

## La quête d'une identité cinématographique

Jusqu'à la fin des années 1920, le modèle d'un cinéma typiquement brésilien passait par la représentation de thèmes brésiliens. Ensuite, comme dans le Romantisme et dans le Modernisme, la quête d'une identité cinématographique est aussi passée par la notion de « culture populaire », comme synonyme d'authenticité et de national, opposée à celle d'imitation et d'inauthenticité, copie de l'étranger symbolisée par la culture bourgeoise, même si on pourrait dire que, au cinéma, cette quête d'une identité a été moins artificielle et plus spontanée, dans la mesure où, du moins dans un premier temps, elle n'était pas vraiment recherchée. Si l'on considère sa représentation et son succès dans les derniers films chantants de la Belle Époque du cinéma brésilien, on pourrait dire que le populaire s'est imposé de lui-même ; que ces films cherchaient à plaire, à avoir du succès, à être rentables sans vraiment se préoccuper de l'origine et du nationalisme de la production. Il n'y a pas eu de discussions autour d'une définition ou sur comment devraient être et quels éléments un supposé cinéma brésilien devrait contenir. Les premières tentatives de théorisation du populaire comme un paradigme possible pour le cinéma brésilien ne commencent qu'à partir de la seconde moitié des années 1950, particulièrement, dans les années 1960, quand il y a eu une instrumentalisation des arts en général et que le terme populaire a acquis une connotation de transformation sociale, de populaire révolutionnaire et est devenu un concept synonyme de national. C'était l'époque du « seulement ce qui est populaire est national<sup>196</sup> », où populaire avait le sens de culture révolutionnaire faite pour le peuple et les arts se sont transformés en instruments d'éducation et de formation populaire.

Néanmoins, si l'on fait un petit historique sur la quête d'un cinéma national, nous nous apercevons que les premières discussions sur l'envie d'un cinéma national, qui a dû toujours bercer les rêves des professionnels du métier, commencent à prendre corps dans la deuxième moitié des années 1920 avec la campagne menée par *Cinearte*, l'une des plus grandes revues spécialisées et grande référence des cinéphiles de cette période. Copie conforme de ses congénères américaines et presque entièrement consacrée à ce cinéma, elle réservait très peu d'espace au cinéma local, commenté dans deux sections, *Chronica* (Chronique) et *Filmagem Brasileira* (Tournage Brésilien). La revue, qui aimait publier les photos des grandes stars du cinéma américain, est considérée comme la pionnière du *star system* brésilien, contribuant ainsi à la création et à la diffusion des premiers mythes du cinéma national. A travers des articles pointus sur les techniques du cinéma, la revue cherchait à influencer l'opinion de son public et à contribuer au développement et à l'amélioration du cinéma

---

<sup>196</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio de Janeiro : ISEB, 1960. p.32.

national. Les deux principaux rédacteurs de la revue étaient Pedro Lima et Adhemar Gonzaga, deux des critiques brésiliens les plus influents et respectés de tous les temps.

Les discussions au sein de la rédaction de *Cinearte* ne concernaient pas encore la recherche d'une authenticité pour un cinéma national, même si ses rédacteurs avaient une idée très nette du genre de film qu'ils envisageaient pour ce cinéma, autant que sur ce qu'ils n'aimeraient pas y voir. On ne peut pas encore vraiment parler de quête d'un cinéma typiquement brésilien, mais plutôt de revendication d'une industrie cinématographique brésilienne dont les principaux objectifs « étaient de diffuser les films nationaux, de créer des contacts avec plusieurs groupes de production parsemés à travers le pays et de comprendre les principaux problèmes qui contrecarraient le développement de la production<sup>197</sup> ». On est loin d'une quête d'authenticité ou d'un cinéma typiquement national, mais proche d'une quête d'un espace propre pour la production et pour l'industrie cinématographique brésilienne en devenir.

Selon les rédacteurs de l'éminente revue, le cinéma qui devait prévaloir devait être proche du modèle américain. Un cinéma photogénique, aseptisé et qui ne devait montrer que la beauté de la population blanche et les aspects les plus positifs de la population, ce qui leur faisait détester les documentaires et le réalisme du cinéma soviétique. Selon cette recette, qui défendait un modèle fantaisiste du cinéma en prônant le bannissement de toute forme de réalisme des écrans, les films devaient se transformer dans une sorte d'assainissement de la réalité et ne montrer que « notre progrès, les œuvres d'ingénierie moderne, nos beaux Blancs, notre nature. Rien de documentaire, puisqu'il n'y a pas de contrôle total sur ce qui se montre et que des éléments indésirables peuvent s'infiltrer ; il faut un cinéma de studio, comme le cinéma nord-américain, avec des intérieurs bien décorés et habités par des gens sympathiques ». Outre la claire envie de projeter le pays dans une modernité qui lui faisait encore défaut et le déni flagrant de la réalité brésilienne, ce qui se dégage de ce texte, qui ne dissimule pas son élitisme et son racisme, typique d'une incommensurable partie des classes dominantes, c'est la proposition d'un modèle de cinéma totalement « aryennisant », aliénant, et qui n'avait rien de national, dans la mesure où il prônait l'imitation d'une forme de vie étrangère à celle de la grande majorité des Brésiliens. Il est surprenant que cette idéologie raciste, produit de la plume de critiques admirés et d'intellectuels confirmés, n'ait jamais été attaquée et condamnée avec la vigueur qu'elle aurait méritée.

Maintenant, voyons comment ce nationalisme et cette quête d'authenticité se sont manifestés dans les films des années 1950, afin de vérifier comment les *chanchadas* ont été influencés par ce contexte et comment cela s'est répercuté sur leur représentation de la culture populaire.

---

<sup>197</sup> RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs. Op. cit. p. 326.

## 2.2 – Les *chanchadas* : l'analyse du genre

Les *chanchadas* sont le résultat d'une envie de faire un cinéma national et populaire qui parlât la langue, représentât la culture du peuple et pût assurer un début d'industrie du cinéma brésilien. Et la meilleure manière de maintenir un dialogue de longue durée avec le spectateur passait par la représentation de la culture populaire érigée en modèle d'identité nationale et cinématographique. Ce public étant en grande majorité analphabète ou peu accoutumé à la lecture, la forme de ces films ne devrait pas être très compliquée. Ainsi, la structure des films a privilégié l'utilisation d'un humour facile et de la musique populaire brésilienne pour mieux représenter, de façon légèrement critique, l'univers difficile des classes subalternes.

Très influencées par le cirque, la radio et le théâtre de revue, les *chanchadas* des années 1950, période que nous analysons, étaient avant tout des comédies, pouvant être aussi des comédies musicales ou des comédies avec insertions de numéros musicaux fréquemment, mais pas toujours, indépendants du récit. Si ces films, très commerciaux, ont emprunté les règles consacrées du genre comique et musical au cinéma américain, ils ont su se démarquer de la rigidité monolithique des valeurs assises sur une opposition morale entre héros et vilain pour imposer une thématique entièrement brésilienne.

Cette différence n'a pas été immédiatement remarquée par une critique qui insistait sur l'idée que ces films n'étaient que de simples copies des films américains. Or, l'une de leurs qualités était justement la conscience qu'ils n'avaient ni la compétence ni les ressources financières et techniques de leur voisin, ce qui a amené leurs réalisateurs à tourner en autodérision leurs difficultés, représentées clairement dans le film *Carnaval Atlântida*<sup>198</sup>, et à créer une forme de réalisation qu'ils considéraient plus adaptée à un cinéma qui - reproduisant la situation politique, économique et sociale du pays - était encore en voie développement.

La précarité et l'improvisation dominaient la production de ces films où, assez souvent, les acteurs étaient obligés d'apporter leurs propres habits et les professionnels responsables de la production et de la réalisation avaient de multiples fonctions dans le but de réduire les coûts de production et de mieux la rentabiliser. C'est ce qui ressort du témoignage de Carlos Manga, l'un des grands réalisateurs du genre, au Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro (MIS) :

« L'*Atlântida*, pour moi, était une institution de fable (...), c'était la Metro [MGM]. J'y suis arrivé en pensant : je vais connaître un superbe studio. J'imaginai d'énormes escaliers en marbre, pleins de gens (...). Mais tout de suite, j'ai commencé à m'écrouler. Je suis arrivé avec Cyll Farney [l'une des grandes stars de la compagnie

---

<sup>198</sup> Réalisé par José Carlos Burle en 1952.

qui jouait souvent le rôle du héros, allié du comique] dans un parking (...), le sol sale (...). Cyll a désigné l'homme à l'égoïne et a dit : « celui-là c'est Watson Macedo » [cinéaste qui a reformé le genre]. Voilà, moi qui pensais que je rencontrerais Watson dans un énorme bureau tapissé, avec trois ou quatre secrétaires sur les bras. C'est alors que j'ai commencé à connaître la réalité nationale<sup>199</sup>».

Ajoutons à cette précarité un récit cinématographique proche du rudimentaire. A partir d'une caméra quasiment immobile placée invariablement du côté du quatrième mur, on y voyait se succéder les plans américains ou de gros plans, quand il fallait valoriser les acteurs ou souligner un trait particulier de leur jeu. L'intrigue des films était aussi très simple et se résumait pour Carlos Manga à héroïne et héros en danger protégés par les comiques, le vilain prenant temporairement le dessus jusqu'à ce que la situation se renverse et que le vilain soit vaincu.

Les films possèdent un montage basique et une narration entièrement linéaire (dans le film *Garotas e samba* il y a deux flashbacks qui expliquent les raisons du départ des personnages Zizi et Didi vers Rio de Janeiro, et quelques images mentales dans *Carnaval Atlântida*). Il y avait aussi beaucoup de gros plans de façon à privilégier les détails, notamment les jeux des acteurs avec leurs grimaces, entre autres expressions corporelles. Dans les films *Tudo Azul* et *Minervina vem aí*, il y a une petite narration en voix off. Dans *Minervina vem aí*, la voix off est intéressante car elle semble se moquer de l'utilisation de certaines voix off. La voix, celle d'un présentateur de télévision connu, commente de façon redondante et ironique la scène très simple que nous voyons.

Carlos Manga, peut-être en raison de sa passion pour le cinéma américain, est le seul réalisateur à avoir tenté quelque chose de plus soigné – ou de moins banal – esthétiquement. Dans ce but, il a travaillé avec deux grands photographes de l'époque : l'Italien Amleto Daissé - qui a aussi travaillé avec les cinémanovistes Nelson Pereira dos Santos (*Boca de Ouro*) et Roberto Farias (*Assalto ao trem pagador*) – et le Turc Ozen Sermet, invité à travailler au Brésil par Alberto Cavalcanti. Les deux ont contribué à une certaine amélioration de l'esthétique des films.

L'immense majorité des chanchadas furent tournés à Rio de Janeiro. Non seulement en raison de la beauté de sa topographie, mais parce que la ville était la capitale et le grand centre économique et culturel du pays et le lieu de naissance de l'Atlântida. D'autre part, Rio était le berceau de la samba et du carnaval, le lieu de résidence de la majorité des étoiles du cinéma et de la radio et, pour cause, lieu incontournable des opportunités artistiques.

