



**LES POUVOIRS DU CINÉMA:
TROIS FOIS LE NORD-EST DU BRÉSIL
(SECHERESSE, UN HOMME A ABATTRE ET LE CIEL DE
SUELY)***

Marcos Silva**

Universidade de São Paulo – USP

marcoasilva.usp@uol.com.br

RÉSUMÉ: Cet article traite des images du nord-est du Brésil à partir de films produits dans différents moments historiques: **Sécheresse** (1963), par Nelson Pereira dos Santos, **Un homme à abattre** (1983), par Eduardo Coutinho, et **Le ciel de Suely** (2006), par Karim Aïnouz. Chacun de ces films montre des approches différentes au nord-est brésilien et aussi interfère dans l'analyse des politiques générales au moment où ils ont été faits avec des propositions particulières. Ils mettent en évidence aussitôt la possibilité d'identifier des angles particuliers de luttes sociales et les efforts des différents groupes humains dans le but d'exprimer leurs volontés politiques. L'article analyse la capacité des films à faire ressortir des différentes voix et des différents interprétations à propos de leurs domaines.

MOTS-CLÉS: Nord-est du Brésil – Cinéma et Histoire – **Sécheresse** – **Un homme à abattre** – **Le ciel de Suely** – Nelson Pereira dos Santos – Eduardo Coutinho – Karim Aïnouz.

ABSTRACT: This article focuses on images of the Brazilian Northeast in films made in different historical moments: **Barren lives** (1963), by Nelson Pereira dos Santos, **Twenty years later** (1983), by Eduardo Coutinho, and **Suely in the sky** (2006), by Karim Aïnouz. Each of these films shows different approaches to the northeast of Brazil and also interferes in the politics of the time they were made with particular proposals. At the same time, they highlight the possibility of identifying peculiar angles of social struggles and efforts of different human groups in order to express their political will. The article highlights the ability of film to bring out different voices and interpretations about their subject fields.

KEYWORDS: Brazilian northeast – Cinema and History – **Barren lives** – **Twenty years later** – **Suely in the sky** – Nelson Pereira dos Santos – Eduardo Coutinho – Karim Aïnouz.

Le cinéma brésilien des années 50 et 60 du XXe. siècle comprend plusieurs genres tels que: la comédie musicale (connue au Brésil comme “Chanchadas”), des

* Ce texte a été présenté au syposium "Images et pouvoir" (décembre 2010), à l'Université Saint-Joseph (Beyrouth, Liban). Je remercie Elie Yazbek (Université Saint-Joseph) et Jorge Nóvoa (Universidade Federal da Bahia) pour l'invitation à participer à l'activité.

** Professeur à l' Université de São Paulo, USP, Brésil.

mélodrammes hollywoodiens (principalement produits par le Studio Vera Cruz dans l'état São Paulo¹) et le **Cinema Novo** (Nouveau Cinéma, qui a fait quelques dialogues à gauche avec le Néo-Réalisme italien et la Nouvelle Vague française grâce à des drames concernant des problèmes sociaux et politiques).

Le Nouveau Cinéma a abordé des questions sociales avec des intentions critiques et mettant l'accent sur le besoin de changements radicaux dans la société capitaliste. Ses principaux metteurs en scène, comme Nelson Pereira dos Santos (né en 1928, directeur de **Vidas secas**, film de 1963 – titre connu en français comme **Sécheresse** –, parmi quelques autres chefs-d'oeuvre) et Glauber Rocha (né en 1939 et mort en 1981, directeur de **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, aussi 1963 film – titre connu en français comme **Le Dieu Noir et le Diable Blonde** –, parmi quelques autres chefs-d'oeuvre), par exemple, depuis les années 50 (Santos) et 60 (Rocha), ont examiné la pauvreté urbaine et rurale au Brésil et les perspectives pour les surmonter par une révolution ou une autre action politique similaire².

