1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015

Varia

La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique : du cinéma muet aux années 1970

*Film criticism in Brazil and the question of economic underdevelopment : from
silent cinema to the 1970s*

Eduardo Morettin et Ismail Xavier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5052>

DOI : 10.4000/1895.5052

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 8-31

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Eduardo Morettin et Ismail Xavier, « La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique : du cinéma muet aux années 1970 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5052> ; DOI : 10.4000/1895.5052

Barravento de Glauber Rocha (1961).

La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique : du cinéma muet aux années 1970

par Eduardo Morettin et Ismail Xavier

Dès 1900, le cinéma a joué un rôle significatif dans l'émulation entre les principaux pays occidentaux, par la force de son « effet de démonstration » : la production industrielle de spectacles qui exercent une attraction sur des publics de composition variable atteste du pouvoir économique, du progrès technique, de l'intérêt pour la culture et de la compétence productive d'un pays. Cette caractéristique s'est très nettement manifestée lors des époques fortement teintées de nationalisme, comme celles qui ont précédé les deux guerres mondiales, lorsque le nouveau spectacle visuel n'a pas tardé à se substituer, tout au long du ^{xx}^e siècle, aux Expositions Universelles en tant que mesure du progrès et instrument d'affirmation nationale sur la scène mondiale¹.

Dans des pays comme les États-Unis, la France, l'Allemagne et l'Italie, la présence de monuments filmiques qui portent cette émulation à son paroxysme a été symptomatique. Dans de grands spectacles et superproductions, l'ingéniosité des effets techniques ainsi que l'échelle épique et historique des événements collaboraient au montage de « vitrines » dans lesquelles la Nation se reflétait tout en s'exhibant simultanément face aux autres nations. Cela fut le cas lorsqu'aux États-Unis l'impact de *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914) entraîna une réponse de la part de David Wark Griffith avec *Intolérance* (1916), dont la dimension de monument épique et historique fut à son tour concurrencée par des films comme *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) et *Metropolis* de Fritz Lang (1927), pour ne citer que les productions des pays qui se disputaient l'hégémonie sur le marché international dans les années 1920, après la Première Guerre mondiale – période pendant laquelle la suprématie du cinéma français céda sa place au cinéma nord-américain.

Rien n'exprime mieux la compréhension de cette fonction stratégique du cinéma que la maxime adoptée par l'industrie nord-américaine et par la politique commerciale des États-Unis, une fois conquise l'hégémonie : tout pour le maintien de la position conquise, parce que « *trade follows films* » [le commerce suit les films], et non le contraire. Au-delà de l'exploitation de la valeur symbolique des images en tant que signe de la puissance productive qui affirme les genres cinématographiques et façons particulières de faire du cinéma, se révéla très tôt son effet au niveau de la circulation des valeurs sociales, des mythes, des modes de vie, des habitudes, des marchandises les plus variées.

1. Sur le sujet, voir Ismail Xavier, « On Film and Cathedrals : Monumental Art, National Allegories and Cultural Warfare », dans Lucia Nagib, Chris Perriam, Rajinder Dudrah (dir.), *Theorizing World Cinema*, Londres, I. B. Tauris, 2011, pp. 21-44, et Eduardo Morettin, « Universal exhibitions and the cinema : history and culture », *Revista Brasileira de História*, vol. 31, n° 61, 2011, pp. 231-249, URL : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882011000100012&lng=en&nrm=iso&tlng=en, dernier accès le 30 août 2015.

En tant que spectacle international, mondialisé, mais avec une force renouvelée d'expression et de dissémination de valeurs et intérêts nationaux, le cinéma a vu depuis lors son parcours marqué par une asymétrie désormais séculaire : il est l'un des terrains où la division entre pays centraux et pays périphériques s'est très tôt établie le plus clairement, dans un cadre qui perdure de nos jours dans le camp dit occidental. Vivre cette asymétrie depuis une condition subalterne constitue l'expérience des Brésiliens qui, malgré tout, persistent dans l'effort de viabilisation d'une production cinématographique faite avec peu de moyens, composée de films destinés à un marché interne qui depuis le début du ^{xx}^e siècle avait déjà un propriétaire².

Ce complexe néo-colonial entraîna d'abord auprès de la critique cinématographique puis au sein de sa propre historiographie les réactions les plus variées face à une cinématographie qui n'atteint jamais les minima requis pour une continuité industrielle et parvint toujours avec beaucoup de difficultés sur le marché.

Le pionnier du cinéma brésilien Gilberto Rossi à São Paulo (1926).

Cinéma muet : la critique et le complexe néo-colonial

Il existe tout un répertoire d'initiatives et de frustrations qui marque une production discontinue composée par les dits « cycles régionaux », expériences d'ascension et de déclin précoce de la production de longs métrages de fiction ayant eu lieu dans différentes régions du pays sur tout la période du cinéma muet³. Ces cycles régionaux définissent une expérience parallèle à ce qui se passait dans les principaux centres producteurs, Rio de Janeiro et São Paulo, qui étaient confrontés à des problèmes similaires, bien que présentant un profil de discontinuité moins radical.

2. Le commerce de films au Brésil eut la France comme principal fournisseur jusqu'à la Première Guerre mondiale (comme ce fut généralement le cas globalement). En 1915, la Fox entre sur le territoire et gagne rapidement le marché jusque-là dominé par Pathé. Pour une compréhension de l'économie cinématographique des premières décennies du ^{xx}^e siècle, voir Julio Lucchesi Moraes, « Sociedades culturais, sociedades anônimas : distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro et São Paulo, 1890 – 1922) », São Paulo, Université de São Paulo, 2014 (Thèse de Doctorat), URL : <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-15062015-104429/pt-br.php>, dernier accès le 25 juillet 2015.

3. Pour plus de détails à propos de cette production, réalisée dans des villes éloignées comme Cataguazes (Minas Gerais), où se révéla la figure de Humberto Mauro, Pelotas (dans le sud du pays), Recife (Pernambuco) et Campinas (nord-ouest de São Paulo), voir Maria Rita Galvão, « Le muet », dans Paulo Antonio Paranagua (dir.), *le Cinéma Brésilien*, Paris, Centre Pompidou, 1987, pp. 51-65.