---

<sup>199</sup> Témoignage de Carlos Manga au MIS-RJ, 1977. Cité in : revista *Nosso Século*, 1945-1960, n° 60. São Paulo : Abril, 1982. p. 178.

Comme a observé le grand cinéaste Humberto Mauro, dans une critique qui reflétait la position de la critique intellectuelle de manière générale, quand il allait au cinéma voir une *chanchada*, il

« savait parfaitement qu'il n'irait pas voir un grand film – une réalisation remarquable du cinéma brésilien (...). Monsieur Downey [cinéaste américain qui vivait au Brésil] présente au moyen de photographie animée avec du son, les artistes de notre radio, en train de plaisanter, en jouant et en chantant. Il s'agit de productions qui n'ont, pourtant, rien à voir avec le cinéma-cinéma, mais qui sont réalisées avec le propos de présenter les musiques du prochain carnaval et sans aucune valeur 'cinématique'<sup>200</sup>».

Cette critique de Humberto Mauro du film *Abacaxi Azul (Ananas Bleu)*, réalisé par Wallace Downey en 1944, montre bien la mauvaise volonté que la critique en général a manifesté à l'égard de ces films, contrairement au goût du public qui les a aimés jusqu'à la fin du cycle vers le début des années 1960 et le lancement de la mode de la télévision au Brésil. Si les *chanchadas* ont donné un visage aux étoiles de la radio, en les rapprochant de leur public, la télévision leur a permis de pénétrer gratuitement dans les salons des maisons.

Donc, comme nous venons de le voir, le fait d'appartenir à un genre importé et établi ne les empêchait pas d'affirmer une culture et une forme locale en quête d'une identité cinématographique car si, d'un côté, les films appartenaient à un genre connu, d'un autre côté, ils défendaient l'idée d'un cinéma simple et populaire établi sur la représentation de l'univers social et culturel des classes subalternes institué en parangon d'un cinéma authentiquement brésilien. Proche des idéaux nationalistes présents au Brésil durant les années 1950, la culture populaire, comme nous allons le voir, y est représentée comme le modèle de l'identité nationale par opposition à la culture bourgeoise, considérée comme inauthentique parce que cosmopolite. En ce sens, ces films ont réitéré la quête d'une authenticité établie sur une culture populaire qu'avaient auparavant expérimentée le Romantisme et le Modernisme brésiliens, en allant plus loin, puisqu'ils ont représenté la culture populaire comme une vision du monde des classes défavorisées.

Ce faisant, ces films ont incorporé l'ambivalence et l'ambiguïté qui caractérisent la grande majorité des expressions culturelles de ce genre. Ainsi, nous pouvons parler de deux niveaux de lecture dans ces films. En même temps qu'ils peuvent être perçus, du point de vue de leur production et de leur diégèse, comme un simple produit de l'industrie culturelle - dans quel cas ils véhiculeraient des signifiés liés aux idées consacrées par l'idéologie des classes dominantes -, ils peuvent, du point de

---

<sup>200</sup> MAURO, Humberto. *Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. VIANY, Alex (org). Rio de Janeiro : Artenova/Embrafilme, 1978. p. 143.

vue du récit, proposer des niveaux de signification complètement opposés et critiques des idées alors dominantes.

Cette opposition entre l'œuvre et l'industrie, entre récit et diégèse, se manifeste de plusieurs manières, mais elle est la plus significative sur le plan culturel et social, car la culture populaire est représentée comme la vision du monde des pauvres, considérés comme une classe sociale non organisée, mais consciente des inégalités dont ils sont victimes. Ainsi, quand la culture populaire s'oppose à la culture dominante, elle s'oppose aussi à la vision du monde de la classe sociale dominante qui la pratique et la défend comme seule culture possible et à tout ce qu'elles, culture et classe dominantes, symbolisent.

Miguel Chaia, dans son mémoire de DEA soutenue en 1980 à la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, s'inspire des concepts développés par Christian Metz dans son livre *Essais sur la signification au cinéma* pour désigner ces deux niveaux d'analyse par les concepts de *totalité filmique* et d'*unités narratives minimales et personnages*. Le premier concept analyse la totalité du film de façon à cerner les signifiés liés aux règles du genre et à la répétition systématique de quelques situations dans des films différents, ainsi que l'appartenance de ces films à la culture de masse. Le deuxième concept, divisé en deux aspects, se réfère à l'autonomie de sens des images par rapport à la totalité des films, à la relation indépendante que les plans peuvent avoir entre eux. Ensuite, il est question d'analyse des personnages, souvent plus importants que l'action des films qu'ils semblent déterminer et avec lesquels le public s'identifie davantage.

Selon Chaia :

« Le discours véhiculé par la *chanchada*, au niveau de la totalité filmique, est en consonance avec l'idéologie dominante de la société brésilienne de l'époque. En revanche, au niveau des unités narratives minimales et personnages, le discours de la *chanchada* reproduit la conception du monde de l'homme simple brésilien en y rajoutant de façon critique des aspects de sa vie quotidienne.

Les films de *chanchada* [...] dévoilent une ambiguïté, dans le sens où ils définissent un horizon culturel national bourgeois et exposent clairement la conception du monde des classes subalternes. Ce facteur d'ambiguïté présent dans la *chanchada*, qui souligne également les deux aspects, introduit une tension interne. Ainsi, d'un côté, en tant que totalité filmique la *chanchada* est un composant important dans le processus de conquête idéologique des groupes subalternes. D'un autre, en tant qu'unités narratives minimales et caractérisation de personnages, la *chanchada* reproduit et reprend les aspects et valeurs du quotidien de groupes sociaux subalternes<sup>201</sup>».

---

<sup>201</sup> CHAIA, Miguel V. *O Tostão furado – um estudo sobre a chanchada*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (FFLCH) en 1980. p. 38-39.

Dans notre recherche, qui se propose d'analyser notamment le contenu de ces films, nous nous intéresserons davantage au deuxième niveau proposé par Miguel Chaia, celui des *unités narratives minimales et personnages* sans, toutefois, ignorer totalement le premier niveau. Par conséquent, nous allons analyser le contenu de ces films pour savoir comment, en amalgamant de façon plus ou moins inconsciente les influences hétéroclites les plus diverses, les *chanchadas* ont construit une image de la culture et de l'univers des classes populaires représentés comme une vision du monde, insistons, mais surtout comme un modèle pour un cinéma typiquement brésilien.

Nous allons nous attacher à vérifier comment ces films, dans leur ambivalence et ambiguïté, proposent une espèce de carnavalisation de la société ainsi que de quelques idées dominantes à l'époque, comme une manière de refuser les inégalités sociales, en représentant la culture populaire comme modèle d'authenticité et parangon thématique d'un cinéma typiquement brésilien - par opposition manichéenne à la culture des classes dominantes – et en choisissant l'humour pour s'opposer et châtier une sorte d'idéologie du sérieux qui prédominait et prédomine encore au Brésil. Ces films ont carnavalisé la société brésilienne et quelques-uns de ses préjugés en créant une sorte d'utopie qui met le monde carrément à l'envers. La carnavalisation symbolise une victoire et une provocation double, puisque outre le fait de permettre la négation par la suspension temporaire de l'ordre elle met en valeur une fête, le carnaval, qui était très critiquée et dévalorisée par la majorité des intellectuels brésiliens. Dans ces films populaires, ce fut le rire, et non les rêves, comme dirait Freud, qui furent utilisés pour corriger une réalité insatisfaisante et condamner les mœurs. Analysons à présent quel genre de film étaient les *chanchadas*.

### 2.2.1 – Le genre

Définir la matrice d'un genre dans le cinéma n'est jamais une tâche facile, tant il y a de zones d'ombre et d'espaces de convergence entre les divers types de films. Par rapport aux *chanchadas*, la complexité, comme le montre la difficulté rencontrée par ceux qui s'y sont aventurés, n'est pas moindre. Comment définir, délimiter et analyser un genre dont l'appellation, attribution péjorative de la critique, dérangeait tellement certains réalisateurs qu'ils refusaient l'appartenance de leurs œuvres au genre et même l'existence d'un tel genre ?

Essayons, avant d'entamer l'analyse des films, de définir ce que nous considérons comme étant une *chanchada*. Pour Alex Vianny, il s'agissait d'une « comédie populaire, en général enlevée et

décontractée, avec des interpolations musicales<sup>202</sup>». Paulo Emílio la considérait comme une « comédie populaire, vulgaire et fréquemment musicale<sup>203</sup>», tandis que Jean-Claude Bernadet a préféré affirmer, en essayant de s'esquiver, qu'il ne sait pas ce que c'est, mais qu'il « pense que c'est le nom générique qui est donné à toutes les comédies et comédies musicales, à prétention populaire, réalisées au Brésil, plus ou moins entre 1900 et 1960 et dans lesquelles apparaissaient des vedettes du type Oscarito<sup>204</sup>». La première définition est un peu trop simpliste. La deuxième révèle tous les préjugés des intellectuels envers les manifestations populaires et non intellectualisées, tandis que la dernière est un peu générique et lacunaire.

De ces trois définitions, nous préférons néanmoins la première, à laquelle nous ajouterions qu'elle pouvait parfois ne pas être musicale et visait la valorisation de la culture populaire brésilienne dont la représentation constituait une vision du monde des classes subalternes avec ses conformismes et ses résistances. Donc, ces films étaient avant tout des comédies, en y incluant les comédies musicales, peu prétentieuses, dont le principal objectif était d'amuser le public, le populaire, déjà très châtié par la dure réalité de la vie d'un pauvre dans le Brésil des années 1950 et qui allait au cinéma pour respirer et voir sa culture valorisée et reconnue comme une valeur culturelle et identitaire. Une culture qu'il avait lui-même créée. Vouloir amuser le public n'était pas forcément synonyme d'aliénation ou de vulgarité, comme a souvent été relayé par une critique élitiste, mais sûrement de simplicité, de dépouillement intellectuel et esthétique de façon à être facilement compris par une population qui comptait de 45 % - selon les indices officiels - à 55 % - selon certains spécialistes - d'analphabètes. Le rire y était parfois romantique, mais pas toujours innocent et assez souvent critique en transformant ces œuvres en une espèce de *ridendo castigat mores* qui engendrait une subversion par le rire.

Toutefois, si la grande majorité des films furent des comédies, musicales ou non, il y eut aussi quelques drames. Avant de poursuivre la définition du genre, faisons un court détour par les rares films plus ou moins dramatiques dont le genre était un peu mélangé, mais qui abordent des questions importantes pour notre recherche. Dans la période que nous analysons, les années 1950, nous pouvons citer les films *Tudo Azul* (1951), de Moacyr Fenelon, *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileli et Paulo Wanderley et *A dupla do barulho* (1953), de Carlos Manga. Bien qu'inclus dans la plupart des listes qui essaient de répertorier le genre, *Amei um bicheiro* n'est pas une *chanchada*, mais plutôt un film noir. Cette confusion est due à la participation d'acteurs habitués du genre dans les mêmes types de personnages qu'ils avaient l'habitude de jouer (héros, héroïne et gangster), mais

---

<sup>202</sup> AUGUSTO, Sérgio. « Le film música l et la chanchada ». In : Le cinéma brésilien. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.). Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p. 179.