Après 1964 (à savoir, le début de la dictature, qui a duré jusqu'en 1985), le Nouveau Cinéma a diversifié ses thèmes et approches pour maintenir et renouveler les approches et critiques à propos du régime et des projets de révolution politique et sociale. Malgré la violente censure de la dictature contre le cinéma et les arts plus critiques, il est utile de rappeler que, dans cette période, a été créé l'Embrafilme, une société d'État qui a financé différents types de films, dont de nombreux dirigés par des auteurs du Nouveau Cinéma. Une fois la dictature finie, l'Embrafilme a été abolie en 1990 et la production cinématographique brésilienne mérite aujourd'hui des appuis supplémentaires provenant d'organismes gouvernementaux qui ne sont pas de financement direct – les politiques d'allégements fiscaux.

Depuis la fin de la période dictatoriale, certains nouveaux cinéastes brésiliens ou des directeurs avec la plus vieille histoire ont tendance à traiter le Nouveau Cinéma comme une étape à surmonter. Fernando Meirelles (né en 1955, directeur de **Cidade de Deus**, titre connu en français comme **La Cité de Dieu**) et Daniel Filho (né en 1937,

¹ Au Brésil, un *estado* (état) est une division administrative du territoire national.

² Il ya des informations importantes sur le Nouveau Cinéma, la classe moyenne et la politique au Brésil dans l'essai critique ancien mais encore et toujours lumineux:

BERNARDET, Jean-Claude. Le Cinéma Novo. **Temps Modernes**. Paris, p. 260, oct 1967.

directeur de **Se eu fosse você**, titre que nous pouvons traduire como **Si j'étais vous**), par exemple, ont proposé de maintenir un cinéma techniquement bien résolu, sans des engagements politiques explicites.

Mais il y a d'autres cinéastes au Brésil qui remodelent les enjeux politiques et esthétiques du Nouveau Cinéma. Tel est le cas d'Eduardo Coutinho, réalisateur chevronné, né en 1933, et Karim Aïnouz, un jeune réalisateur, né en 1966.

Je vais discuter ces tensions esthétiques et politiques que la production de films au Brésil a généré au cours des 50 dernières années et ses relations avec les changements politiques, sociaux et culturels dans le pays. Je vais mettre l'accent sur le Nouveau Cinéma, son renouvellement à la fin de la dictature et l'analyse plus récente de sa poétique dans le présent siècle. J'ai choisi trois films qui traitent d'une région géographique du Brésil, le nord-est, dans différents moments historiques. Il s'agit d'une population, nombreuse et vaste, pauvre. Le Nord-Est brésilien est généralement analysé par des géographes, économistes, sociologues et autres chercheurs des Sciences Humaines comme une zone à problèmes en raison de l'importante population, la pauvreté et la disparité en ce qui concerne la production industrielle à l'est et au sud du pays³. Chacun des films montre les changements dans la région et la façon de l'aborder comme un problème national. Discuter de la région et de ses problèmes était et est encore une manière de réfléchir sur le pays dans son ensemble et ses liens avec le monde.

Mon point de départ est le film **Vidas secas (Sécheresse)**, de Nelson Pereira dos Santos, 1963.⁴ Ce film a été réalisé d'après le chef-d'œuvre littéraire avec le même

³ FURTADO, Celso. **La formation économique du Brésil de l'époque coloniale aux temps modernes**. Paris/La Haye: Mouton/École Pratique des Hautes Études, 1972.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no nordeste**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

OLIVEIRA, Francisco. **Elegia para uma re(li)gião**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GARCIA, Carlos; VEIGA, José Eli. **O que é Nordeste Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Marcos. A História e seus limites. **História & Perspectivas**. Uberlândia, vol. 6, n. 59/65, jan/jun 1992.

NAVARRO, Fred. **Dicionário do Nordeste - 5000 Palavras e Expressões**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