À côté des « films posés », comme étaient qualifiées les fictions, existaient les films « naturels », terme issu de l'expression française « d'après nature »⁴, pour parler des registres que nous pouvons identifier comme documentaires. Cette production était essentiellement composée de projets faits sur commande pour des élites locales désireuses de se distinguer socialement et généralement poussées à le faire par les propres cinéastes dont l'intérêt était la viabilisation d'une vie professionnelle de cinéaste sans prétention « d'auteur ou esthétiques ». Il s'agissait de filmer les grandes propriétés agricoles et industrielles, le quotidien des familles aisées et les activités des autorités gouvernementales.

Au sein de la critique des années 1920, à propos du cinéma réalisé, particulièrement dans la revue *Cinearte*⁵, prédominèrent les expressions d'un timide nationalisme d'ornement qui, assumant l'idée du cinéma comme indice du progrès, eût aimé célébrer un cinéma national, mais qui presque toujours exprima sa frustration face à des films produits dans des conditions matérielles précaires⁶ qui étaient loin de constituer un signe de distinction et de fierté nationale, comme l'aurait été l'image désirée.

Cette critique jugeait la qualité de la production locale en termes de technique et de langage, à partir de la comparaison avec le modèle « indiscutable » de perfection, notamment dans le cas des genres fictionnels nord-américains qui dominaient le marché. Elle examinait la teneur des récits et les personnages, ainsi que la composition des scènes tournées en studio ou parfois dans des décors naturels, à partir d'un critère entaché de préjugés, d'un élitisme qui ne se faisait pas à un cinéma proposant une image difficile à assimiler, non en raison de cette faiblesse matérielle évoquée précé-

Cinearte en 1937. Ce magazine de cinéma inspiré du *Photoplay* nord-américain, allie la défense d'un cinéma brésilien avec la promotion du *star system* hollywoodien (ici Mae West).

4. En français dans l'original.

5. Ce fanzine, inspiré de son double nord-américain *Photoplay*, a été édité entre 1926 et 1942. On peut y accéder via <http://hemerotecadigital.bn.br/>. À propos de son idéologie, voir Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974, et Ismail Xavier, *Sétima Arte: um culto moderno*, São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo, 1978.

6. Étant donné que le cinéma ne s'est jamais organisé en tant qu'industrie au Brésil, cette fragilité était latente dans les aspects dits techniques, comme le décor, les costumes, l'équipement de tournage, d'éclairage et de prise de son, toujours plus sophistiqués et onéreux, sans compter la pellicule, toujours importée, et, de ce fait, disponible en quantités ô combien limitées par rapport aux nécessités de tournage.

demment, mais parce qu'il exposait involontairement nos problèmes sociaux ou ce qui était considéré comme retard, manque d'hygiène ou ruralité⁷.

Cette production était également accusée d'être « peu brésilienne » du fait d'être réalisée majoritairement par des immigrés européens issus des couches populaires⁸. Dans le cas des documentaires, au-delà des problèmes mentionnés, tout plan ou séquence faisant allusion à la pauvreté et à la précarité sociale était condamné, dans un pays où ni le Noir ni l'Indien n'avaient droit à l'image, en dehors des contextes ethnographiques ou de folklore. Blancheur, décence et ingénuité allaient de pair avec l'exigence d'une représentation cinématographique qui cristallisât une vision déterminée du Brésil afin qu'il puisse se constituer pour les élites en instrument de divulgation de nos prétendues qualités.

Quoi qu'il en soit, cette production laissa derrière elle un ensemble de films qui avaient provoqué des débats sur sa qualité – avec une inévitable comparaison avec les films importés – et sur les importantes entraves à la production et à l'exhibition de longs métrages de fiction. La discontinuité de production et l'isolement de chaque cycle régional n'empêchèrent cependant pas la consolidation, au niveau de la critique de cinéma, et notamment à Rio de Janeiro, l'ancienne capitale de la République, d'un mouvement d'étude comparative qui avait pour horizon la réalisation d'un diagnostic général du cinéma brésilien. Dans cette entreprise, *Cinearte* se distingua en menant avec force vers la reconnaissance de la réalité d'un cinéma brésilien – dans le sens d'une constellation de films qui dialoguent entre eux, ou du moins parviennent à être vus par un public de premier choix (la critique) qui peut les comparer⁹.

Outre ce front, *Cinearte* mena des campagnes en faveur du cinéma brésilien, d'une façon générale, au sein des paramètres esthétiques de l'imitation du modèle hégémonique, tel que décrit précédemment, dans un mixte d'encouragement et, dans la plupart des cas, de dépréciation des films critiqués. Cette attention militante, comprise comme forme de promotion d'une cinéphilie destinée à soutenir le développement d'un cinéma national, ne se traduisit pas dans une discussion plus approfondie sur les conditions de production et sur les formes de confrontation avec le cinéma dominant sur le marché, détenteur du sceau de qualité et de valeurs sociales que la critique conseillait d'adopter afin de se diriger vers le progrès.

L'idéologie de l'imitation prévalut, et plus particulièrement dans la défense d'un imaginaire guidé par la bonne condition sociale des personnages, par les environnements de luxe au sein de mélodrames ou de comédies ajustés à « la bonne formule ». L'aspect hygiéniste fit de l'expression « photogénie » une

7. Eduardo Morettin cite des passages de critiques faites dans les années 1920 et 1930 qui présentent bon nombre de ces préjugés dans « Le documentaire muet au Brésil : la critique désire et l'image montre », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Cuestiones del tiempo presente*, URL : <http://nuevomundo.revues.org/62850>. Mise en ligne le 29 mars 2012, dernier accès le 10 juillet 2015.

8. Selon les informations récoltées par Maria Rita Galvão dans *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo, Ática, 1975, p. 32.

9. La revue a même réalisé des concours pour choisir et récompenser le meilleur film brésilien de l'année en instituant la Medalhão de Bronze (« Médaille de Bronze ». Lors de la première édition du prix, en 1928, fut récompensé *O Tesouro Perdido* (1927) de Humberto Mauro. Cf. Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit.*, pp. 204-209.

garantie de la valeur des personnages, non dans le sens esthétique d'un Jean Epstein, mais dans celui plus prosaïque de « bonne apparence », ce qui en termes mélodramatiques signifiait un mélange de décence morale et une meilleure présentation sociale de soi dans les limites de sa classe¹⁰.