<sup>203</sup> Idem. ibidem.

<sup>204</sup> Idem. ibidem.



qui exigeaient une charge dramatique qui semblait au-dessus des capacités de certains d'entre eux. Le scénario du film s'inspire des difficultés rencontrées dans les grandes villes par les gens simples et honnêtes de l'intérieur du pays, une dichotomie très exploitée par le cinéma brésilien, notamment par le cinéma comique. La grande ville est représentée comme la responsable de la corruption morale d'un jeune décidé à tout faire pour sauver la vie de sa femme et lui donner le confort qu'elle mérite, même si cela l'oblige à travailler et ensuite à s'opposer à son patron, un grand caïd du « jeu de l'animal », un dangereux *bicheiro*<sup>205</sup>. Ce film, dont le réalisme et la critique sociale furent très remarqués par une critique friante de films sérieux et fatiguée de films comiques, a eu une certaine influence sur les deux premiers films de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 degrés*, 1954-1955) et *Rio, zona norte* (*Rio, zone nord*, 1957) et est l'un des rares films, produits par l'*Atlantida*, à disposer d'un certain prestige au sein des cinémanovistes.

Les films *Tudo azul* et *A dupla do barulho* abordent des questions sociales dramatiques sans se priver de bonne humeur et de chansons carnavalesques. Le premier, un *musicarnavalesque* très réaliste, aborde la vie d'un compositeur de talent, Ananias, obligé d'avoir un travail alimentaire et un chef qu'il déteste parce qu'il n'arrive pas à faire enregistrer ses chansons et à vivre de sa musique. Le réalisateur, l'un des fondateurs de l'*Atlantida*, qui rêvait de faire des films sérieux, profite de cette histoire pour raconter de façon très critique et très avant-gardiste pour l'époque l'univers social des classes moyennes inférieures<sup>206</sup> et du milieu artistique. Après avoir rêvé de suicide ou avoir essayé de se suicider (on ne sait pas vraiment ce qui se passe), le compositeur rêve que ses chansons obtiennent enfin le succès escompté et se réveille avec une motivation renouvelée. Ce rêve met le monde à l'envers et chacun y devient gentil et sympathique. Au lieu des critiques et des tentatives d'humiliation devant son fils, sa femme est compréhensive, aimante et

---

<sup>205</sup> Le jeu de l'animal (« jogo do bicho ») est une loterie illégale, encore que légitime, basée sur la combinaison de cent numéros associés à 25 animaux en ordre alphabétique et contrôlée par certains "banquiers" (les *bicheiros*) considérés comme des voyous par la justice brésilienne. Le jeu fut créé par le baron João Batista Viana Drummond en 1892 afin d'augmenter la fréquentation du zoo de Rio de Janeiro. Au début du XXe siècle, le jeu est récupéré par des caïds qui le transforment dans ce qu'il est actuellement, une loterie populaire sans limite de mise et où on peut gagner des sommes intéressantes avec quelques centimes. Limite de l'hypocrisie des autorités brésiliennes, le jeu est interdit, mais toléré depuis des décennies, ce qui fait le bonheur des politiques et des policiers corrompus. Les banquiers du jeu, des véritables « capos », ont divisé la ville de Rio en zones qui furent distribuées entre les principaux chefs. De temps en temps, avec la mort d'un des vieux chefs, éclate une guerre intestinale au sein de la famille même ou contre les opposants qui veulent dominer les points de vente du défunt. Dans les années 1930, ils se sont rapprochés du milieu du carnaval et à partir des années 1970, avec l'augmentation considérable des coûts des défilés, ils sont devenus les grands mécènes des grandes écoles de samba, auxquelles ils distribuent l'équivalent de centaines de milliers de dollars (arrivant parfois à la case des millions). Non satisfaits, ils ont créé la LIESA (Ligue Indépendante des Écoles de Samba) qui est responsable de l'organisation et de l'administration de tous les profits générés par la fête. Paradoxe incompréhensible et inexplicable, les coûts de l'organisation reviennent à la mairie de la ville qui ne participe pas à la rentabilité. La LIESA a professionnalisé la fête et permis aux *bicheiros* de sortir de la marginalité et d'être considérés comme des bienfaiteurs, des citoyens comme les autres. Depuis peu, ils sont de temps en temps poursuivis par des juges courageux et passent de courtes périodes dans des prisons qu'ils finissent par transformer en confortables habitations.

<sup>206</sup> Au Brésil, nous divisons les classes sociales en A (classe supérieure), B (classe moyenne supérieure), C (classe moyenne), D (classe moyenne inférieure) et E (les pauvres et misérables).

amicale. Le chef détestable décide de le promouvoir précisément parce qu'il est un compositeur de talent, un poète qui connaît et comprend l'âme des gens. Il est chargé de semer le bonheur parmi les employés de la compagnie d'assurance et également parmi les clients qui sont en train de mourir plus jeunes qu'ils ne le devraient. Dans ce rêve, prétexte pour présenter les numéros musicaux, Ananias a un programme à succès à la radio, sa musique est très bien reçue par le public et même par les compositeurs qui l'ignoraient et désormais insistent pour l'enregistrer. La vie devient tellement facile qu'il commence à se méfier. Au réveil, la réalité n'a pas changé, mais la détermination du personnage, oui. Il est décidé à affronter le monde avec joie et bonne humeur, car pour lui « le mal de l'humanité est dans le chagrin qui va dans les cœurs. Les hommes ne savent plus être heureux. Ils ne dansent quasiment pas, ne chantent pas, ne jouent plus et c'est pour cela qu'ils sont en train de mourir avant le temps réglementaire, en manque de bonheur ». Il semble être un autre homme, déterminé à affronter et à surmonter les obstacles qui l'empêchent d'être heureux, conscient que les problèmes font partie de la vie. Quand sa femme lui annonce qu'elle est enceinte de leur cinquième enfant, au lieu de l'insulter il l'embrasse.

Le film, dont le but principal était d'aborder le carnaval comme une grande fête artistique et culturelle, aurait dû, initialement, être tourné presque entièrement dans une favela et raconter, de façon ironique, le quotidien d'un compositeur de samba. Ayant été obligé de sacrifier quelques séquences du scénario original, le film perd en ironie et gagne en ambiguïté. Dans sa forme finale, il peut être lu comme une critique de certains clichés concernant les *cariocas* et de l'aspect évasif mais inefficace de l'inversion du monde provoqué par le carnaval, même s'il ressemble plutôt à une sorte d'apologie de la bonne humeur et de la façon *carioca* de vivre, supposée être épicurienne, bohème et sans préoccupations excessives. Il semble prôner, de façon quasiment romantique, la défense des fêtes et des rythmes populaires brésiliens comme un antidote efficace contre les petits malaises existentiels et quotidiens. Cela ne résout pas les problèmes, mais peut aider à les dépasser. Comme le dit la voix du commentateur de radio au début du film,

« sur cette terre *carioca*, capitale et âme d'un grand peuple, où l'on danse et chante tout ce qui est danse et chant ; où l'on ne rit pas du malheur d'autrui, mais de son propre malheur ; où tout est une raison pour rire, d'anecdote ou de blague. Terre de la bonne humeur, souvent joviale et musicale, elle est aussi la capitale du bon rythme populaire et de notre carnaval, où le *baiao*<sup>207</sup>, le *frevô*<sup>208</sup>, le *maracatu*<sup>209</sup>, le *cateretê*<sup>210</sup> et

---

<sup>207</sup> Danse traditionnelle du Nordeste du Brésil.

<sup>208</sup> Danse et musique typiques du carnaval de Recife, capital de l'état du Pernambouc.

<sup>209</sup> Danse et musique typiques des villes de Recife et Olinda, dans l'état du Pernambouc.

<sup>210</sup> « Danse rurale supposée d'origine amérindienne appelée aussi Catira. Le *cateretê* est une danse de couple accompagnée par deux guitaristes et un chanteur ». In : MPB : musique populaire brésilienne. Paris : Cité de la musique, Réunion des musées nationaux, 2005. p. 198.

l'*embolada*<sup>211</sup> se mélangent à la batucada et retrouvent un meilleur abri dans le cœur du *carioca*, ce pauvre et vieil ami, heureux et hospitalier qui sourit et compose des sambas toute l'année ».

Face au réalisme innovateur et critique, ce discours très stéréotypé et ambigu - dont la plupart est entendu en voix off tandis que des images de la ville, notamment celles du Christ surplombant la baie de Guanabara et de la belle lagune au sud de la ville, sont projetées à l'écran – fut perçu comme de l'ironie dans les critiques très positives reçues par le film. L'intrigue du film rappelle, comme le cite Sérgio Augusto, celle de *Here comes Mr. Jordan (Le défunt récalcitrant)*, réalisée en 1941 par Alexander Hall et qui avait déjà été à l'origine d'un autre musicarnavalesque brésilien, *Caidos do céu*, réalisé en 1946 par Lulu de Barros<sup>212</sup>.

Le film *A dupla do barulho* est peut-être l'un des premiers films brésiliens à discuter ouvertement de la question raciale au Brésil. Fatigué de faire toujours le faire valoir pour *Tonico*, l'acteur blanc, et de voir son nom apparaître souvent en deuxième place, *Tião*, l'artiste noir, se rebelle contre cette hiérarchie raciale et part faire carrière en solo. Au lieu du succès escompté, il plonge dans l'alcoolisme, se dispute avec tout le monde et termine presque en mendiant, jusqu'au jour où il est retrouvé en coma éthylique au milieu de la rue par l'habilleuse noire qui l'aimait, mais dont il méprisait les sentiments, amoureux qu'il était de la vedette blanche de la compagnie, laquelle était amoureuse de *Tonico*.

Le film raconte un peu la vraie histoire de Grande Otelo et du duo qu'il formait avec Oscarito. Otelo ne dissimulait à personne qu'il n'était pas satisfait d'une situation qui l'obligeait à être l'éternel second rôle d'Oscarito et d'autres acteurs beaucoup moins talentueux que ce dernier et qu'il attribuait à un délit de faciès, au racisme de la société brésilienne. Dès les premiers plans, le film essaie de montrer la différence de traitement entre les acteurs noirs et blancs. Au début, *Tião* n'est qu'un simple maître de cérémonie, personnage presque sans importance, grand admirateur de l'actrice blanche. Une admiration qui se révèle ou se transforme plus tard en un grand amour, au moment où il constitue déjà le duo avec *Tonico* contre son gré et par exigence des autres membres de la compagnie, et dont le refus déclenche les réflexions sur le racisme. Un amour qui nie la supposée hiérarchie raciale, ignore le rôle qu'elle réserverait aux Noirs et est déjà, en soi, une forme de transgression et de rébellion que la société de l'époque n'était pas encore prête à tolérer.

Ambivalent, le dénouement du film ressuscite l'acteur noir en le faisant retourner, content et sans objections, au bercail de son ancienne compagnie et aux éternels emplois de deuxième rôle, tuant et niant ainsi toute la rébellion initiale. Cette fin, un peu moraliste s'agissant d'un film qui voulait

---

<sup>211</sup> Forme música le du Nordeste du Brésil.

