessoa le 7 septembre 1922 en hommage au centenaire de l'indépendance brésilienne. La première radio brésilienne, la Radio Sociedade do Rio de Janeiro, future Radio Ministério de Educação e Cultura, fut fondée par Edgar Roquette-Pinto et Henrique Moritze le 20 avril 1923.

radio et du théâtre. Le son était sous la responsabilité de Moacyr Fenelon, future fondateur de l'*Atlântida* qui se spécialisera dans le genre *chanchadas*. Avec ce film, Downey – qui, percevant une demande du public avide de voir leurs idoles de la radio, a associé pour la première fois radio et cinéma - a inventé une formule qui deviendrait par la suite la base du succès de la *chanchada*.

Ce film a inspiré Noël Rosa, l'un des plus grands compositeurs de samba, qui a écrit une chanson éponyme faisant l'apologie des choses et des gens simples, des personnages typiques de Rio de Janeiro, comme le *malandro*¹²⁴, le tambourin basque, la samba et même le sous-développement comme étant des choses typiquement brésiliennes. Cette chanson, dont l'apologie ne fait pas obstacle à une auto-dérision critique, anticipe le procédé et la galerie de personnages qui constitueront la base des *chanchadas*. On y sent, de plus en plus, une envie d'affirmer une identité appuyée sur une culture native et non plus sur une culture exogène, venue d'ailleurs. On y ressent de moins en moins l'envie de tourner le dos au pays. Le mazombisme semble se dissiper.

En 1933, à la veille du carnaval, le documentaire *O carnaval cantado de 1933 no Rio de Janeiro* (« Le carnaval chanté de 1933 à Rio de Janeiro ») sort sur les écrans brésiliens. Réalisé par Léo Marten et Fausto Muniz, le film est le premier documentaire parlé sur le carnaval et le premier film brésilien à avoir été entièrement tourné avec le système Movietone, qui enregistre le son dans la pellicule même du film. L'œuvre présente une galerie de personnages carnavalesques et plusieurs moments de la fête carioca.

Le succès de *Coisas nossas* a ouvert les yeux d'Adhemar Gonzaga qui, ensemble avec Humberto Mauro, dirige en 1933 le semi-documentaire *A voz do carnaval* (« La voix du carnaval ») qui associait des images du défilé de quelques clubs carnavalesques et leur bataille de confettis à des images tournées en studio avec des comédiens. Le film, qui n'était qu'un exercice expérimental afin d'essayer le système Movietone d'enregistrement de son, a été très bien accueilli par le public en démontrant, une fois de plus, la prodigieuse et heureuse association entre cinéma, musique et carnaval. Le film, où Carmen Miranda fait sa deuxième apparition à l'écran, sort après le carnaval et lance la mode des *musicarnavalesques*, des films à petit budget qui, en associant les idoles de la radio à des artistes issus de la tradition du théâtre populaire allaient attirer des millions de spectateurs en indiquant la direction que le cinéma brésilien, au mépris de la critique, commençait à emprunter. Pour l'anecdote, Sérgio Augusto raconte que le film fut projeté cinq fois à Paris dans les milieux aisés à la demande de Louis Hermite, Ambassadeur de France au Brésil¹²⁵. Après ce film, il faudra attendre quelques décennies avant que l'on trouve un carnaval sans la sortie d'un film du genre.

¹²⁴ Nous aurons l'opportunité de le définir dans le deuxième chapitre.

¹²⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op.cit. p.

Le succès du film a chamboulé un peu les projets initiaux de *Cinédia*. Vers la fin de 1934, après l'échec de *Ganga bruta*¹²⁶, Gonzaga décide de s'associer à Wallace Downey pour mettre en place un système de coproduction¹²⁷ qui le tourne définitivement vers un cinéma populaire et institue les films de carnaval comme principal produit des studios¹²⁸. L'association n'a duré que le temps de trois films musicaux, dont deux *musicarnavalesques*. Le premier, *Alô, alô, Brasil* fut réalisé en 1934 par Wallace Downey, co-réalisé avec les auteurs de l'argument João de Barro et Alberto Ribeiro, et raconte l'histoire d'un auditeur de radio qui tombe amoureux d'une chanteuse de radio imaginaire. En 1935 Adhemar Gonzaga réalisa *Alô, alo, carnaval* dont l'immense succès n'a pas empêché la séparation des coproducteurs. Le film, qui alterne sketches comiques et numéros musicaux, épingle encore une fois le cosmopolitisme de certains Brésiliens et la culture érudite en racontant les difficultés de deux auteurs à trouver un producteur pour leur revue théâtrale *Banana da terra* (« Banane native »). Cette revue théâtrale, dont le nom ne laisse aucun doute, faisait l'apologie des choses natives, des choses de la terre, populaires, comme la samba et le carnaval, tandis que le producteur était plutôt intéressé par les choses importées et érudites comme le chant lyrique. Nous voyons déjà dans ce film l'opposition entre populaire et érudit comme une extension de la dichotomie national versus importé ou autochtone versus exogène qui a caractérisé une partie des *chanchadas*.