L'exception, dans les années 1920, fut qu'on publia des textes dans les revues modernistes qui, motivées par d'autres questions, s'étaient rapprochées du cinéma¹¹. Bien que Mário de Andrade n'eut pas effectivement embrassé la cause d'un « cinéma brésilien », il défendit dans ses critiques de films un nationalisme culturel empreint des valeurs comme traits culturels authentiques, façons d'être typiques au Brésilien, en dehors du registre colonisé dominant¹².

Cette idée dominante n'empêcha pas, à son tour, la manifestation d'intérêt envers ce que le cinéma était capable de révéler d'un Brésil « hors-champ », vécu dans des régions plus éloignées des grands centres, avec des films applaudis en tant qu'embryons d'un cinéma instructif qui devait répondre à la nécessité de faire apparaître la « vie réelle du Brésilien obscur » avec l'objectif que le public des villes ait un contact avec l'immense Brésil méconnu (titre, d'ailleurs, d'un film de 1925). Cet intérêt eut un écho plus important dans les années 1930, quand se manifesta un désir de se tourner vers l'intérieur du territoire au sein d'une quête de la nationalité qui marqua le débat intellectuel sur le problème dans un contexte où le cinéma indiquait déjà cette possibilité à travers la réalisation d'une véritable chorographie filmique du pays, telle qu'indiquée dans des documentaires comme *Brasil Pitoresco* (1925) de Cornélio Pires¹³.

Inflexions nationalistes : la perspective de la gauche dans la critique

Marquées par l'autoritarisme politique et la centralité du débat sur le nationalisme, les années 1930 et 1940 connurent une tentative pour résoudre l'équation des problèmes de la culture du pays en les connectant à l'ordre social et aux conditions de vie d'une population soumise à des taux d'inégalité parmi les plus prononcés de la planète. En ce qui concerne le cinéma, d'un côté, les actualités cinématographiques et les documentaires commencent à être vus comme des moyens de diffusion des idéaux civiques, en alliant à cette plateforme d'action son utilisation éducative dans l'objectif clair d'exiger des images propres, signes de progrès et de développement. En avril 1932, le gouvernement de Getúlio Vargas rend donc obligatoire la projection d'un court métrage brésilien (appelé à l'époque

10. Dans *Sétima Arte: um culto moderno*, op. cit., Ismail Xavier discute la forme par laquelle les théories d'Epstein, Dulac, Moussinac (entre autres) furent appropriées et « traduites » par les critiques brésiliens.

11. Ismail Xavier, *ibid.*, pp. 154-166.

12. Les critiques de l'auteur de *Macunaíma* ont été réunies par Paulo José da Silva Cunha dans *No Cinema*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010. Comme il le dit lui-même à propos de *São Paulo a Rio para Casar* (1922) : « Il est nécessaire de comprendre les Nord-Américains et non de les singer. Profiter de ce qu'il y a de bon du point de vue technique et non du point de vue des costumes » (p. 6). [Notre traduction]

13. Outre celui-ci, nous disposons d'autres documentaires qui pourraient être insérés dans ce cadre, tels que *No País das Amazonas* (1922) de Silvino Santos et *Ao Redor do Brasil* (1932) de Luiz Thomas Reis. À propos du Brésil Pittoresque, voir Eduardo Morettin, « Le documentaire muet au Brésil : la critique désire et l'image montre », op. cit.

«complément cinématographique») avant tout long métrage de fiction¹⁴. Les mécanismes de censure sont affinés et la première structure étatique destinée à la production de films est créée en 1936 : l'Institut National de Cinéma Éducatif¹⁵. D'un autre côté, il faut par exemple signaler l'impact positif auprès des communistes, dont l'écrivain Jorge Amado, de films comme *Favela dos Meus Amores* [*Favela de mes amours*, 1935] de Humberto Mauro, qui incorpore des thématiques liées à la culture populaire, comme la musique ; sont également bien accueillies la «figuration du morro¹⁶, vu par les intellectuels de gauche comme le lieu du populaire et du national»¹⁷, et enfin la création en 1941 de l'entreprise cinématographique Atlântida. Connue plus tard pour ses comédies musicales, les *chanchadas*¹⁸, la maison de production fondée par Moacyr Fenelon, Paulo et José Carlos Burle, Nelson Schults, Arnaldo de Farias et Alinor Azevedo, affiliée au Parti Communiste Brésilien dès le début des années 1930, avait pour objectif initial la réalisation de drames sérieux dans lesquels l'histoire était marquée par un travail du populaire au sein même d'une perspective socialement engagée¹⁹.

Au Brésil, l'impact de l'arrivée du cinéma sonore à la fin des années 1920 eut des conséquences directes sur la réalisation de films. Les productions devinrent immédiatement plus onéreuses, ce qui rendit plus difficile la réalisation souhaitée des films de fictions. Les années 1930, marquées par la présence de l'État dans le contexte cinématographique, assistèrent à la réduction de la diversité régionale caractérisée pendant la décennie précédente, et le cinéma brésilien prit du temps pour réunir les conditions de sa restructuration. On doit rappeler par ailleurs la création de la Cinédia en 1930, entreprise d'Adhemar Gonzaga, propriétaire également de la revue *Cinearte*. La Cinédia matérialisa le projet idéalisé par la revue, en croyant que de bons studios et du matériel de qualité suffiraient pour qu'un film réalisé au Brésil soit bien accepté. Si Gonzaga fut le responsable d'œuvres sérieuses et importantes, dont *Ganga Bruta* (1933) de Mauro et *O Ébrio* (1946) de Gilda Abreu, la survie de l'entreprise était effectivement garantie par les comédies musicales.

14. Ce fut la première mesure d'intervention de l'État brésilien sur le cinéma. À propos du décret et des autres initiatives du gouvernement de Getúlio Vargas à l'époque, voir Anita Simis, *Estado e Cinema no Brasil*, São Paulo, Annablume/FAPESP, 1996, pp. 92-115.