<sup>212</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 126.

critiquer les problèmes raciaux concernant les Noirs au Brésil, peut toutefois être perçue de deux façons : soit comme une critique de l'inexorabilité d'une société assise sur des règles raciales bien étroites qui condamnerait toute sorte de rébellion et dont le monde des arts et du spectacle n'arriverait pas à faire abstraction, ou comme une simple manifestation d'un conformisme qui condamnerait la révolte de l'acteur noir en l'obligeant à se soumettre aux règles du système et à accepter la seule place que la société lui réserve. Le fait que les raisons de sa mise en disgrâce soient attribuées à l'alcool et à ses constants retards et disputes avec les autres membres des compagnies dans lesquelles il passe après la séparation de Tónico, plutôt qu'au talent reconnu par tous, n'aide pas à réduire l'ambiguïté.

Toutefois, ambigu ou non, demeure quand même le message de la critique de l'inexorabilité des règles sociales dans une société censée être multiraciale comme la société brésilienne. Pour être réintégré dans l'ancienne compagnie, Tião est quasiment obligé d'accepter sa condition de subalterne, d'oublier l'actrice blanche et de se rapprocher de l'actrice noire qu'il méprisait au départ s'il ne veut pas être trituré par une société envahie de préjugés envers les Noirs et les rebelles. Comme l'affirme une expression populaire d'usage courant au Brésil, sorte d'interdit contre le brassage des différences raciales, sociales ou culturelles qui oblige les êtres en situation à reconnaître leur place dans la société : à chaque singe sa branche.

Revenons au genre pour aborder les aspects comiques des *chanchadas*, afin d'examiner de quels types de comédie il s'agissait. Avant de continuer, il ne nous semble pas anodin d'affirmer que, outre l'option commerciale et de facilité, la comédie semblait l'option la plus recommandée pour un cinéma cherchant à valoriser la culture populaire, érigée en paradigme d'identité nationale, à créer une industrie cinématographique nationale et à ouvrir un dialogue de longue durée avec un public composé, ainsi qu'il est dit ci-dessus, d'un grand nombre d'analphabètes.

Comme la majorité des comédies et la quasi totalité des expressions culturelles d'origine populaire, les *chanchadas* furent conformistes et subversives à la fois et pouvaient affirmer ou nier les normes en vigueur dans la société brésilienne de l'époque, demeurant le plus souvent un sempiternel entre-deux, « entre davantage d'implication ou de distanciation de l'action des personnages et des situations racontées<sup>213</sup> ». D'ailleurs, comme l'affirmait le poète romain Horace, les comédies, naturellement ambiguës, doivent faire rire sans oublier de se conformer au réel. Cette maxime est presque devenue une règle du genre comique, où la fin sert souvent à accommoder les vertus au détriment des méchancetés et des malhonnêtetés qui y sont souvent punies ou corrigées, ce qui n'a jamais empêché le regard critique de certaines comédies.

---

<sup>213</sup> KING, Geoff. *Film Comedy*. London : Wallflower, 2002. p. 9.

## 2.3.- Les types de comédie<sup>214</sup>

Comme il arrive assez fréquemment dans les comédies, les réalisateurs de *chanchadas* ont su mélanger dans ces films les divers modèles de comédie. Nous allons ici analyser seulement la farce et la satire, les deux modèles les plus utilisés dans ces films.

### 2.3.1 – La farce

Des farces, les *chanchadas* ont hérité les quiproquos, les tromperies et les déguisements dans un registre entièrement fondé sur le comique des gestes et des mots, non obscènes, mais drôles. La drôlerie commençait déjà par les titres des films et, surtout, par le choix des noms des personnages et éventuellement des lieux.

Les quiproquos apparaissent dans plusieurs films importants et sont de types variés. Parfois, il s'agit d'un simple et involontaire changement d'identité où, par manque de précision et d'information sur l'identité d'une personne déterminée, un personnage est pris pour quelqu'un dont initialement il ignore totalement l'existence. Ce changement peut être positif, comme dans le cas du film *Carnaval no fogo*, (réalisé par Watson Macedo en 1949) où le héros Ricardo, directeur du spectacle qui sera présenté dans l'hôtel Copacabana Palace, où se passe la majorité de l'action du film, est confondu avec le chef d'un groupe de délinquants.

Il y a eu un grand braquage dans une joaillerie et les bandits doivent se rencontrer dans l'hôtel avec leur chef. La seule information dont ils disposent sur lui est qu'il s'appelle Anjo et porte un étui à cigarettes avec l'image d'un ange. En arrivant à l'hôtel, le chef perd, en descendant du taxi, son étui qui est trouvé par le directeur du spectacle qui décide de le garder. Reconnu par les bandits, il accepte de passer pour leur chef afin de détruire la bande. Dans ce cas, la perte de l'étui est synonyme de perte d'identité et d'autorité<sup>215</sup>. En s'appropriant l'objet, Ricardo devient automatiquement le chef de la bande. Involontairement au départ, puis volontairement. Le transfert d'identité se passe tellement bien que même ses amis, qui découvrent à son insu la situation, pensent qu'il est vraiment le chef des voyous, et mettent en danger son plan. Mais, le *happy end* étant une coutume, tout se termine bien.

Dans le film *Barnabé, tu és meu* (réalisé par José Carlos Burle en 1951), le personnage éponyme, joué par Oscarito, travaille comme homme d'entretien dans la maison d'un scientifique, Teixeiraoff,

---

<sup>214</sup> Pour plus de détails sur la classification des comédies, lire : MALLET, Jean-Daniel. *La tragédie et la comédie*. Col. Profil Histoire littéraire, n 258-259. Paris : Hatier, 2001.

<sup>215</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 15.

qui vient d'inventer une bombe très puissante et une encre éternelle (ineffaçable). Par mégarde, Barnabé imprime l'étoile de David sur sa main avec un tampon qui contient cette encre et porte la bombe avec lui, cachée par le scientifique dans un stylo. Comme par hasard, une belle princesse arabe du nom de Suleima cherche le futur prince de Judá, sixième héritier du roi Salomon, qui porte une étoile de David sur le dos de la main, tandis que le vilain cherche à s'emparer et de la bombe et du trésor des mines du roi Salomon. Barnabé est kidnappé par les employés de la princesse Suleima qui veut l'épouser. Malgré la réticence initiale, il accepte, content d'épouser une femme belle et riche, ce qui signifie qu'il n'aura plus besoin de travailler. Une fois les noces passées, il découvre qu'il doit être décapité et que sa tête, une fois momifiée, rejoindra la tête des cinq derniers maris de la princesse et servira à ouvrir les portes du trésor du roi Salomon. Au moment où le bourreau va lui trancher la gorge, il est sauvé par les bandits qui cherchent la bombe. A la fin, après des courses-poursuites typiques du genre, la bombe est récupérée et Barnabé avoue ne pas être le descendant du roi Salomon. Pour son contentement, un colporteur arabe, son créancier, dit avoir lui aussi une étoile de David sur le corps et Barnabé le jette, sans le prévenir, dans les bras de Suleima.

Ces changements d'identité pouvaient aussi parfois avoir pour objectif conscient de leurrer quelqu'un. C'est le cas du film *Pintando o sete* (réalisé par Carlos Manga en 1959), quand le clown Catito (Oscarito) est transformé par son hôte, le médecin Claudio (Cyll Farney), en peintre français Paul Picassô, afin de prouver à sa fiancée et à ses amis mazombistes, émerveillés par tout ce qui vient de l'étranger, qu'ils ne connaissent rien à l'art moderne. Catito peint des tableaux très naïfs qu'ils considèrent être de véritables chefs-d'œuvre et pour lesquels ils sont disposés à payer une véritable fortune, ce qui ne va pas sans plaire au clown. A la fin, le véritable Paul Picassô apparaît, Catito redevient le clown qu'il a toujours été, le cosmopolitisme aveugle des élites est mis à l'épreuve et tout se termine bien.

Dans le film *De vento em popa* (réalisé par Carlos Manga en 1957), le serveur et chanteur Chico (Oscarito) devient le professeur américain Maxwell Scott afin de sauver Sérgio (Cyll Farney), qui était parti aux Etats-Unis pour étudier l'énergie atomique, mais a préféré faire des cours de musique. Voulant monter un café-concert et n'ayant pas d'argent, ils décident de tromper le père de Sérgio en disant qu'ils sont en train de construire une bombe atomique. Vers la fin du film, la ruse est dévoilée, le père décide de couper les vivres et ils se retrouvent avec de lourdes dettes. La solution trouvée est de faire l'ouverture du café-concert avec un grand nom de la musique internationale. Et le nom choisi est celui de Melvin Prestes lequel, kidnappé et renvoyé aux Etats-Unis par le père de Sérgio le jour de l'ouverture, ne peut pas assurer le concert. Encore une occasion pour qu'Oscarito montre tout son talent dans une mémorable parodie d'Elvis Presley.

Le changement d'identité peut aussi être l'idée d'un vilain, comme dans le cas du faux comte Verdura du film *Carnaval Atlântida*. Afin d'épouser la nièce du producteur et de participer au film qui est réalisé dans le film, un chauffeur se fait passer pour un comte. A la fin, le faux comte est démasqué et la nièce finit par épouser le professeur de philosophie grecque Xenofontes (Oscarito), embauché pour écrire le scénario du film sur Hélène de Troie que le producteur voulait réaliser. Évidemment, la morale n'est pas la même entre le changement d'identité du comique ou du héros et celui du vilain. Dans les trois premiers cas analysés ici, le changement vise la résolution ou la correction d'un problème, dont les seuls perdants sont les personnages qui jouent les méchants, comme dans le film *Carnaval no fogo*, les opposants au projet des héros d'ouvrir un café-concert dans le film *De vento em popa*, ou encore les snobs et antipathiques bourgeois dans le film *Pintando o sete*. Ainsi, le fait que Catito, à la recherche de l'argent facile, décide de profiter de la situation pour vendre quelques tableaux, contrariant l'interdiction de Claudio, ou que le faux chanteur Melvin Prestes trompe la bonne foi du public de la boîte de Sérgio dans *De vento em popa* ne change rien à la morale des personnages et du film, puisque les perdants ne sont pas les héros, mais les bourgeois qui jouent les méchants. Ils sont du côté du bien et y resteront. Dans le cas du faux comte Verdura, le changement d'identité vise l'appropriation de quelque chose qui ne lui appartient pas : l'argent du producteur et de la nièce, et un mariage avec quelqu'un qu'il n'aime pas. S'il réussissait son coup, il causerait un préjudice au producteur et surtout au comique, le nouveau fiancé de la nièce.