Outre le fait que le producteur ne se résigne à produire la revue-théâtrale typiquement brésilienne qu'à partir du désistement de son étoile internationale, l'opposition populaire versus érudit est aussi caractérisée par la parodie de l'air *Canção do aventureiro* (Chanson de l'aventurier), de l'opéra *O Guarani*, de Carlos Gomes, et par le numéro de la chanson *Rêves d'amour*, de Liszt, représenté par l'acteur Jayme Costa travesti en femme et doublé par une voix de fausset du chanteur Francisco Alves¹²⁹. Le travestissement et la parodie sont encore d'autres procédés qui ont été repris par les *chanchadas*.

Ces films, qui portaient dans leurs titres la salutation caractéristique des hommes de radio brésiliens, affirmèrent définitivement la présence de la radio dans le cinéma. *Alô, alô, Carnaval*, par exemple, a réuni quelques-uns des plus grands noms de la radio et du théâtre brésiliens, tels les sœurs Carmen et Aurora Miranda, Mário Reis, Francisco Alves, Almirante, Lamartine Babo,

¹²⁶ L'échec du film peut être attribué au fait que Gonzaga n'aimait pas ou ne croyait pas dans l'avenir du film sonore et a conçu, en 1932, un projet de film entièrement muet. Après la fin des tournages, en voyant que le sonore était déjà installé et consacré, il a essayé de rajouter un peu dialogue, mais c'était peut-être déjà un peu tard. Le film est aujourd'hui considéré comme un chef d'œuvre et probablement le meilleur film de Humberto Mauro.

¹²⁷ Dans leur système, « La *Cinédia* rentrait avec son capital, investi sous la forme de services de laboratoire, techniques, machinerie et studios, tandis qu'incombaient à l'autre entreprise les coûts majeurs de la production ». In: VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In : Ramos, Fernão (org). Op. cit. p. 141.

¹²⁸ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 130.

¹²⁹ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op. cit. p. 93.

Dircinha Baptista et le groupe musical Bando da Lua, avec les acteurs Oscarito et Jayme Costa qui étaient presque les mêmes que dans le film précédent. A une époque où la télévision n'existait pas et les casinos, où ces musiciens avaient l'habitude de faire des concerts, étaient réservés à une petite élite, ces films présentaient au public ses idoles. Placée, dans plusieurs plans, au milieu de l'orchestre, la caméra supprimait le quatrième mur pour devenir l'œil du public. Outre l'omniprésence de la radio, ces films avaient en commun, comme les *chanchadas* plus tard, le fait de glorifier la ville de Rio de Janeiro. C'est dans *Alô, alô, Brasil* qu'apparaît pour la première fois la chanson « Cidade Maravilhosa » qui est devenu l'hymne et le surnom de la ville.

Ces films ont aussi servi de vitrine à l'immense talent de Carmen Miranda, qui est rapidement devenue la grande vedette du genre. Ses numéros musicaux dans et en dehors de ces films ont eu un tel succès qu'elle n'a pas tardé à être repérée par les producteurs américains. C'était l'époque de la politique du bon voisinage (*Good Neighbour Policy*) quand les Américains ont promis un échange culturel avec les pays sud-américains et une modération de leurs envies interventionnistes dans les conflits locaux afin d'obtenir le soutien de leurs politiques pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Ainsi, en 1942, Walt Disney crée, pour le film *Alô, amigos (Saludos amigos, 1942)*, le personnage caricatural du perroquet Zé-Carioca, lequel était censé représenter les *malandros* et le côté bohème et gaillard des cariocas ; Orson Welles est allé au Brésil afin de tourner un film et Carmen Miranda émigra aux États-Unis, où elle est décédée après avoir tourné plus d'une dizaine de films en jouant presque toujours le même genre de personnages qu'elle avait joué dans ses premiers films brésiliens.