15. Cette création répond à la demande d'éducateurs brésiliens qui, dès les années 1920, pareillement à ce qui se passait dans d'autres contextes, s'organisent afin de solliciter du gouvernement un plus grand contrôle afin de créer un cinéma qui s'éloigne des films faits jusque-là. Sur ce sujet, voir Eduardo Morettin, *Humberto Mauro, Cinema, História, op. cit.*, pp. 94-99.

16. Au Brésil, ce mot – qui peut être traduit littéralement par «colline» ou «butte» – devient synonyme de «favela» ou «bidonville» du fait du relief accidenté de Rio, dont les collines concentrent ce type d'habitat.

17. À propos de la réception de *Favela*, film aujourd'hui perdu, voir Marcos Napolitano, «“O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935)», *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, n° 32, déc. 2009, pp. 137-157, URL : <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096>, dernier accès le 30 mai 2015.

18. L'équivalent des vaudevilles en France.

19. Sur ce sujet, voir Luís Alberto Rocha Melo, «Argumento e roteiro : o escritor de cinema Alinor Azevedo», Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006 (Mémoire de Master). De 1941 à 1947, des comédies musicales furent aussi produites par Atlântida.

Carmen Santos dans *Favela dos Meus Amores* [*Favela de mes amours*] de Humberto Mauro (1935).

Ce fut d'ailleurs avec le genre musical que le cinéma réussit à établir un contact plus direct avec le public à l'époque, au sein d'une expérience où le mimétisme jouait son rôle (en référence au *musical* américain), et était pratiqué avec une perception nette de la différence de recours et de facture, ce que les films relevaient de manière parodique. Sur ce point, le cinéma s'appuya sur la force de la culture du cirque, de la radio et du théâtre de revue, et incorpora un style d'humour qui faisait déjà partie du tissu quotidien, particulièrement lors du carnaval.

En 1947, l'Atlântida fut rachetée par le groupe Severiano Ribeiro, qui, en partenariat avec des entreprises nord-américaines, contrôlait une bonne partie du marché brésilien de distribution et d'exploitation. Afin de suivre la réglementation officielle qui, en 1946, avait édicté que les cinémas auraient désormais l'obligation de projeter trois films nationaux par an, l'entreprise commença à investir dans la production de *chanchadas*, aux allures très populaires et sources de grands succès commerciaux. Avec des budgets réduits et un modèle de production adapté à cette réserve de marché qui existait alors, une rare formule d'équilibre fut donc mise en place, en vue d'un possible cinéma.

La production de l'Atlântida : le comique Oscarito et Sonia Mamede dans *Esse milhão é meu* [Ce million est à moi] de Carlos Manga (1958).

En 1950, tandis que la ville de São Paulo s'apprêtait à célébrer son quatrième centenaire (1554-1954), la bourgeoisie locale ressentit le besoin de moderniser la culture. C'est dans ce contexte que, parmi d'autres entreprises, la compagnie cinématographique Vera Cruz fut créée (1949 et 1954). Encore une fois, la croyance persistait qu'un cinéma de qualité se ferait seulement avec des studios bien équipés et avec des techniciens préparés²⁰. De ce projet naquirent des œuvres telles que *O Cangaceiro* (1953)²¹ de Lima Barreto, mais il fallut rapidement puiser dans l'univers de la culture populaire, par le moyen de la figure d'un artiste de cirque comme Mazzaropi, et produire des comédies assez éloignées des drames sérieux qui, en principe, constituaient le cœur de la production. Le projet industriel de la Vera Cruz échoua et l'entreprise fit faillite, principalement en raison d'un manque de connaissance des mécanismes de distribution et d'exploitation.

Dans les années 1950, Paulo Emílio Sales Gomes réalisa son travail le plus pointu d'intervention, d'une part dans la réitération de l'impératif de construction de l'histoire et de la mémoire du cinéma brésilien – par la recherche et la consolidation d'archives aussi essentielles que celles de la Cinéma-thèque Brésilienne –, et d'autre part en conduisant le débat sur la conjoncture sociale contemporaine.

O Cangaceiro de Lima Barreto (1953) avec Milton Rodrigues.

20. Alberto Cavalcanti a été embauché en tant que producteur de l'entreprise en 1949. Venu d'Europe, Cavalcanti fait appel à de nombreux techniciens étrangers, ce qui cause une série de frictions avec une partie de la critique appliquée à construire un cinéma engagé socialement. Suite à des désaccords avec les propriétaires de Vera Cruz, Cavalcanti se détache de l'entreprise en 1951. Sur le sujet, voir Carlos Roberto de Souza et Maria Rita Galvão, « Le parlant et les tentatives industrielles : années trente, quarante, cinquante ». Paulo Antonio Paranagua (dir.), *le Cinéma brésilien*, op. cit., pp. 67-90.

21. Ce film connut un grand succès au Brésil et obtint un écho international. Il reçut le prix du Meilleur film d'aventure au Festival de Cannes en 1953.

Au Brésil, le cinéma ne s'étant jamais constitué comme une industrie et ayant été jusque dans les années 1930 une activité marginale au sein de la culture brésilienne, il n'existait pas de conscience propre de la mémoire qu'il fallait préserver, ce qui présente un impact direct sur les fonds existant aujourd'hui²². La Cinémathèque brésilienne trouve son origine dans le Club de cinéma de São Paulo, fondé en 1940 par de jeunes étudiants en philosophie à l'Université de São Paulo, dont Paulo Emílio faisait partie. L'histoire de l'institution est néanmoins marquée par des difficultés et des crises successives, typiques d'un pays peu enclin à l'investissement massif dans la préservation de son histoire, ce qui empêche la constitution d'archives plus vastes et plus représentatives de tout ce qui a été produit jusqu'à présent²³. Si ces images existent encore, c'est grâce aux cinémathèques. Comme le disait Paulo Emílio, « s'il n'y a pas de culture sans perspective historique, comment connaître l'histoire du cinéma quand les films n'ont pas été conservés ? »²⁴.