⁴ **Sécheresse** (Brésil). 1963. Réalisateur: Nelson Pereira dos Santos. Scénariste: Nelson Pereira dos Santos. Basé sur le roman par Graciliano Ramos. Scénariste: Nelson Pereira dos Santos. Production: Carlos Luis Barreto, Herbert Richers Nelson Pereira dos Santos et Trelles Danilo. Distribution: Films sino, RioFilme vidéo et Sagres. Musique: Leonardo Alencar. Photo: Luis Carlos Barreto et José Rosa. Production Designer: John Duarte. Edition: Nello Melli et Rafael Justo Valverde. Cast: Attila Iorio (Fabiano), Maria Ribeiro (Vitória), Soares Jofre (Farmer), Orlando Macedo (Soldier jaune) Genivaldo Lima, Lima Gilvan, Pedro Santos, Rosa Maria, Leite Jose, Antonio Smith, Ramos Clovis, Gilvan

titre, écrit par Graciliano Ramos et publié en 1938 pendant une autre période dictatoriale de l'histoire du Brésil (**Estado Novo**, que nous pouvons traduire comme “Nouvel État”, qui a duré de 1937 à 1945)⁵. L'extrême fidélité au roman du film se déroule dans la capacité de le recréer en images et en sons. Les gémissements de la charrette à bœufs (un véhicule qui n'est pas vu dans l'une des scènes), dans le prologue et l'épilogue du film, construit, comme le langage du cinéma, un thème majeur du roman: Qu'est qu'un être humain? Ces créatures sont des êtres humains? La question sur l'humanité de ces êtres humains ne peut être résolue en un investissement fou par rapport à la chienne Baleia, personnage important dans le roman et le film. Le problème est au cœur des horizons de réflexion sur le monde très humain des sentiments et des fantasmes que les personnages Fabiano, Nhá Vitória et ses deux fils (dénommés “les garçons”) éprouvent.

Il convient de noter que la publication du roman **Vidas secas**, en 1938, fait partie d'un moment de l'histoire littéraire du Brésil marqué par de grands succès du roman régional, qui comprenait des auteurs comme Graciliano Ramos, José Lins do Rego et Jorge Amado - ce dernier est le plus connu internationalement des trois. Le groupe se distinguait par l'approche thématique et régionale des problèmes sociaux importants du Brésil, en particulier la région nord-est.

Lorsque le film a été réalisé en 1963, le panorama de la vie politique et intellectuelle brésilienne s'est révélé différent, marqué par le prestige des œuvres littéraires et artistiques des avant-gardes, en particulier, la construction de Brasília, nouvelle capitale du Brésil, dans les paramètres urbains et architecturaux d'une extrême modernité. La renaissance du roman écrit en 1938 par le film de 1963 indique la persistance de graves problèmes sociaux dans le nord-est, désormais critiqué au nom du développement.

L'action du roman n'a pas de date précise, ce qui suggère qu'il s'agit de la contemporanéité de sa publication (1938, la dictature Nouvel État, un Brésil qui a été dit moderne seulement depuis la Révolution de 1930, quelquefois caractérisé par la politique économique centralisée, mettant davantage l'accent sur l'industrie et l'introduction du droit du travail pour les ouvriers urbains). Dans le cas du film, il y a

Leite Inácio Costa, Oscar Souza, Vanutério Maia, Arnaldo Chagas Gileno Sampaio, Ordônio Manoel, Costa Moacir et Walter Miller. 103 minutes. Noir et blanc.

⁵ Ce livre de Graciliano Ramos peut être consulté en ligne:
www.4shared.com/.../Vidas_Secas_-_Graciliano_Ramos.html?

une indication de date – deux années au début des années 40 du XXe siècle -, ce qui signifie qu'il y a une histoire, un passé. Dans le même temps, dans sa forme alors actuelle (gouvernement de João Goulart, qui a été renversé en 1964 par la dictature qui a été implantée), pour discuter "des réformes fondamentales" dans la société brésilienne, parmi lesquelles, la Réforme Agraire, visant à réduire les grandes problèmes sociaux et la pauvreté en milieu rural au Brésil.

Les noms de deux personnages adultes (Fabiano et Nhá Vitória) évoquent des significations qui sont opposées à leur réalité: le radical ou la racine du nom Fabiano a le nom de Phoebus, le dieu grec Apollon, associé à la beauté – la beauté contraste à cette pauvre vie. Et Nhá Vitória (Madame Victoire) évoque le sens de gagner, être victorieuse, à égale distance de cette vie si misérable. Les deux garçons ont des noms non identifiés, comme s'ils remplissent une fonction, à travers d'autres chemins, se répète de génération en génération. Rappelez-vous que, dans le film, tous ces noms ne sont pas mentionnés, nous le savons d'après le roman.