Sérgio Augusto considère le changement comme l'« astuce médullaire de la *chanchada*<sup>216</sup> ». Presque dans tous les films, il y en a au moins un. Parfois il ne s'agit que d'un simple déguisement ou travestissement. Comme dans le film *Aviso aos navegantes* (réalisé par Watson Macedo en 1950), où le personnage joué par Oscarito devient une danseuse de rumba pour découvrir les secrets du vilain. Dans le film *Os dois ladrões* (réalisé par Carlos Manga en 1960), Oscarito change plusieurs fois de visage, devenant tour à tour le sosie d'un autre personnage, une nounou, une vieille, un vieux élégant et une bonne sœur. Dans tous ces cas, le changement vise à tromper quelqu'un, mais parfois il n'est qu'une simple source de comique où le déguisement ne vise pas forcément la ruse, mais la satire, la parodie et la caricature. C'est le cas dans le film *Carnaval no fogo*, lorsque Oscarito et Grande Otelo parodient et caricaturent respectivement, dans une scène d'anthologie, Roméo et Juliette ; dans le film *Carnaval Atlântida*, lorsque Oscarito joue Hélène de Troie dans le film dans le film ; dans le film *A dupla do barulho*, lorsque le personnage d'Otelo joue une femme noire aux cheveux blonds, une scène qui d'ailleurs peut aussi être interprétée comme

---

<sup>216</sup> Idem. Ibidem.

une critique contre la perte ou le changement d'identité obligé dans une société raciste. Dans tous ces derniers cas, le rire naît par le contraste entre les représentants et les représentés.

Les exemples de déguisement ou de changement d'identité, à des fins comiques ou non, sont intarissables, autant dans les *chanchadas* que dans le cinéma mondial. Pensons à *Some like it hot* (1959), de Billy Wilder, *La cage aux folles* (1978), d'Édouard Molinaro, à *Tootsie* (1982), de Sydney Pollack, à *Mrs. Doubtfire* (1993), de Chris Columbus, ou, plus récemment, *Infernal affaires* (2002), d'Andrew Lau et Alan Mak, et son remake américain, *Les infiltrés* (2006), de Martin Scorsese.

A l'exception des deux derniers films, les seuls qui ne sont pas de comédies, le déguisement se présente comme une solution, une ruse, une astuce trouvée afin de pallier et de résoudre temporairement une situation adverse. Dans les *chanchadas*, cette façon habile de contourner une situation négative, trouvée par les comiques, qui normalement représentent le stéréotype du bon *malandro*, s'approche de ce qui est au Brésil communément appelé le *jeitinho* brésilien. Une manière astucieuse de contourner l'inexorabilité de la hiérarchie sociale ou de résoudre un différend en sa faveur sans causer véritablement de préjudices aux autres. Selon l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta :

« le *jeitinho* est une façon sympathique, quelquefois désespérée et presque toujours humaine, de mettre en rapport l'impersonnel avec le personnel, en proposant de rassembler un objectif personnel (retard, manque d'argent, ignorance des lois, mauvaise volonté de l'agent de la norme ou de l'usager, l'injustice de la loi même, la rigidité des normes etc.) avec un obstacle impersonnel. Le *jeito* est une façon pacifique et socialement légitime de résoudre ces types de problèmes, en provoquant une jonction casuistique de la loi avec la personne<sup>217</sup> ».

Qu'il représente un vrai changement d'identité, avec l'incorporation de l'identité d'autrui à des fins héroïques ou un simple déguisement afin de dissimuler son identité ou de la cacher pour préserver sa vie ou leurrer quelqu'un, ce mécanisme très récurrent dans ces films garde une ressemblance avec l'usage des masques du carnaval. L'utilisation carnavalesque des masques attribue une identité ponctuelle de choix à son porteur, mais sert surtout à cacher et/ou nier son identité et sa réalité quotidienne pour des raisons qui peuvent être morales, sociales ou même politiques. Un artifice dont l'objectif est de tromper l'autre, celui qui regarde, mais aussi soi-même, l'acteur-porteur. Selon Bakhtine :

---

<sup>217</sup> DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil ?* Rio de Janeiro : Rocco, 2004. p. 48.



« le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même. Le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier...<sup>218</sup> ».

### 2.3.2 - Des comédies satiriques

Outre la farce, il y eut plusieurs comédies d'intrigue (*Aviso aos navegantes*, *Pintando o sete*, *Minervina vem aí* (réalisé par Eurides Ramos en 1959), entre autres) où l'on cherchait à épouser ou à rapprocher des personnes. Un autre type de comédie très récurrent dans le genre fut la comédie satirique. Si les films ne sont pas souvent entièrement satiriques, ils comportent quasiment tous un moment ponctuel de satire, de moquerie, les riches et la culture dite d'élite étant les victimes préférées et les plus récurrentes. Ainsi, dans le film *Pintando o sete*, c'est le cosmopolitisme et les faux intellectuels qui sont satirisés. Dans le film *Samba em Brasília* (réalisé par Watson Macedo en 1960), c'est encore le cosmopolitisme des élites et leur passion pour une culture populaire allogène qui sont satirisés. Dans le film *Rico ri à toa* (réalisé par Roberto Farias en 1957), c'est au tour des parvenus et de leurs difficultés à mener une vie de riche. Dans le film *A baronesa transviada* (réalisé par Watson Macedo en 1957), c'est le milieu du cinéma qui est visé. Un producteur, sa fiancée - une actrice caractérielle - et un directeur veulent produire des films sérieux, des drames car ils pensent que c'est ridiculiser le cinéma que de mettre de la samba dans les films. En faillite, ils vont demander l'aide d'une manucure devenue héritière qu'ils avaient humiliée dans un casting au début du film. L'héritière accepte de les aider à condition de faire des *musicarnavalesques*. Ils rechignent au départ mais finissent par accepter, et l'ex-manucure finit presque par assumer le rôle de directrice des films populaires qu'ils commencent à tourner. Au début du film, quand elle fait le casting, elle leur dit qu'elle ne participera pas à ces ordures qu'ils sont en train de produire et qui empêche le cinéma brésilien d'avancer, une critique à peine voilée du cinéma souhaité par le studio Vera Cruz.

Dans le film *E o bicho não deu* (réalisé par J.B.Tanko en 1958), c'est la police qui est satirisée. Bartolomeu (Ankito) est un flic responsable de l'investigation du milieu mafieux de Rio et ami d'enfance de Jujuba (Grande Otelo), devenu employé des banquiers du *jogo do bicho* (« jeu de l'animal »). En poursuivant ce dernier après une descente de la police dans un lieu où les paris sont

---

<sup>218</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*. Paris : Gallimard, 1970. p. 49.

recueillis, Bartolomeu tombe et quand il se réveille il a perdu la mémoire et pense qu'il travaille pour les *bicheiros*. En fait, il acquiert une double personnalité qui change à chaque fois qu'il entend un sifflet, le geste qu'il faisait quand il est tombé. Ainsi, jusqu'à la fin quand il récupère définitivement la mémoire, il est un flic qui combat et enquête sur la loterie clandestine, ou il est un employé des *bicheiros*, un portrait bien à propos des relations ambiguës entre la police et le jeu illégal depuis toujours.

Le film *Esse milhao é meu* (réalisé par Carlos Manga en 1958), satirise les fonctionnaires et leur absentéisme au travail. Filismino gagne un million de cruzeiros et une semaine de congés pour avoir passé une semaine sans manquer un seul jour de travail. Au début du film, sa femme le réveille en le jetant hors du lit et en l'insultant car, selon elle, il est « un fonctionnaire de dernière catégorie qui ne sait pas faire les magouilles que n'importe quel fonctionnaire sait faire. Tu es la honte de la classe. Tu compromets le bureau où tu travailles. J'aurais honte de te considérer comme un collègue ».

Plus tard, à son arrivée au travail, les applaudissements et les félicitations de ses collègues sont presque un déshonneur, une moquerie. Après avoir fait un discours moraliste et avoir donné le chèque à Filismino, le chef, qui dormait lorsqu'on est allé le chercher, prend à part un autre fonctionnaire et lui dit qu'il doit partir un mois car il va visiter le chef de son parti. Il autorise ce fonctionnaire à prendre trois jours de congés à la fin du mois, afin de pouvoir lui apporter le livre de pointage pour qu'il puisse le signer.

Le principal et le plus important film satirique fut sans doute *Nem Sansão nem Dalila*. Réalisé par Carlos Manga en 1954, l'œuvre est une parodie de *Samson and Delilah*, produit et réalisé par Cécil B. DeMille en 1949. Dans le film brésilien, Horácio (Oscarito) est un barbier sympathique et confus qui travaille dans un salon de beauté du nom de Dalila et dont le patron est l'antipathique Arthur. Un jour, après les réprimandes du patron pour un retard de plus, il reçoit le client Chico Sansão, un homme aussi fort que hargneux qui le supplie, de façon très agressive, de ne pas toucher à sa chevelure. Les consignes ne sont évidemment pas suivies, et le barbier désordonné, doublure de Jerry Lewis, finit par toucher accidentellement aux cheveux qui se révèlent être une perruque. En essayant d'échapper à la furie de son client, Horácio saute dans une Jeep garée devant le salon et part à toute allure à travers les rues de Rio, suivi par Hélio, son ami, et le colosse qui se bagarrent à l'arrière de la voiture. Ils finissent par entrer, par hasard, dans la machine à remonter le temps du professeur Incognitus au moment précis où celui-ci fait une démonstration publique de son invention. Horácio, Hélio et le professeur sont ainsi transportés vers la ville de Gaza, onze siècles avant Jésus Christ. En y arrivant, Horácio retrouve Samson (le même acteur qui joue Chico Sansão) lequel, fasciné par son briquet, lui propose de l'échanger contre sa perruque, source de toute sa

force. En prenant possession de la perruque de Samson, Horácio s'empare aussi de son identité et, grâce à sa force, devient gouverneur de Gaza et approuve une série de changements sociaux, politiques et technologiques, jusqu'à ce que sa perruque soit accidentellement brûlée et qu'il soit obligé de retourner au présent, quand le public découvre que tout n'a été qu'un rêve d'Horácio.

Chico Sansão n'est pas le seul personnage du présent trouvé dans le passé. On y retrouve aussi Arthur, le patron méchant du présent qui joue le vilain dans le passé, Dalila et Miriam (les manucures du salon), et également le roi et ses bourreaux qui deviennent, lors du retour au présent, le médecin et les brancardiers. Cette répétition du présent dans le passé garde une certaine similitude avec *The Wonderful Wizard of Oz* (*Le magicien d'Oz*, 1939), de Victor Fleming. Un autre point en commun entre les deux films concernerait le côté artificiel des pouvoirs de Sansão et du magicien. Par ailleurs, cette utilisation du passé comme forme de critique du présent est un recours qui sera utilisé ultérieurement par le cinéma novo dans les films *Vidas Secas* (*Sécheresse*, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le Dieu noir et le Diable blond*, 1964), de Glauber Rocha et *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs*, 1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

Parfait exemple du *ridendo castigat mores* caractéristique du genre, *Nem Sansão nem Dalila* ne se cantonne pas à la parodie du film américain. Il en profite pour faire une satire ludique mais puissante du populisme de Getúlio Vargas et aussi d'un certain cinéma brésilien. Pour Sérgio Augusto,

« davantage qu'une parodie bien tissée, Manga avait dans les mains une prometteuse satire de la condition subalterne du cinéma brésilien (implicite dans le choix de la perruque, métaphore du factice) et aussi du populisme, de la démagogie, des alliances politiques illégitimes et du 'putschisme' des militaires. Il ne l'a pas raté, bien au contraire. C'est lui qui a donné l'idée de fonder l'intrigue sur le contexte sociopolitique, transformant le Samson d'Oscarito en un amusant *ersatz* de Getúlio Vargas – du Getúlio Vargas autocrate de l'État Nouveau ainsi que du Vargas trahi et acculé, prêt à laisser le Catete [le palais présidentiel] pour entrer dans l'histoire<sup>219</sup> ».