Les articles de Paulo Emílio écrits à cette époque pour le *Suplemento Literário* du quotidien *O Estado de S. Paulo* s'insèrent dans le plan d'attaque contre l'absence de mémoire en tant que facteur subissant aux préjugés des cinéphiles, issus de la répétition du dogme – « le cinéma brésilien n'a pas d'histoire » – fondé sur un manque d'information. En même temps, ces textes témoignent d'une incapacité à observer, au niveau de l'économie-politique, la complexité des facteurs qui constituaient les freins à un développement de ce cinéma, à l'époque marquée par la faillite des tentatives industrielles récentes (dont la mise en œuvre de la Vera Cruz en 1954). Cette faillite était justement liée à cette méconnaissance des facteurs de la part des entrepreneurs et à l'indifférence d'un État libéral dans la conduite d'une politique culturelle qui, comme le dit Sales Gomes avec ironie, n'aurait pas dû être vue comme une chose « contraire au cinéma brésilien », mais comme la politique créée par une élite dirigeante pour laquelle le cinéma brésilien n'existait même pas²⁵.

Adhemar Gonzaga et Pedro Lima, de la génération des critiques des années 1920, ainsi que Pery Ribas, Francisco Silva Nobre, Carlos Ortiz et Alex Viany²⁶ participèrent à ce processus de réflexion sur l'histoire du cinéma brésilien. Il ne s'agissait pas d'historiens de profession et, d'une manière ou d'une autre, il existait un projet d'intervention plus directe sur le présent dans le processus même de

22. Bien que la Cinémathèque possède le plus vaste fonds d'images en mouvement d'Amérique Latine, constitué d'environ 200 000 bobines de films qui correspondent à 30 000 titres, moins de 10 % des films réalisés jusqu'en 1930 a survécu à l'action du temps.

23. À propos de cette histoire, voir notamment Maria Fernanda Curado Coelho, « A experiência brasileira na conservação na conservação de acervos audiovisuais », São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009 (Mémoire de Master), Carlos Roberto Rodrigues de Souza, « A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil », São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009 (Thèse de doctorat), et Fausto Douglas Correa Jr, *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*, São Paulo, UNESP, 2010.

24. « O congresso de Dubrovnik » (13 octobre 1956), dans *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol. I. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 11.

25. Nous citons un aspect central de son article « A vez do Brasil » (11 février 1961), *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, pp. 314-318.

26. Parmi eux, le travail à la fois le plus influent et le plus consistant est celui d'Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959, objet d'étude de Arthur Autran, *Alex Viany: crítico e historiador*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

Lima Barreto fit visiter studios de la Vera Cruz à São Paulo à Georges Sadoul (1956).

O grande momento [Un grand moment] de Roberto Pereira dos Santos (1956). Tentative néo-réaliste à São Paulo.

production filmique. Se tourner vers le passé impliquait littéralement d'apprendre des erreurs, de repenser des stratégies dont l'efficacité devrait voir sa validité attestée, une arme de combat sur un champ de bataille bien démarqué : celui de la conquête d'un marché qui mette en avant les films faits au Brésil. Une conquête toujours repoussée, dans un processus qui laissa fleurir une politisation de la pensée sur la culture en général et le cinéma en particulier, et parvint à son point décisif d'inflexion à la fin des années 1950 – moment où Paulo Emílio exposa la plaie ouverte depuis le début du siècle.

Face à une accumulation de frustrations qui marquait la carrière des cinéastes et le quotidien de la critique dans les journaux, Paulo Emílio fit face à la situation en concluant sur une description implacable de ce qu'il appela une « situation coloniale ». Exposée lors de la *Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica*²⁷ réalisée en 1960, sa réflexion exprime le sentiment général et souligne les conditions qui lui sont sous-jacentes. Parce que nous sommes à la frontière avec les textes concernant la relation entre cinéma et sous-développement, nous allons nous arrêter ici sur le parcours de ce critique.

Sales Gomes, de « Une situation coloniale ? » à « Cinéma : trajectoire dans le sous-développement »

L'intervention de Sales Gomes à la *Convenção da Crítica* eut un énorme impact sur les réalisateurs et les critiques en tant que synthèse d'une situation qui devait être reconnue afin que la réflexion sur le cinéma avance. Pendant toute la période des années 1960, le relief donné par le critique à la « situation coloniale » fut associé à la notion de sous-développement²⁸. La discussion sur le cinéma, en se politisant, chercha à établir un lien plus fort avec les débats autour de projets nationaux, dans une conjoncture où l'équation de l'inégalité se posa sous la forme de cette notion de terrain des analyses de l'ordre économique mondial : le sous-développement comme structure de domination génératrice d'échanges asymétriques entre un centre hégémonique, capable d'imposer ses intérêts, et une périphérie entraînée dans un jeu de forces qui la rendait incapable de rattraper son retard. Il ne s'agissait pas seulement de donner une nouvelle description de la distance entre pauvres et riches, mais aussi

27. « Première Convention Nationale de la Critique Cinématographique » en français.

28. « Uma situação colonial ? » *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II, *op. cit.*, pp. 286-291.

O grande momento [Un grand moment] de Roberto Pereira dos Santos (1956). Gianfrancesco Guarnieri.

Rio Zona Norte [Rio, zone Nord] de Nelson Pereira dos Santos (1957). Tentative néo-réaliste à Rio de Janeiro, avec Grande Otelo et Dalva de Oliveira.

d'apporter une solution à un engrenage qui devait être combattu. Il existait un impératif de transformation sociale associé au concept, un projet d'émancipation nationale qui engageât les cinéastes qui tâtèrent ses implications et l'adoptèrent dans leur réflexion sur les « modes de production » et sur l'incidence de ces derniers sur l'esthétique du cinéma. L'échec de la reprise du modèle des grands studios hollywoodiens, conjointement à l'assimilation de l'expérience du néo-réalisme italien comme manière d'affronter le manque de ressources, définirent de nouvelles directions qui se déclinèrent dans le *Cinema Novo*, mouvement qui écarta les rêves d'industrie et inventa son esthétique à partir d'une compréhension plus poussée de la question du sous-développement. À partir de nouveaux critères de valeurs, le cinéma moderne brésilien des années 1960 dépassa le mimétisme typique du complexe colonial et obtint une ferme insertion dans la culture, avec la production d'un imaginaire associé à l'idée d'authenticité comme façon de filmer adaptée aux conditions matérielles et au tissu de la vie sociale. En termes pratiques, au-delà du rejet de l'expérience de la *Companhia Vera Cruz*, la critique des *chanchadas* devait être faite. Lors de la genèse du *Cinema Novo*, la dominante politique suscita des difficultés dans l'acceptation de la comédie musicale, bien qu'elle fût un genre populaire éloigné du

A hora e vez de Augusto Matraga [le Temps et le lieu d'Augusto Matraga] de Roberto Santos (1966) : du néo-réalisme au Cinema Novo.