Et cela s'explique car, selon João Luiz Vieira, ce serait dans ces premiers films tournés au Brésil que Carmen aurait défini « ...la persona à laquelle son nom s'identifierait pour toujours dans le cinéma, c'est-à-dire, la femme aux yeux vifs et alertes, aux manières rusées et en même temps moqueuses et sensuelles, qui chante avec un sourire sur les lèvres et avec des timbres expressifs, souvent consciente de l'importance des costumes...¹³⁰».

Hormis le sujet, ces films avaient en commun avec les *chanchadas* le mépris de la critique qui a toujours été l'adversaire des films à thématique populaire et des films à succès auprès du public, comme si le succès était synonyme de mauvais. C'est ainsi qu'un critique, héraut de la « grande » culture, attribuant le succès de ces films au simple opportunisme des producteurs, ignorant totalement le libre arbitre du public qui, pour certains intellectuels, était incapable de penser tout seul, affirmait que

« Le fait est que s'est insinué, peut-être dans le cerveau de n'importe quel producteur convaincu de sa propre

¹³⁰ VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In : Ramos, Fernão (org). Op. cit. p. 146.

astuce, l'idée qu'au Brésil seuls les films *vulgaires, grossiers et idiots* pourraient avoir du succès. Selon cette opinion, le public du Brésil fuirait comme de la peste *des films bien faits, sans niaiseries, et avec des intentions plus élevées*, par son incapacité intellectuelle et affective à les comprendre et à les apprécier. Seul ce qui était primaire, erroné et idiot arriverait à séduire le public¹³¹ (c'est nous que soulignons).

Une opinion endossée par Viany - pour qui ces films étaient « *pressés et négligés*¹³² » - qui considère l'article de son congénère comme « très bien pesé et pensé¹³³ », même s'il est aussi capable de reconnaître l'importance de ces films et d'affirmer que «...malgré leurs erreurs et hésitations, ils ont réussi à maintenir vivant le cinéma brésilien pendant quelques-unes de ses périodes les plus difficiles, avec des années où la seule existence de ces studios a empêché sa disparition complète¹³⁴ ». Cela n'était qu'une raison parmi tant d'autres d'apprécier ces films contre lesquels une critique complexée et aveugle aux choses brésiliennes et populaires n'a jamais cessé ses violentes attaques.

En 1937, Luis de Barros, sans doute l'auteur de l'œuvre la plus vaste de la cinématographie brésilienne, avec plus d'une centaine de réalisations, sort le film musical *Samba da vida* (« Samba de la vie ») qui, malgré son titre, n'avait rien de carnavalesque. L'intrigue du film présente une histoire de troc d'identités, un thème assez récurrent dans les *chanchadas*. Ensuite, en 1938, il tourne en sept jours¹³⁵ le vaudeville carnavalesque *Tererê não resolve* sur l'échange de couples pendant un bal de carnaval où les personnages principaux portent leurs propres noms à l'écran, peut-être parce que, étant donné le temps très court de préparation, le réalisateur n'a même pas eu le temps d'en choisir d'autres. Les deux films furent produits par la *Cinédia* d'Adhemar Gonzaga.

En 1939 Gonzaga produit *Está tudo aí* (« Tout y est ») - le deuxième film réalisé par le grand acteur comique de la période, le luso-brésilien Mesquitinha -, une adaptation d'une pièce de théâtre, *Ride palhaço* (« Riez clown »), tirée d'une chanson parodique composée à partir de l'air *Vesti la giubba* de l'opéra *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Le film raconte l'histoire d'un homme qui, au contraire de toute sa famille, n'aime pas le carnaval et qui, par nécessité, accepte de participer au groupe carnavalesque d'un ami qui lui avait imposé cela comme condition pour lui prêter de l'argent, mais, en y participant, le vieux y prend un plaisir fou. Mesquitinha a réalisé cinq films et a travaillé dans presque une vingtaine de films. Son dernier film comme acteur, *Simão, o caolho* (*Simon, le borgne*), fut réalisé par Alberto Cavalcanti en 1952.

¹³¹ LEMOS, Pinheiro. S/T. S/D. Apud : VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 91.

¹³² VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 91. C'est nous qui soulignons.

¹³³ Idem. ibidem.

¹³⁴ Idem. p. 92.

¹³⁵ Sérgio Augusto affirme que le film ne fut tourné que parce qu'il restait encore quelques jours de contrat à certains des acteurs qui participèrent à son film précédent, *O samba da vida*. In : AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* p. 94.