Horácio/Samson agit comme un véritable dictateur populiste et profite des inventions technologiques pour exercer un plus grand contrôle sur le peuple de Gaza. Ainsi, il crée la radio quasi uniquement pour faire la propagande de son gouvernement et mieux contrôler le destin de la nation, parodiant l'utilisation de la radio faite par Vargas, mais aussi le contrôle spartiate qu'il a exercé sur la société à travers le DIP (Departamento de imprensa e propaganda), le service de

---

<sup>219</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 134.

presse et de propagande créé en 1939 sous l'influence du Ministère de la Propagande de Goebbels et qui servait à contrôler et à censurer la société et les moyens de communication.

Dans la satire, une ressource abondamment utilisée par le cirque et le carnaval, « l'opprimé se fait justice. C'est la revanche, le défoulement, la vengeance. [...] l'efficacité de la satire c'est de faire rire les autres de quelqu'un, d'une institution, d'événements ou de choses. Sa fonction est, donc, critique et moralisatrice. C'est, à travers la résonance, la déflagration d'un état d'esprit opposé. La satire est souvent opposition<sup>220</sup> ». On peut discuter de la qualité du rire et de la forme de ces films, mais il n'y a aucun doute que le rire, au contraire de ce que l'on dit habituellement, y constitue une forme de critique et de résistance au pouvoir et à l'idéologie dominantes.

## 2.4 - Les différents types de comique

Dans un genre comique comme les *chanchadas*, il paraît naturel que le comique soit l'élément principal. Le genre comique apparaît après le tragique – qui valorise les sentiments - pour châtier et satiriser les excès, les petitesesses et les hypocrisies. Le châtiment a pour but de corriger les vices. Il y a plusieurs types de comique. Nous allons analyser les plus récurrents dans les *chanchadas*.

### 2.4.1 – Le comique de gestes

Des types de comiques, les plus récurrents furent les comiques de gestes, de situation et de langage. Les comédies de situation sont celles où il y a beaucoup de quiproquos, que nous allons analyser ci-dessous et où l'action prime sur les acteurs. Concernant le comique de gestes ou de formes, où l'acteur axé sur des gestes excessifs, insensés, presque baroques est plus important que l'action, Oscarito, Grande Otelo, Zé-Trindade et Ankito furent imbattables du côté des acteurs, conduisant les scénaristes à écrire les films en fonction de leur jeu.

Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, dit Oscarito, est né dans une famille liée au monde du cirque. Espagnol de naissance, il arrive au Brésil à l'âge d'un an. Il était un mélange bien réussi de Buster Keaton, Harpo Marx et Cantinflas. De son visage et son corps multiformes, qui semblaient faits de caoutchouc, au regard expressif et aux mouvements rapides des mains qui ne se mettaient jamais en repos, tout était drôle dans cet artiste originaire du cirque. Le corps de l'acteur semblait être fait pour le burlesque et exhalait l'allégresse par tous les pores. La

---

<sup>220</sup> ANDRADE, Oswald. « A sátira na literatura brasileira ». In : *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo*, 21/08/1945, p. 39-40.

symbiose avec un public qui l'admirait et l'a acclamé et consacré comme la grande vedette du genre n'a été qu'une simple conséquence.

Sebastião Bernardes de Souza Prata, dit Grande Otelo, l'autre grand génie et talisman des *chanchadas*, était une espèce de Mickey Rooney brésilien. Lui aussi était passé par le cirque et savait tout faire. Son talent était inversement proportionnel à sa petite stature, faisant de son premier nom presque un pléonasme. Au contraire d'Oscarito, il avait en plus un énorme talent dramatique - appris à l'école de la vie et d'une enfance difficile -, malheureusement très peu utilisé par le cinéma qui préférait l'employer dans les rôles comiques.

Zé-Trindade, le seul à avoir eu presque autant de popularité qu'Oscarito, était originaire de la radio, où il a commencé en 1937. Poète et musicien populaire, il débute au cinéma dans le film *O malandro e a granfina*, réalisé par Luiz de Barros en 1947. Son comique venait de la malléabilité de sa grande bouche et de ses multiples expressions, sorte de proverbes, créées par ou pour lui et devenues très populaires à l'époque. On lui attribue l'invention du verbe « paquerar », qui signifie flirter et fait une association entre la chasse du rongeur nommé *paca* et la chasse aux femmes. Dans ce sens, *paquerar* signifierait surveiller la « proie ». Une autre caractéristique de son humour venait du contraste entre un homme très petit, légèrement rond, avec une moustache très fine, pas forcément beau, dont les personnages sont (ou auraient aimé être) des coureurs de jupons, souvent mariés à des femmes mûres et hargneuses - des véritables mégères, qu'ils craignaient car elles étaient plus grandes et plus fortes qu'eux - totalement à l'opposé du canon de beauté et de la tranche d'âge qu'ils admiraient (nous y reviendrons dans le chapitre souvent). Ses personnages, avec un humour un peu plus piquant que les autres, amènent un peu de malice sexuelle et proverbiale aux *chanchadas*. « Politiquement incorrect, le petit *bahianais* à moustache reflétait, de façon caricaturale, le machisme prédominant de l'époque, et peut-être, ce faisant, a-t-il contribué à le réduire<sup>221</sup> » car aussi ambiguë et ambivalente qu'elle puisse être, une comédie sert davantage à critiquer qu'à encenser les mœurs.

Milton da Silva Bittencourt, qui venait d'une famille riche dont le père fut privé d'héritage pour avoir épousé une plébéienne, est devenu Zé Trindade afin de cacher à la famille qu'il était acteur de comédies radiophoniques car le milieu artistique, ainsi que le montrent certaines *chanchadas*, n'était pas considéré comme un milieu sérieux. De ce fait, l'acteur était l'un de ceux qui trouvaient les critiques des comédies injustes et que l'épithète péjorative de *chanchada* dérangeait énormément. Trois ans avant sa mort, Carlos Diegues et peut-être, avons-nous envie de dire, à travers lui le cinéma novo, le grand détracteur des films populaires, lui a rendu hommage. Le réalisateur

---

<sup>221</sup> DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro : Funarte, 2001. p. 37.

cinémanoviste l'invite à participer à son film *Um trem para as estrelas*, où il joue un personnage semblable à ceux qu'il a joués dans presque une quarantaine de films, quasiment tous des *chanchadas*. Tourné en 1987, le film fut le dernier tourné par le comédien.

Anchizes Pinto, dit Ankito, est également un acteur des *chanchadas* originaire du cirque. Fils du fameux clown Faisca et neveu du clown Piolim, l'acteur commence sa carrière à 7 ans dans le monde du cirque en participant aux manœuvres en motos du dangereux globe de la mort. Il débute au cinéma dans la *chanchada* *É fogo na roupa!*, réalisée en 1952 par Watson Macedo, dans laquelle il avait été invité pour une simple participation et a fini par avoir le premier rôle du film. Cinq fois champion d'Amérique latine d'acrobatie, alors considérée comme un sport, son jeu se résumait à faire des galipettes, des sauts et des pirouettes de toute sorte, ce qui faisait la joie du public plus infantile. D'ailleurs, sa carrière cinématographique a été raccourcie par un accident survenu lors du tournage de la *chanchada* *Um candango na Belacap*, réalisé par Roberto Farias en 1961, quand l'acteur est tombé d'un bâtiment en construction.

Des actrices, nous pouvons souligner, pour leur talent et leur importance dans le genre, les noms d'Eliana, qui a été la grande étoile et « la petite amie du Brésil », suivie de près par Dercy Gonçalves, la seule à avoir été tête d'affiche, et la grande, malgré sa petite taille, Zezé Macedo.

Eliana Macedo ou Ely de Souza Macedo, qui était la nièce de Watson Macedo, l'un des grands cinéastes (à côté de Carlos Manga et José Carlos Burle) et réformateur du genre, a travaillé dans une trentaine de films, presque tous des *chanchadas*. Institutrice et chanteuse initialement, sa première apparition sur les écrans fut dans un film de son oncle *E o mundo se diverte*, de 1948. Dans presque tous les films, l'actrice joue le rôle de l'héroïne, amie des comiques et copine des héros que ses personnages, souvent pudiques, n'embrassaient, dans la plupart des cas, que dans la dernière scène. Ses personnages sont souvent des femmes solidaires, honnêtes, modernes et indépendantes qui savent se bagarrer contre les hommes, presque des féministes, mais qui savent aussi chanter et danser. Dans ses numéros musicaux, elle est invariablement habillée en *bahianaise* et cherche à imiter ou à parodier les gestes de Carmen Miranda.

Fille d'une famille très pauvre, élevée par un père alcoolique, Dercy Gonçalves incarne sur l'écran des personnages très populaires, sans beaucoup d'éducation ou de culture, avec une façon erronée de parler très proche de celle du peuple brésilien. Ayant commencé sa carrière artistique dans des petits spectacles improvisés pour des hôtes d'un hôtel de l'intérieur de Rio de Janeiro, elle passe par le théâtre de revue dans les années 1930 avant d'arriver au cinéma. Son premier film est le musical *Samba em Berlim*, réalisé par Luiz de Barros en 1943.

Dans presque une trentaine de films, Dolores Gonçalves Costa, la Dercy, incarne souvent la femme du peuple, simple, provinciale, mais loin d'être naïve. Dans un style bouffon, ses personnages sont

souvent explosifs, fréquemment agressifs et grossiers. Avec une forte personnalité, ils ne se laissent jamais embobiner par les autres, ont du mal à cacher leurs opinions et font un usage récurrent des expressions et proverbes populaires. Dans les années 1960, loin des *chanchadas* qui l'avaient consacrée, Dercy commence avec succès une carrière à la télévision et au théâtre. Elle participe à des pièces où elle est la vedette et les autres acteurs ne sont qu'une sorte de faire-valoir pour ses improvisations humoristiques. Ses spectacles se sont rapprochés, vers la fin des années 1960, du monologue ou du *one woman show*, où elle interagit directement avec le public. Avec une façon de parler consciemment rude et non loin de la grossièreté, avec une utilisation récurrente de gros mots, elle affronte et fustige le moralisme des élites brésiliennes et est même censurée par la dictature militaire.