Nem Sansão Nem Dalila [Ni Samson, ni Dalila] de Carlos Manga (1954) avec José Lewgoy et Oscarito.
L'école comique de la Chanchada.

Esse milhão é meu [Ce million est à moi] de Carlos Manga (1958). Avec Oscarito, Zezé Macedo et Ribeiro.

De vento em popa [le Vent en poupe] de Carlos Manga (1957). La Chanchada et le thème du Caganceiro.

Maluco por Mulher [Fou de femmes] avec Zé Trindade et Zezé Macedo (1957). La vitalité de la comédie Chanchada.

modèle assumé en 1949 par la *Compagnie des industriels de São Paulo* qui prétendait inaugurer un cinéma brésilien qui serait pris au sérieux.

Pour ceux qui pariaient sur une lutte pleine de succès contre les règles du spectacle et de la culture de marché, la *chanchada* était vue comme une expérience marquée par de vagues espoirs d'un Brésil comme pays du futur, une comédie vouée à dessiner le côté souriant du pays. Ces arguments pesaient plus que l'éloge vis-à-vis de la façon dont la *chanchada* s'appuyait sur une conscience aiguë de son lieu de parole, avec une auto-ironie et un sens de la parodie considérés comme une frange complaisante envers l'ordre existant et, sur le plan esthétique, comme l'expression du « mauvais goût » de la culture médiatique aussi difficile à accepter que la pompe lettrée et tout aussi ingénue de l'industrialisme. Le *Cinema Novo* s'identifia au legs moderniste et dirigea son attention vers ce qu'il y avait de plus problématique dans la vie sociale : pauvreté, structures obsolètes, volontarismes du pouvoir, violence. Son engagement était une exposition de la réalité sociale capable de produire un élan de transformation.

Visé par le désir de conscientisation politique, le public devint « peuple », une collectivité *a priori* critique que son expérience de vie était censée mobiliser pour discuter les vérités du sous-développement projetées à l'écran. En 1965, Glauber Rocha fit le bilan de ce pro-

gramme esthétique-politique dans le manifeste « Pour une esthétique de la faim ». Sous forme de dialogue avec Frantz Fanon à propos de ses réflexions sur la guerre anticoloniale en Algérie²⁹, Rocha

29. Voir Ismail Xavier, « Critique, idéologies, manifestes », dans Paulo Antonio Paranagua (dir.), *le cinéma brésilien*, op. cit., pp. 221-30. Le manifeste est disponible sur <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/11/les-manifestes-de-glauber-rocha/>, dernier accès le 20 juillet 2015.

y défend une notion d'identité culturelle qui, partant du scandale de la faim comme emblème du sous-développement, peut rencontrer dans la négation de l'Autre (l'impérialisme) un moyen d'affirmation propre à générer une nouvelle conscience.

La pratique du *Cinema Novo* et son programme ne signifèrent cependant pas la dissolution effective du problème de la colonisation culturelle via le marché, en lien avec l'asymétrie des pouvoirs centre-périphérie. Ce qui changea dans ce processus fut le terrain où était pensée cette question, un apprentissage de la façon dont le sens politique des opérations programmées dépendait d'une confrontation de forces plus large que supposée par le passé. Dans un contexte difficile, le cinéma moderne (le *Cinema Novo* et ses déclinaisons) avança en termes esthétiques et dans ses modes de production, mais ne résolut pas la question de sa place sur le marché de l'exploitation, pas même lorsqu'il passa d'un cinéma d'auteur radical à une incorporation progressive des stratégies de communication auprès du grand public à la fin des années 1960. Ses impasses remirent en cause les discontinuités historiques du cinéma brésilien.

Porto das Caixas de Paulo Cezar Saraceni avec Reginaldo Farias et Irma Alvarez (1962).

Dans ses textes de la période 1972-1974, une phase qu'il définit lui-même non sans ironie comme jacobine, Sales Gomes mena à son terme une réflexion à partir de cette nouvelle crise de production d'un cinéma qui ne parvenait pas à élargir son dialogue avec le public. Son essai « Trajectoire dans le sous-développement » (1973)³⁰ est une grande synthèse qui met bout à bout toute l'expérience du siècle, à la recherche des liens qui expliquent cette oscillation entre floraison et déclin, en désignant la contribution spécifique de chaque tendance du cinéma brésilien et les conditions dans lesquelles il effectua son parcours, moins soucieux de consacrer des talents que de dessiner les processus, visant un bilan historique. Bien qu'aux allures d'une constante remise à leur place des crises, cette histoire mit en évidence l'objectif de la conquête du public, conquête par ailleurs constamment ajournée, de sorte que la tant souhaitée interaction démocratique entre film et société, entre cinéastes et critiques, entre œuvres et public ne se réalisa pas. Il fallut encore convoquer les différents secteurs pour une action basée sur une vision plus réaliste du parcours d'une cinématographie dans le temps, rappeler les vicissitudes déjà affrontées et qui, à un moment donné, semblaient dépassées au sein de la dynamique du cinéma moderne.

Au sein de la téléologie figurant dans le schéma de Sales Gomes, le terme final ne se réalise pas, il reste au stade du projet. Autrement dit, il s'agit d'un présupposé de l'analyse qui permet d'accentuer, au présent, le caractère inabouti du processus d'affirmation d'une cinématographie, un processus qui ne doit pas être compris comme la révélation d'une essence nationale qui se manifeste – notion statique et conservatrice, où l'idée d'authenticité serait inséparable du passé pré-industriel, pris comme origine mythique de la nation. Au contraire, ce processus doit être assumé comme une construction basée sur un manque historiquement constitué. C'est la phrase célèbre : « Nous ne sommes ni Européens ni Américains du Nord, mais, privés de culture originale, rien ne nous est étranger car tout l'est. Nous nous construisons péniblement nous-mêmes, dans la dialectique raréfiée entre le "non être" et "l'être autre" »³¹. Bien que raréfiée, cette dialectique entre le « non être » et

Deus e o Diabo na Terra do Sol [Dieu noir et diable blond] de Glauber Rocha avec Othon Bastos en Corisco (1963).