Le début du film **Sécheresse** est le parcours de ces quatre personnes à travers le lit sec d'une rivière dans le nord-est du Brésil, la saison sèche, forte lumière du soleil et de chaleur. Le groupe est complété par Baleia, qui est une chienne, et un perroquet silencieux aussi sans nom. On constate une fatigue, jusqu'à l'épuisement. Les gens prennent peu d'objets sur leur tête et leurs mains. Ce sont des *retirantes*, des pauvres réfugiés de travail du champ sans terre et sans emploi qui, pendant la saison sèche, recherchent une occupation (travail, à la survie) dans un autre endroit, loin du lieu où ils sont nés.

Il y a une inquiétude qui traverse leur regard, de l'anxiété au sujet de la difficulté quotidienne, le pire étant la faim car il n'existe aucune perspective immédiate de résolution. Depuis le début de ce récit, Nhá Vitória prend une décision qui est de tuer et manger rôti le perroquet, en commentant brièvement qu'il ne parlait pas. Une autre solution temporaire à la faim est proposée par Baleia, qui chasse un *preá* (cochon de Guinée, petit rongeur sauvage) et l'apporte au groupe humain, qui cuit la proie apportée par la chienne affectueusement.

Il y a aussi un silence profond et déchirant entre ces quatre personnes, un mélange de secret et de la difficulté de la parole. Tout au long du film, les quatre (et même la chienne Baleia) seront exprimés à travers des monologues intérieurs afin de réfléchir, penser sur le monde et la vie. Mais la difficulté est exprimée verbalement dans

le cadre de la difficulté de vivre le statut des pauvres. On peut même penser que dans les deux oeuvres, le roman de Graciliano Ramos et le film de Nelson Pereira dos Santos, les personnages qui s'expriment avec désinvolture ont aussi plus de pouvoir. Échapper à l'exploitation en profondeur, pour cette famille pauvre, serait également avoir accès à l'expression verbale plus étendue.

Le groupe a trouvé une maison abandonnée dans une ferme d'élevage temporairement désactivée et y reste précairement. Peu de temps après, viennent le propriétaire et certains de ses hommes de main (*capangas*), leur ordonnant de se retirer. Fabiano fait valoir qu'il est bon bovins soignant (*vaqueiro*), l'homme de travail, et demande à rester avec sa femme et les enfants. Le propriétaire autorise, établit des règles de travail de production et d'oppression - l'utilisation des terres et l'élevage, Fabiano recevrait une très faible proportion des veaux nés.

Malgré l'oppression, la simple possibilité d'avoir un endroit pour rester, travailler et être à l'abri de la faim est une cause de soulagement et de joie de Fabiano et ses proches. Le film (comme le roman) présente une saison de la nature, où il y a de la pluie, du travail et une vie presque sans faim. Les garçons qui accompagnent leur père jouent quelques tâches, tandis que Fabiano, à cheval, prend soin du bétail (la tâche la plus longue et plus difficile à traiter), leurs enfants prennent soin des chèvres. Les garçons se tournent vers le père, habillé comme un *vaqueiro*, ils sont fiers, ils semblent vouloir être comme lui. Baleia, la chienne, travaille en étroite collaboration avec eux. Le travail est similaire à une activité de loisir et de joie.

Nhá Vitória, à son tour, prend soin de la maison, la nourriture, la survie quotidienne de la famille. Elle exprime les rêves et les fantasmes de l'avenir: dormir dans un lit avec doublure en cuir. Elle cite une ancienne connaissance, **Seu Tomás da Bolandeira** (c'est à dire, Monsieur Tomás propriétaire d'une machine à égrener le coton), qui avait un lit comme celui-ci, et donne l'impression qu'elle-même, un jour, se mit au lit de Seu Tomás... Ses humbles rêves impliquent un meilleur avenir pour elle-même, son mari et leurs enfants, la possibilité que leurs enfants ne soient pas de pauvres paysans retraitants. Il y a donc un espoir d'un monde meilleur.