Considérée longtemps comme réactionnaire par une partie de la critique, à partir des années 1980 elle commence - comme quasiment la totalité de la culture populaire - à sortir, par le biais de l'authenticité et de la marginalité, des limbes auxquels elle avait été cantonnée par la critique engagée et intellectualisée. Sabato Magaldi, l'un des grands critiques de théâtre brésilien, en cherchant à comprendre et à définir les raisons de la symbiose entre l'actrice et son public, a affirmé que cela était dû au fait que :

« Elle assume sa propre marginalité en l'érigant comme un trophée. Le peuple brésilien aussi, par des circonstances historiques, politiques et économiques, a fini par être marginalisé, bien qu'il exhibe l'emblème de la totale souveraineté. Dercy traquée, incomprise, marginalisée, mais renouant avec le succès, par le mépris ironique et le sarcasme, se confond avec l'effigie non exprimée qu'une part non négligeable de la population a par rapport à elle-même. Le rire provoque la catharsis. Et de la plus grande marginale du théâtre brésilien, elle devient la plus grande comédienne. Titre [...] qui lui appartient de droit puisque la scène est, depuis plus de cinq décennies, le lieu où l'on apprend une profonde leçon de brésilité<sup>222</sup> ».

En juin 2007, après avoir fêté ses cent ans (102 officieusement, puisqu'elle disait n'avoir été déclarée que deux ans après sa naissance), elle monte pour la dernière fois sur scène dans le spectacle comique *Pout-PourRir*. En 2008, une pneumonie a mis fin à la vie de cette actrice qui a dédié 86 ans de sa vie à faire rire le public brésilien.

Zezé Macedo, qu'Oscarito considérait comme la plus grande actrice du cinéma brésilien et à qui Grande Otelo se référait comme le Charlot en jupons, a joué dans plus d'une centaine de films. Poétesse et actrice de radio, de télévision et de cinéma, mince et très petite, l'actrice a souvent été considérée et représentée comme une icône de la laideur. Mais qu'ils furent des célibataires ou des

---

<sup>222</sup> MAGALDI, Sábato. « A marginalidade erigida em troféu ». *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 mar. 1983.

femmes coquettes rêvant d'être riches, des épouses jalouses aux comportements de mégères ou des vierges romantiques et naïves qui détestaient les hommes, ses personnages étaient souvent drôles et, même sans être du côté des vilains, s'opposaient souvent aux acteurs et actrices comiques. Pour avoir joué le rôle de la bonne dans la plupart des films, elle était considérée comme « la petite bonne du Brésil ».

L'actrice a commencé sa carrière à la radio vers la fin des années 1940, mais a rapidement migré vers la télévision au début des années 1950. C'est dans une émission de télévision que Watson Macedo la découvre et l'invite à participer à son film *O petróleo é nosso*, réalisé en 1954. En 1969, elle a participé à *Macunaíma*, le film cinémanoviste de Joaquim Pedro de Andrade, sorte de révision par le cinéma d'auteur du style des *chanchadas*. Plus tard, elle a tourné dans *Natal da Portela*, film réalisé en 1988 par Paulo César Saraceni, un autre cinémanoviste. Un peu avant, en 1986, elle avait joué dans le film *As sete vampiras*, d'Ivan Cardoso, un cinéaste brésilien aussi rare que talentueux, un disciple des productions B de Roger Corman et pratiquant du sous-genre nommé « terrir » (terreur + rire), une mélange des genres terreur et comique. C'est avec ce même cinéaste qu'elle a tourné son dernier film en 1990, *O escorpião escarlata*, avant de décéder neuf ans après, victime d'un accident vasculaire cérébral.

Tous ces acteurs qui représentèrent des personnages populaires, incarnant pendant des années le peuple le plus simple sur les écrans brésiliens, « avaient une posture scénique non naturaliste ou conventionnelle. La gestuelle de ces artistes était largement influencée par le cirque et le théâtre de revue. Ils avaient tous un jeu de scène où tout le corps contribuait à la représentation, les visages exprimaient des dizaines de grimaces, les jambes faisaient de véritables jongleries, elles volaient<sup>223</sup> ». Ils ont été, sans aucun doute, les responsables du succès de ces films populaires en suscitant, pendant des années, le rire de millions de Brésiliens. Dans le comique de gestes des *chanchadas*, les acteurs sont la vedette.

#### 2.4.2 - Comique de langage

La langue parlée dans ces films est celle de la rue, populaire, erronée, mais vivante, réelle, quotidienne et brésilienne, en franc antagonisme avec la langue créée par les scénaristes dans leur bureau-aquarium - loin du contact avec le public - et avec la langue parlée par les élites. Ainsi, il nous paraît tout à fait naturel que le comique de langage ait été un autre point fort du genre, qui

---

<sup>223</sup> 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.20.



commençait déjà par le choix des titres en portugais des films, dont la plupart sont intraduisibles puisque tirés d'argots ou d'expressions de la rue. Tout aussi importants furent le nombre d'expressions populaires et de proverbes cités dans ces films. Certains personnages, comme ceux joués par l'acteur Zé-Trindade ou par les actrices Sonia Mamede, Dercy Gonçalves ou Nancy Wanderley, en sont devenus de véritables spécialistes.

Ces expressions cherchaient à exprimer de façon succincte et objective les connaissances populaires, rendant le film et les messages facilement compréhensibles par le public et permettant la création de l'effet comique. Comme le dit Bergson, ces expressions ne font pas que simplement exprimer le comique, elles le créent et le déterminent<sup>224</sup>. Elles pouvaient être de différentes sortes. Comique, comme celle prononcée par le personnage de Zé-Trindade : « appelle-moi vatapá : parce que je suis « bahianais » et délicieux, ce dernier terme ayant une forte connotation sexuelle au Brésil » (*Garotas e samba*) ; ironique, comme « le peuple est le pilier principal de l'économie brésilienne » (*O camelô da rua Larga*, réalisé par Eurides Ramos en 1958) ; conformiste comme celle qui affirme que « peu avec Dieu fait beaucoup » qui apparaît dans plusieurs films, ou simplement informative : « ce truc est plus compliqué qu'une voiture anglaise » (*Rico ri à toa*), « tu es plus dehors [mal informé] que tétine de biberon » ou « que nombril de vedette<sup>225</sup> » (*De vento em popa*).

Toutefois, la plupart de ces expressions furent d'ordre critique, comme celles qui dénoncent la condition misérable des pauvres : « un pauvre n'avance que lorsqu'il trébuche » (*Quem roubou o meu samba?*, réalisé par José Carlos Burle en 1958), « je suis plus fauché qu'un pauvre le jour de son salaire » (*O camelô da rua Larga*), « plus vide qu'un ventre de pauvre » (*Entrei de gaiato*) ; les préjugés : « la place du Noir est dans la cuisine » (*Samba em Brasília*) ; la hiérarchisation, le conformisme et la division de la société brésilienne, la lutte de classes : « à chaque singe, sa branche » (*Samba em Brasília*) ; les problèmes sociaux : « plus de gens que de punaises dans les oreillers des prisonniers » (*Garotas e sambas*, réalisé par Carlos Manga en 1957) ; les crimes en col blanc : « plus on est élégant, plus on est escroc » (*Rico ri à toa*) ; la mauvaise foi des élus : « qui aiment tromper le pauvre sont les politiques » (*E o bicho nao deu*).

Outre les argots de l'époque, une autre forme de comique de langage très présente dans ces films concerne les noms et surnoms des personnages populaires ou de certains lieux qui, parfois, sont très ironiques ou à consonance comique. Dans le film *O camelô da rua Larga*, la ville où les femmes passent leur journée à se quereller et à se bagarrer s'appelle Ville Paix et Harmonie. L'agence

---

<sup>224</sup> BERGSON, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Nouvelle édition critique sous la direction de Frédéric Worms. Paris : PUF, 2007. p. 79.

<sup>225</sup> Vedette était le terme attribué aux actrices du théâtre de revue qui chantaient, dansaient et apparaissaient invariablement habillées en bikinis.

immobilière des escrocs de *Rico ri à toa* s'appelle Frères Honnêtes. Le salon de beauté où travaille Minervina, la future millionnaire, dans le film *Minervina vem aí*, Salon Bonne Vie (bonne vie étant la façon dont on se réfère aux *malandros* ou aux gens qui ne font jamais rien).

Les surnoms étant une caractéristique des milieux défavorisés, ils furent nombreux dans ces films. Ankito s'appelle Peteleco (Coup de doigt) dans le film *É de chuá* (réalisé par Victor Lima en 1958) ; Oscarito est surnommé Janjoca dans le film *Os dois ladrões*, Kid Bolha (quelque chose comme M. Faiblesse ou M. Idiot) dans *Matar ou correr* (réalisé par Carlos Manga en 1954) ; Zé-Trindade est Zé da Fubica (le dernier terme ayant été par le passé le surnom des vieilles voitures ou des voitures en mauvais état de fonctionnement) dans *Rico ri à toa*, parce qu'il est le propriétaire d'une vieille voiture qui marche très mal ; l'acteur Costinha, un véritable bambou tellement il était mince, est ironiquement surnommé Bolota (Le Gros) dans *Entre de gaiato* (réalisé par J.B. Tanko en 1960) ; ironiques sont aussi les surnoms du vilain José Lewgoy, l'Ange, et du noir Grande Otelo, Brancura (Blancheur), dans *Carnaval no fogo*. Otelo s'appelle Jujuba dans *E o bicho não deu*, Ciscocada (un jeu de mot entre ciscar, qui signifie fuir, et *cocada*, un gâteau à base de noix de coco) dans le film *Matar ou correr*, Passarinho (Petit Oiseau) dans *Amei um bicheiro* et Tião dans *A dupla do barulho*. Tião est la forme réduite de Sebastiao, un nom très populaire au sein des classes populaires et qui est le véritable nom de Grande Otelo. Dans *Garotas e Samba*, Sonia Mamede est Zizi, Adelaide Chiozzo est Didi et Renata Fronzi est Naná.

Les riches, par contre, ont des noms plus sophistiqués – des noms de riches, peut-on dire - et n'ont jamais de surnoms. Sauf s'ils veulent se "populariser" ou se rendre familier. Dans le film *Samba em Brasília*, lorsque Wladimir, le patron, flirte avec sa cuisinière, il lui demande de l'appeler par le surnom Vavá. Dans le film *O homem do Sputnik* (réalisé par Carlos Manga en 1959), Zezé Macedo joue Diocleciana, la femme d'Anastácio (Oscarito), un couple de pauvres qui vit dans la périphérie de Rio. Comme elle a des ambitions de grandeur, adore les journalistes mondains et rêve de vivre au bord de la mer, dans les quartiers riches et près des riches, elle déteste qu'on l'appelle par son vrai nom. Elle préfère qu'on l'appelle Clecy. Dans ce cas, Clecy n'est pas une réduction de son nom, mais un autre nom sans la marque ou l'indice de la pauvreté.