30. Paulo Emílio Salles Gomes, « Trajectoire dans le sous-développement », dans *ibid.*, pp. 11-20. Publié à l'origine dans la revue *Argumento*, n° 1, octobre 1973. (1^{re} traduction française dans P-A. Paranagua, José Carlos Avellar (dir.), *Cinéma brésilien 1970-80. Une trajectoire dans le sous-développement*, Locarno, Édition du Festival international du film, 1983, pp. 7-25).

31. Paulo Emílio Salles Gomes, *ibid.*, p. 12.

« l'être autre » suppose un mouvement à travers lequel l'affirmation culturelle et l'émancipation politique doivent être atteintes à partir de l'expérience de l'opprimé – c'est-à-dire des classes populaires que Sales Gomes assimile à la sphère de « l'occupé », en opposition à la sphère de « l'occupant », catégorie qui inclut les secteurs de l'élite et des classes moyennes dont la culture se satisfait d'une dynamique répondant aux influx extérieurs, dont le cinéma hégémonique qui domine le marché.

La vie culturelle du pays devrait se constituer comme un dialogue sans hiérarchie. La production – de films, textes et connaissances – devrait suivre une dynamique qui se réaliserait dans un mouvement à double sens, dans lequel la réception constituerait un moment nécessaire, aussi bien de la part du public que de la critique, des cinéastes et d'autres artistes, tous étant également décisifs. Une fois que le côté de la réception est reconnu comme fondamental, la persistance du relatif isolement d'un cinéma le conduit au cercle vicieux du sous-développement. Le cinéma moderne des années 1960-1970 – produit dans la sphère de « l'occupant » (artistes et intellectuels) – affronta les questions de

A falecida [la Défunte] de Leon Hirszman avec Fernanda Montenegro (1966).

«l'occupé», avec qui il s'identifiait, en les projetant à l'écran. Mais «l'occupé» n'était pas parmi le public³². Une fois de plus on retrouva l'impasse dont le dépassement exigeait un mouvement de l'ensemble de la société. Bref, le cinéma brésilien ne réussit pas à s'émanciper par ses propres moyens. Ce qui comptait était la logique sous-jacente aux freins et conflits typiques à la sphère publique du xx^e siècle, sphère marquée par l'hégémonie de l'industrie culturelle globalisée et ses foyers centraux de production. Des expériences s'accumulèrent, et avec elles quelques réussites esthétiques, mais la position particulière du cinéma dans la société exigeait encore la capacité d'inclure «l'occupé» qui n'avait pas encore été satisfaite.

Jofre Soares dans *A hora e vez de Augusto Matraga* de Roberto Santos (1966).

S'il avait exalté et soutenu le *Cinema Novo* tout au long des années 1960, Sales Gomes présentait maintenant un défi à ce mouvement de jeunes cinéastes. Selon lui, le prestige auprès d'une partie de la critique et du public universitaire, lié au succès dans des festivals internationaux, fut une conquête insuffisante, car elle demeurait dans la sphère de «l'occupant». Il était nécessaire de poursuivre la conquête d'un public plus large et de conclure une interaction auteur-œuvre-public qui n'exclut pas la majorité de la population.

Ce qui se configure dans l'essai en tant qu'intervention directe dans le champ du cinéma exprime en réalité une préoccupation plus grande où étaient impliqués les différents secteurs intellectuels engagés dans des projets d'émancipation impossibles pendant la période de la dictature, en particulier lors des années de plomb entre 1969 et 1973. Le texte est destiné aux lecteurs de la revue *Argumento* qui réunissait des intellectuels de gauche, affrontait la censure et était lue par les jeunes universitaires que Paulo Emílio convoquait pour débattre avec une lucidité plus prononcée de la conjoncture politique et culturelle, avant tout en ne s'éloignant pas du cinéma brésilien.

En 1973, il y eut assurément une tonalité anti-épique dans la réflexion du critique au nom de la continuité de la cinématographie, liée à la reconnaissance des oppositions et conflits. Dix ans plus tôt,

32. Pour Sales Gomes, le cinéma produit au Brésil se situe dans la sphère de «l'occupant», même lorsque, comme le *Cinema Novo*, il s'identifie à «l'occupé», car la polarité établie par le critique se réfère au clivage des classes sociales et à l'inégalité patente dans la société brésilienne, et non à l'opposition entre le cinéma national et le cinéma étranger.

à la veille du coup d'État militaire de 1964, la perspective de la gauche était celle de la Révolution imminente qui demandait un cinéma de rupture. Ce cinéma réussit à survivre dans ce contexte hostile mais n'évita pas sa propre crise de production à la fin des années 1960, lorsqu'il souffrit du poids de la conjoncture politique et économique. Cette conjoncture entraîna l'élaboration d'un bilan historique de la part de ceux qui reconnaissaient qu'il s'agissait moins de proposer le grand saut, que de soutenir la continuité d'un cinéma qui subissait la menace d'un collapse. En raison d'un nouveau tournant politique, ce collapse pressenti ne fut pas immédiatement confirmé. À partir de 1974, le cinéma brésilien gagna un nouvel élan, soutenu par l'État, lorsque l'entreprise étatique Embrafilme, créée en 1969 pendant les « années de plomb », redéfini sa politique, en finançant la production et en assumant la distribution du cinéma sur le marché³³.

Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade (1969). Avec Grande Otelo.

33. Outre le travail déjà cité d'Anita Simis, sur ce sujet, voir le texte de Jean-Claude Bernardet, « Novo ator: o Estado », *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2^a edição revista e ampliada, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 58-99.