Il est temps que Fabiano reçoive sa rémunération pour son travail. Il va à la maison de son patron (situé dans la ville), se sent gêné, voit et entend, fugitivement, un professeur de violon enseignant à la fille du patron, et est fasciné et submergé par l'expérience d'une beauté qui n'est pas à la portée de ses mains. Le patron le paie, en

donnant l'impression qu'il le trompe. Le travailleur tente de plaider pour un déboursement plus élevé, citant des calculs faits par Nhá Vitória. Mais il est agressivement rejeté par l'employeur, se soumet à son autorité et encore s'excuse d'avoir fait appel aux calculs de sa femme.

Nha Vitória est déçu par la faiblesse de son mari trompé par le patron, mais conserve ses projets de prendre l'argent pour acheter une peau de bœuf et de l'utiliser comme doublure de caisse tendue, une sorte de matelas plus confortable que le lit où ils dorment. Ce rêve indique une plus grande attention à son propre corps, la conscience d'un droit.

En utilisant de nouveaux vêtements, toute la famille va à la ville pour assister à un festival local. Arrivés là, Nhá Vitória et ses enfants vont à l'église catholique, Fabiano se rend dans un bar et est attiré par un soldat de la police, le **Soldado Amarelo** (c'est-à-dire, Soldat Jaune) qui l'emmène à un endroit où le jeu et le *vaqueiro* perd de l'argent à plusieurs reprises. Il sort de là et le **Soldado Amarelo** le suit agressivement et dit qu'il se sent blessé par l'attitude du *vaqueiro*. Il s'agit d'un débat tendu, le soldat l'attaque et immédiatement il appelle ses collègues policiers, tenant le travailleur pauvre, lui vole son argent et le frappe sans pitié. Fabiano reste dans cette triste situation, son corps grièvement blessé, jusqu'à ce que son patron aille au poste de police pour libérer un autre homme (un *cangaceiro*, c'est à dire, un hors la loi, un membre du groupe armé qui a combattu la misère et l'exploitation dans le nord-est), et découvrir ce qui s'est passé et exiger que Fabiano soit libéré.

Ce n'est pas un geste de justice, ni la reconnaissance des droits du travailleur pauvre. Ce patron se trouve à l'exercice de son autorité auprès de police, désignant Fabiano comme l'un de ses travailleurs et "protégés.

Fabiano craint la colère de sa femme pour avoir bu, perdu de l'argent et être arrêté. Son ancien compagnon de cellule de prison l'invite à rejoindre le groupe de *cangaceiros*, mais Fabiano choisit de rester avec sa famille, le travail de l'exploitation et l'extrême pauvreté quotidienne.

Après cet épisode, il y a une tension croissante vécue par les personnages, le sens de la douleur infernale, littéralement exprimée dans la chaleur ressentie et exprimée dans des monologues parallèles de Nhá Vitória, Fabiano et l'enfant plus âgé. Dans le dernier personnage un récit extrait qui fait appel à la caméra subjective (le

garçon point de vue) et montre le mélange entre les sentiments et l'expérience objective de la douleur et la souffrance.

La fidèle chienne Baleia, vers la fin du film, semble très malade et Fabiano choisit de le sacrifier. L'agonie de l'animal se manifeste comme un monologue intérieur riche, la vision d'un monde peuplé de cochons de Guinée, une douce chaleur, le bonheur enfin retrouvé - dans la mort, toutefois. Les enfants souffrent beaucoup de la mort de la chienne et sont réconfortés par Nhá Vitória, elle aussi très triste de ce qui s'est passé. Le roman nous présente les derniers moments de la vie de Baleia, se déplaçant à travers le monologue intérieur, à la différence de la difficulté à s'exprimer verbalement de Fabiano et sa famille. Dans le film, ce monologue a été transformé en beaux plans photographiques, montrant un monde plein de cochons de Guinée à être mangés, un monde sans les grandes difficultés que Baleia, Fabiano, Nha Victoria et les garçons vivaient.