Après son départ de la Cinédia, l'américain Wallace Downey change le nom de son entreprise de *Waldow Films* en *Sonoviso* sans toutefois se détourner du genre de la comédie musicale. En 1939, il produit le premier film d'une trilogie sur des fruits tropicaux réalisée par Rui Costa. Le premier, *Banana da terra* (« Banane native »), écrit par João de Barro et Mário Lago, se passe à *Bananolândia*, une île du Pacifique dont la principale richesse est la banane. Dans une année de superproduction où le produit ne trouve pas d'acheteurs, la reine du pays est persuadée par une vaste campagne publicitaire menée par l'un de ses conseillers de voyager au Brésil afin d'essayer de vendre le produit. La particularité de cette comédie carnavalesque est d'avoir été le dernier film tourné par Carmen Miranda au Brésil et le premier où elle porte un costume de *bahianaise*¹³⁶ stylisée qu'elle-même avait confectionné pendant un numéro musical. Un costume qui est devenu presque un symbole de l'actrice et qui a été repris dans ses films américains et dans des dizaines de *chanchadas*.

Ensuite, en 1940, Costa sort *Laranja da China* (« Orange de la Chine ») qui raconte l'histoire d'un personnage qui participe à une association nommée *Liga contra a Malandragem* (« Ligue contre les Malandrins »), dont les objectifs principaux sont de mettre fin aux favelas et à la samba. Quand un personnage entend parler d'une école de samba dans son quartier, il décide d'aller rendre visite au professeur Salchich qui a réussi à isoler le microbe de la samba. Quand la police, à la demande de la Ligue, fait une descente dans l'école de samba qui s'appelle *Orgia até Morrer* (« Orgie jusqu'à en Mourir »), un seul de ses membres arrive à s'échapper et se cache dans le jardin du professeur d'où il vole quelques lapins contaminés par les expériences du scientifique. Boneco de Pixe, le danseur de samba caché, vend un des lapins à la femme du personnage qui déteste la samba et les pauvres. Après avoir mangé le lapin au déjeuner, Flores, l'anti-samba, se tourne contre la Ligue et commence à utiliser un langage plein d'argots, à se comporter comme un *malandro* et à avoir envie de danser la samba. Cette comédie carnavalesque critique le comportement moraliste d'une partie des élites brésiliennes qui détestent les pauvres et la culture populaire, précisément parce qu'elle est produite par les pauvres, et qui aimeraient bien éradiquer les deux. Elle critique aussi en passant les élites intellectuelles qui n'aiment pas la culture populaire, qui la considèrent comme de mauvaise qualité ou aliénée. Ce film, dont le personnage du scientifique fou a inspiré plusieurs *chanchadas*, est le précurseur du premier baiser sur la bouche de l'histoire du cinéma brésilien.

En 1940, Rui Costa réalise pour la Sonoviso, *Céu azul* (« Ciel bleu »), une autre comédie musicale sur les coulisses du théâtre et les problèmes d'une compagnie en crise. Elle raconte l'histoire d'un

¹³⁶ *Bahianaise* (ou *baiana* en portugais) est le nom de la femme née dans l'état de Bahia, mais signifie aussi la façon avec laquelle les esclaves vendeuses de fruits et de sucreries s'habillaient, avec beaucoup d'ornement, que Carmen, dans le film, a très bien su adapter à sa sensualité.

auteur de théâtre de revue en panne d'inspiration qui devient alcoolique et d'une vedette caractérielle. En 1941, le prolifique Luiz de Barros réalise la comédie carnavalesque *Entra na farrá* (« Bienvenue à la fête ») pour la Régia Filme, un film sur l'opposition campagne versus ville où la première représentait la pureté et l'amour idyllique et la deuxième, la séduction intéressée et la corruption des mœurs. Leo Marten réalise pour la Pan-América *Vamos cantar* (« Allons chanter »). Le film représente aussi l'opposition campagne versus ville, mais sans les mêmes manichéismes du film de Luis de Barros. Ici le méchant est un colonel du centre du pays qui essaie de prendre la place du roi du carnaval.