Les vicissitudes du cinéma brésilien et la provocation de Sales Gomes

La période 1974-1984, bien qu'elle ne fût exempte de contradictions, marqua un cinéma qui se développa et rencontra dans son aile *cinemanoviste*³⁴ l'expression d'un nationalisme culturel éclairé capable d'assauts contre l'industrie hégémonique, dans un contexte de militance devenue possible dans la nouvelle conjoncture de la *détente*³⁵ engagée en 1974. La politique de l'État, en corrélation avec le soutien direct au cinéma, finit par conclure un « pacte non signé » avec des cinéastes de gauche. Pour le régime dictatorial, il était impératif que l'on ne s'imaginât pas qu'ils eussent créé, avec la censure, un « vide culturel ». En quête d'un « bon cinéma, sérieux », le régime n'avait pas trouvé ses cinéastes organiques et chercha d'autres partenaires. De cette façon, à côté des genres du cinéma de divertissement à succès, un cinéma critique gagna une plus grande visibilité, dont la teneur ne permettait pas la simple réduction à un statut d'acteur culturel « coopté par le régime ». Bien qu'instable et devant faire face à des freins d'ordre politique, ce processus engendra une période de croissance sur le marché et une diversité de production qui assura une continuité que l'on pensait plus pérenne. Cependant, l'inversion de perspectives ne dura pas, car les paris à long terme ne se concrétisèrent pas, même à partir de 1985 avec ladite Nouvelle République qui correspond à la fin de la dictature militaire et à la transition vers le régime démocratique³⁶.

Les dix premières années du nouvel ordre réservèrent bien des désillusions et furent loin de promouvoir le cinéma. Après cinq années mornes, 1990 fut l'année du « coup de gouvernement » néo-libéral de Fernando Collor contre la culture, dans une manœuvre qui inclut la cessation d'activité d'Embrafilme et provoqua la fin du modèle de production élaboré dans les années 1970³⁷. À partir de 1994, le secteur prit un nouveau départ avec la Loi de l'Audiovisuel, politique d'État qui, à l'aide de mesures de crédit d'impôts, viabilisa la réalisation de films dans une période connue comme celle du « cinéma de la reprise ». Celui-ci, avec des hauts et des bas, consolida une production marquée par une moindre mobilisation politique, puisque l'idée de détenir un mandat populaire pour parler au nom de l'émancipation nationale avait cessé d'exister pour les cinéastes. Il n'est pas question ici de proposer un profil de ce cinéma et de ses dominantes esthétiques, en dehors de l'observation du léger déplacement opéré dans la dynamique présidant la sphère publique médiatique. Cette dernière, en réalité, s'éloigna encore plus radicalement de l'idéal d'interaction plus démocratique entre film et société, entre cinéastes et critiques, entre œuvres et public.

Le cinéma brésilien a atteint un seuil de production relativement élevé mais reproduit un modèle historique de présence réduite sur le marché qui demeure aux mains des entrepreneurs de toujours.

34. Qui se réfère au Cinema Novo.

35. En français dans l'original.

36. Ces sujets sont traités plus en profondeur chez Ismail Xavier, « Do Golpe Militar à Abertura : a resposta do cinema de autor », Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet et Miguel Pereira, *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, pp. 7-38.

37. Jean-Claude Bernardet, « A crise do cinema brasileiro e o plano Collor », *Cinema brasileiro : propostas para uma história*, op. cit., pp. 182-187.

Suivant une règle générale, au Brésil, il est plus facile de produire que de montrer des films dans les salles de cinéma. Ce qui renvoie aux questionnements d'autres époques, bien que dans une conjoncture très distincte de celle qui marqua le moment de la réflexion de Sales Gomes. Vers 1973, dans la bataille de la communication (et de la création), la censure de la police fut un facteur de poids³⁸, en plus des injonctions structurelles du marché. Cependant, le point le plus effectif en terme de contrôle pendant la dictature fut l'instrumentalisation du processus de modernisation technologique de l'industrie culturelle électronique, mouvement au sein duquel la télévision renforça son hégémonie, servant de paramètre pour la communication journalistique et l'esthétique des genres populaires de fiction³⁹.

Le régime militaire laissa un héritage à la Nouvelle République qui, bien qu'ayant largement atténué la censure, vit le mouvement général des médias mondiaux passer devant les désirs de démocratisation, ce qui mit davantage en évidence les mécanismes déjà connus de concentration du pouvoir et de censure propres au mode de production de l'industrie culturelle : la plus grande force est conférée à ce qui se répète en tant que stratégie de communication et qui a pour horizon (et non comme destin certain) la conformation d'un type de subjectivité balisée selon la bonne réception de ce qu'elle offre.

Dans le contexte de 1973, quel était, selon Sales Gomes, le rôle de la critique et des intellectuels ? Il leur fallait accomplir leurs tâches dans la lutte contre la dictature et en faveur du dépassement du « complexe colonial » qui troublait les valeurs pour bien considérer les films. Autrement dit, il fallait aux critiques effectuer une prise en compte des implications culturelles et surtout politiques de deux situations distinctes (et non exclusives) qu'ils affrontaient simultanément dans leur travail. D'une part, la situation d'évaluation de films étrangers sur lesquels ils avaient une influence minime. D'autre part, la situation directement vécue dans leur compréhension du cinéma brésilien face auquel la réponse du critique constitue un moment des plus effectifs dans le processus dialogique où ils sont directement insérés ; une insertion directe non pas en fonction d'un « appel nationaliste », mais en raison des conditions pratiques qui définissaient un lieu de parole à partir d'un contexte spécifique qui établissait l'étendue de chaque modalité d'intervention ainsi que le sens qu'elle pouvait acquérir.

Étant donné le champ d'opérations aujourd'hui, où l'accès à la diversité est plus difficile et fait que les interventions radicales sont moins puissantes dans l'espace des grands médias, nous croyons qu'il y a de la place pour une réflexion renouvelée sur la manière dont Sales Gomes comprend les options non exclusives de la critique. Comme l'indique cet article, cette formulation est loin d'avoir perdu son aspect provocateur.

38. Une bonne partie des documents concernant la censure des films brésiliens entre 1964 et 1985 est accessible via URL : <http://www.memoriacinebr.com.br/>, consulté le 20 juillet 2015.

39. Voir Esther Hamburger, « Brasil. país do futuro: Novelas dos anos 1970 e 1980 », *O Brasil Antenado: A sociedade da novela*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, pp. 84-101.