Quant aux noms propres drolatiques, Oscarito est Filismino (jeu de mot avec l'adjectif heureux qui s'écrit « feliz » en portugais), le fonctionnaire exemplaire du film *Esse milhão é meu* qui a gagné un million de cruzeiros pour avoir passé une semaine sans manquer le travail, Bonifacio Boa Aventura (Boniface Bonne Aventure) dans *Treze cadeiras* (réalisé par Francisco Eichhorn en 1957), le malheureux qui passe tout le film en courant après les chaises qu'il a vendues avant d'apprendre qu'une d'entre elles contenait une fortune qui lui avait été laissée en héritage ; Zezé Macedo est Inocência (Innocence), la vierge propriétaire de la pension dans *Garotas e samba* ; Zé-Trindade

s'appelle Vicente Fedegoso (quelque chose comme Vincent Fétide) dans *O camelô da rua Larga*, Anselmo Duarte est Zé do Lino dans *Absolutamente certo*, un film réalisé par lui-même en 1957 ; Ankito est Liovigildo Boa Vida (Liovigildo Bonne vie) dans le film *Quem roubou o meu samba*, car il est un *malandro*, un compositeur raté qui vit sur le dos de sa fiancée ; Aurélio Teixeira est Secundino (Deuxième) dans le film *Quem roubou o meu samba* ; dans le film *Garotas e samba*, Berta Loran est Ninon Ervilha (Ninon Petit Pois), parodie de Ninon Sevilha, fameuse actrice mexicaine des années 1950 ; et Dercy Gonçalves est Gonçalina Vassourada (Gonçalina Coup de Balai) dans le film *A baronesa transviada*, ce nom servant à démontrer ses origines humbles et son caractère explosif, mais surtout le coup de balai qu'elle donne dans la production du méta-film lorsqu'elle en devient la productrice.

Des noms à consonance comique, nous pouvons citer Ananásia (Dercy Gonçalves dans le film *Entrei de Gaiato* et Rosa Sandrini dans *Treze cadeiras*), qui fait penser à ananas, synonyme au Brésil de chose difficile et/ou moche ; Minervina (Dercy Gonçalves) dans *Minervina vem aí* ; le compositeur de samba Chuisco (Crachin) dans la vie joue le compositeur de samba Atanásio (qui provient du verbe *atanazar* qui signifie déranger, provoquer de la douleur, ce qui explique le caractère de son personnage qui rend difficile la vie des dirigeants des compagnies de disques) dans *Quem roubou o meu samba* ; Suzy Kirby est Jocelina dans *Garotas e samba*.

Comme les élites économiques et intellectuelles sont les véritables critiques des *chanchadas*, et que les premières, *mazombistes* et libérales, s'opposent farouchement au nationalisme populiste en vogue dans les années 1950, elles sont très caricaturées et souvent dépeintes comme méchantes ou comme alliées des méchants. De ce fait, rien de surprenant que les vilains soient associés aux classes aisées et portent les mêmes types de noms.

Dans le film *Carnaval no fogo*, le bandit est un type élégant et raffiné dont le surnom est Ange ; dans *Aviso aos navegantes*, c'est la bourgeoisie et le riche père du héros qui s'opposent au projet d'ouverture d'une salle de concert pour les jeunes ; Garcia, le vilain dans *Barnabé, tu és meu* est le riche propriétaire d'un restaurant/salle de concert. Dans *Tudo azul, Nem Sansão nem Dalila, Samba em Brasília* et *O Camelô da rua Larga*, les vilains sont les patrons. Dans *Amei um bicheiro*, le vilain, Almeida, est le patron du « jeu de l'animal », un homme riche et puissant, comme le Docteur Elói, dans *E o bicho nao deu* ; dans *Carnaval Atlântida*, les vilains sont le faux comte, mais aussi le producteur qui déteste les films populaires ; dans *Absolutamente certo*, le vilain est un type très riche, fils du patron du héros ; dans *Entrei de gaiato*, le couple de voleurs internationaux de bijoux qui sévissent dans le palace où se déroule principalement l'action du film, sont des types élégants et raffinés au nom de Docteur Mark et Anabela, sa belle complice. Et la liste pourrait se poursuivre indéfiniment.

Les intellectuels ne sont pas épargnés non plus et portent des prénoms étrangers, comme si les films voulaient dénoncer la distance entre eux et le peuple, ou encore comme si ces intellectuels étaient éloignés de la réalité brésilienne au point d'être considérés comme des étrangers. Et l'un de ces intellectuels illustre bien cette situation. C'est le cas du professeur de philosophie grecque Xenofontes dans le film *Carnaval Atlântida*, qui n'aime pas la culture populaire, mais est tout de même invité à écrire un scénario pour une adaptation de l'Hélène de Troie souhaitée par le producteur. Son nom - non par hasard puisqu'il s'agit de quelqu'un qui ne vient pas du milieu du cinéma, qui n'aime pas la culture populaire et qui, peut-être, en tant qu'intellectuel, ignore la réalité brésilienne - peut être décomposé en Xeno (étranger) et Fontes, qui signifie sources, origines. Donc, l'intellectuel embauché par le film serait un étranger aux sources, aux origines populaires brésiliennes.

D'autres intellectuels ont des noms bizarres, comme le professeur Incognitus, le scientifique qui invente la machine à remonter le temps dans le film *Nem Sansão nem Dalila*. Nous pourrions aussi chercher le signifié de ce nom. Une personne qui vit incognito est quelqu'un qui n'a pas envie de dévoiler son identité ou quelqu'un que l'on ne connaît pas, que l'on ignore. Toutefois, dans des films qui font l'apologie de la culture populaire comme paradigme identitaire du cinéma brésilien et qui sont méprisés par les intellectuels, être incognito peut aussi être perçu comme quelqu'un qui refuse d'assumer ses origines, son identité. Dans le film *Barnabé tu és meu*, le scientifique s'appelle Teixeroff, un nom à consonance slave, et dans *Aviso aos navegantes*, le vilain est le professeur Scaramouche, un nom qui ressemble à quelque chose comme « crache mouche ».

Outre le fait que le choix de ces noms prêtait parfois à rire, ils servaient aussi à rapprocher davantage le public de ces films, qui s'y reconnaissait, qui y voyait une représentation légitime de son univers et qui pouvait reconnaître le type de personnage par le nom qu'il avait, car le choix des noms dans ces films n'était pas fortuit et suivait, comme dans le monde réel, un ordre social, de classe. Les noms des gens s'apparentent à des marques enregistrées en même temps qu'ils signalent le rang et la position des personnages dans l'ordre hiérarchique et social. Ils fonctionnent comme une sorte de « classificateur social et de pouvoir : un instrument destiné à l'établissement de discontinuités dans l'ordre social<sup>226</sup> ».

Au Brésil, selon votre nom, vous pouvez être traité soit comme un individu, soit comme une personne. En effet, comme l'observe l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta, le terme individu s'oppose, dans ce pays, au terme personne et signifie ne pas être quelqu'un de respecté, ne pas avoir un nom important, ne pas appartenir à un clan quelconque, ne pas être l'ami de quelqu'un

---

<sup>226</sup> DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e herois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6e ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. p. 316.

d'important. Paradoxalement, à l'opposé des pays développés (où la partie, l'individu, est plus importante que la totalité de la population), la notion de clan, d'appartenance, y est plus importante que celle d'individu (considéré comme un être en marge de la société, exposé à l'inexorabilité et à l'impersonnalité de la loi). Ainsi, avoir un nom, signifie être une « personne » (quelqu'un qui inspire le respect, qui n'est pas un « individu »), être protégé par un groupe social et par la personnalisation (une espèce de « désindividuation ») des rapports, comme l'explique bien ce proverbe : « ceux qui ont des parrains<sup>227</sup>, ne mourront jamais païens »<sup>228</sup>. Nous y reviendrons plus longuement dans la deuxième partie.

Cette question de l'importance des noms est flagrante dans certains films. Quand, dans le film *De vento em popa*, le serveur Chico devient un important professeur d'ingénierie atomique, afin de pouvoir aider le héros du film à tromper son père, il se nomme Maxuell Scott. Zé-Trindade, qui est tendrement appelé JJ par ses amis au début du film, devient le riche producteur de cacao et colonel Januário Jaboatão quand il essaie d'arnaquer les femmes riches, et l'un de ses complices, surnommé Bolota (le Gros), devient Abdias Carneiro quand il faut arnaquer quelqu'un. La victime supposée de Januário Jaboatão, elle aussi un escroc, s'appelle Ananásia Emancipação. Dans le film *A baronesa transviada*, la manucure est appelée simplement Gonçalina dans le salon où elle travaille ; quand elle se présente pour un casting de cinéma, elle se nomme Gonçalina Vassourada Piaçava da Silva et puis, quand elle hérite de la fortune de sa mère, elle devient simplement Madame la Baronne.

## 2.5 - Registres comiques et fonctions du rire

Les *chanchadas* étaient des comédies musicales, mais avant tout des comédies dont le principal - mais pas le seul - objectif était de faire rire le public. Pour susciter le rire, ces films ont eu recours à quelques registres comiques typiques des comédies, comme l'humour et le burlesque. Cela ne veut pas dire qu'elles n'avaient pas de préoccupations sociales ou qu'elles étaient aliénées. Bien au contraire, elles pouvaient être très critiques, même si l'objectif principal n'était autre qu'amuser le public.

---

<sup>227</sup> Parrain signifiant ici avoir un protecteur.

<sup>228</sup> DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e herois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Op.cit. Tout le chapitre IV.

### 2.5.1 - Le burlesque

Si le burlesque est « l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait plaisantes et ridicules<sup>229</sup> » provoquant une disjonction entre un fond sérieux et une forme facétieuse, souvent parodique, il n'y a aucun doute de son utilisation par la *chanchada*. Ces films populaires ont utilisé le registre burlesque pour faire la critique des principaux problèmes de la société brésilienne, notamment ceux qui affectaient directement les classes subalternes. Le choix et l'utilisation du langage informel, de la langue du peuple, était le moyen le plus simple - voire le seul possible - d'avoir un dialogue avec le public et de mieux faire comprendre leur message critique. Ainsi, du populisme de certains présidents au cosmopolitisme des élites, en passant par les problèmes qui concernaient plus directement les pauvres tels que le manque d'eau, le coût de la vie, le racisme, les problèmes de transport public, les plus critiqués, jusqu'au bas salaire des ouvriers et l'absentéisme des fonctionnaires, ces films ont choisi le comique burlesque comme moyen de parler aux gens simples, de transmettre leur message.

### 2.5.2 - L'humour

La forme de comique la plus récurrente dans une comédie est naturellement l'humour. Un humour qui commençait, comme nous venons de voir, par le titre des films, passait par les expressions populaires abondamment utilisées, par le choix de noms drôles pour les lieux et les personnages et qui s'appuyait beaucoup sur le jeu des acteurs et les immenses scènes de course poursuite qui, comptant avec la participation de presque tous les acteurs principaux, venaient clore le dénouement de la plupart des films.

Toutefois, la forme d'humour présente dans ces films ne cherchait pas seulement à distraire le public. Sans être des films engagés, en choisissant de représenter l'univers du pauvre à partir d'une vision du monde populaire, quoique fréquemment caricaturale et moqueuse, jusqu'à l'autodérision, ils ont fini par tisser une critique de la dure réalité de la vie des pauvres dans le Brésil des années 1950. Dans ces films parfois très fatalistes, ambigus et manichéens, les pauvres sont souvent exploités par les riches, ont toujours les boulots les plus simples et les plus mal rémunérés auxquels ils semblent éternellement condamnés, sauf si un héritage ou un prix en espèce dans un concours quelconque ne viennent pas les secourir, les délivrer. Ces coups de la chance, si critiqués par les

---

<sup>229</sup> *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001. p. 96.