En 1943, Luiz de Barros sort *Samba em Berlim* (« Samba à Berlin ») un nouveau *musicarnavalesque* sur fond de Deuxième Guerre Mondiale. Il s'agit encore d'opposition campagne versus ville, de pureté et d'honnêteté versus l'arrivisme et la friponnerie. Le film raconte l'histoire de deux simples qui partent vers la ville en quête d'une fille et terminent enrôlés de force dans l'armée qui part en guerre. Le film fut massacré par la critique, mais a obtenu un large succès auprès du public. Hitler, les nazis-fascistes et même le communisme chinois y sont vivement critiqués. La culture dite érudite est parodiée dans la chanson *O Danubio azulou* (« Le Danube a bleui », le verbe bleuir signifiant ici que le Danube a pris la fuite), dont le numéro musical fut d'ailleurs censuré par la dictature de l'État Nouveau en raison de la présence d'une photo de Staline derrière la chanteuse, même si, au moment de la sortie du film, le Brésil avait déjà décidé de participer à la Guerre aux côtés des Alliés. Cette chanson raconte l'ambition de l'Allemagne nazie, la rupture du pacte de non agression avec l'Union soviétique de Staline et la victoire de l'Union soviétique en utilisant, comme métaphore de cette bataille, les fleuves Danube et Volga. La musique présente quelques notes des chansons traditionnelles allemandes au début et des notes de la musique russe à la fin.

Le film précédent ayant obtenu du succès auprès du public, Luis de Barros et Cinédia décident de récidiver avec la thématique de la guerre pendant le carnaval de 1944 et ils sortent *Berlim na batucada* (« Berlin dans la batucada »). Le film présente une satire du passage chaotique et confus d'Orson Welles par le Brésil et la politique américaine du bon voisinage en racontant les aventures d'un producteur américain débarqué au pays afin de mieux connaître le carnaval et de chercher des acteurs et des motifs pour un film. Détourné de son itinéraire touristique initial, ce dernier finit dans la périphérie de Rio et dans les favelas, où il rencontre des artistes populaires - qui seraient selon le film les véritables artistes - et peut ainsi témoigner de la souffrance des pauvres et de leur difficile rapport avec les riches. Par conséquent, le film épingle légèrement, mais efficacement, la société hiérarchisée brésilienne et révèle, comme la plupart des autres films du genre, ses capacités documentaires et éventuellement critiques du Brésil de la période de leurs tournages.

En 1944, la *Sonofilmes* reprend l'association avec la *Cinédia* pour présenter le dernier volet de la trilogie des fruits tropicaux. *Abacaxi azul* (« Ananas bleu »), écrit par Rui Costa, l'auteur des deux autres volets, et réalisé cette fois par Wallace Downey, sort sur les écrans la veille du carnaval pour raconter le voyage à Rio de deux avocats provinciaux afin d'engager des chanteurs et des musiciens pour leur radio locale dans encore une version du conflit campagne versus ville. L'œuvre est plutôt un film-revue qu'un *musicarnavalesque*. La critique a été impitoyable pour le film et l'un d'entre eux, qui a préféré rester anonyme, a affirmé que « *Abacaxi azul* de cinéma, évidemment, ne possède que le cellulôïd sur lequel il a été imprimé et copié » et plus loin, dans une courte critique du film, il affirme qu'il est « l'un des pires jamais présenté par notre cinéma¹³⁷ ».

1944 est aussi l'année de la première *chanchada* de l'*Atlântida*, le studio qui a fait du genre sa spécialité et sur lequel nous reparlerons dans le chapitre suivant. Jusqu'ici nous avons fait un rapide résumé de l'histoire et de l'origine des *chanchadas* et avons pu constater comment les films musicaux, qu'ils fussent chantants, *musicarnavalesques* ou simplement des comédies musicales, ont été présents à presque toutes les périodes du cinéma brésilien, ayant été souvent des films à succès auprès du public. Même s'il n'existait pas un contrôle rigoureux des entrées à l'époque, il n'est pas difficile de déduire que même les grands échecs du genre étaient bien placés aux box office comparativement à la grande majorité des films d'un autre genre.

Un autre élément que nous avons pu constater, même si cela n'était pas notre objectif ici, c'est que certains de ces films faisaient, à leur façon, une critique des habitudes, des coutumes et des problèmes des classes subalternes. Nous avons pu aussi voir le début d'une discussion presque manichéenne sur l'opposition entre culture populaire et la culture dite hégémonique - très récurrente dans la plupart des *chanchadas* que nous aurons l'opportunité d'analyser dans la suite de cette recherche - qui considère la première comme source d'authenticité et la deuxième comme exogène, importation des élites en conséquence de leur cosmopolitisme, de leur *mazombisme*.

¹³⁷ *Scena Muda*. Rio de Janeiro, ano 23, n 7. 15 février 1944. p. 6. Revue consultée le 31 janvier 2012 sur le site de la Bibliothèque Lasar Segal. www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html.