Certains interprètes du roman et du film ont tendance à penser que, grâce à ce passage, d'une part Baleia semble humanisée et d'autre part Fabiano et sa famille représentent des animaux. Je pense que cette inversion est mécanique et perd de vue qu'en fin de compte l'humanisation de Baleia est en nous, êtres humains, nous avons lu le roman et vu le film. De même, le sentiment d'animalisation de Fabiano et sa famille est vécu par nous, les humains, souffrant et combattant de l'injustice sociale du monde

Un autre résultat important de l'épisode dans le film est la rencontre de Fabiano avec le Soldat Jaune, qui l'avait attaqué lors de l'arrestation. Maintenant, le policier est perdu dans la *caatinga* (c'est à dire, zone très aride du nord-est du Brésil), à la merci du paysan armé. Fabiano peut le tuer facilement sans que personne le sache. Le paysan va, cependant, ne rien faire jusqu'à ce que le soldat sort de ce lieu solitaire. Il conclut: "Le gouvernement est le gouvernement". Cela est particulièrement important car il renonce à la puissance même qu'il représente. Dans le même temps, ce passage montre clairement qu'il existe un potentiel pour le pouvoir dans Fabiano, en attente d'une démonstration efficace.

Le résultat du film, où nous retrouvons la sécheresse, le propriétaire exige que Fabiano parte avec sa famille et indique une date pour qu'il règle la note – Fabiano qui doit encore payer pour pouvoir travailler! Nhá Vitória expose l'intention de quitter le lieu avant que le fermier arrive avec ses sbires et le film se termine comme une sorte

d'inverse de son ouverture - les réfugiés partent - par le même son d'une charrette à bœufs sans la présence du véhicule sur la scène que nous avons vu précédemment.

Il y a une sorte de répétition de ce qui a été vu - la sécheresse, les réfugiés, la recherche d'autres terres et de meilleures conditions de vie - mais aussi une note d'espoir qui, par une voix narrative, annonce la possibilité d'un changement dans la vie de ces pauvres créatures.

Le second film que je commenterai est **Cabra marcado para morrer** (titre connu en français comme **Un homme à abattre**), 1983, du metteur en scène Eduardo Coutinho⁶.

Il faut identifier la beauté du documentaire **Un homme à abattre**: son réalisateur investit dans un univers d'émotions, qui provient à la fois de la mémoire des conteurs alors qu'il filmait ses souvenirs, avec sa présence physique dans les différentes scènes du film, visuellement et vocalement, en tant que narrateur et intervieweur.

Le travail est une reprise qui complète leur expérience précédent: le film homonyme, qui a commencé en 1964 sous le parrainage du Centre de Culture Populaire de l'Union Nationale des Étudiants (CPC/UNE), l'entité culturelle d'une association nationale des étudiants brésiliens d'avant la dictature. Le film interrompu a été dirigé en 1964 par Coutinho. Cette séquence a été interrompue encore incomplète en avril de 1964 à cause de la naissance de la dictature.

Coutinho introduit donc, en 1981, des éléments perturbateurs dans le genre documentaire, ainsi que les travaux entrepris avec la beauté. Le film n'est pas conçu comme une révélation d'une réalité qui parle pour elle-même, tel qu'il résulte d'une harmonie de plusieurs paramètres (choix du sujet, la définition des répondants, les questions), et aussi les fondements qui ont rendu ces narrateurs avec leurs pensées, leurs gestes, avec leurs expressions faciales et les tonalités de voix. Parallèlement aux pages

⁶ **Un homme à abattre** (Brésil). 1964/1984. Réalisé par Eduardo Coutinho. Production: CPC / UNE, MPC, Carta, Zelito Viana et Eduardo Coutinho. Directeur de production: Marcos Faria et Alberto Graça. Producteur exécutif: Leon Hirszman et Zelito Viana. Producteur associé: Vladimir Carvalho. Scénario: Eduardo Coutinho. Scénariste: Eduardo Coutinho. Directeur de la photographie: Fernando Duarte et Edgar Moura. Appareil photo: Fernando Duarte et Edgar Moura. Direct Sound: Jorge Saldanha. Effets sonores spéciaux: Geraldo José et Antonio Cesar. Montage: Eduardo Escorel. Musique: Rogério Rossini. Identités / cast: Elisabete Teixeira, Altino Silva, João Virgílio Nascimento, José Daniel do Nascimento, João José Silva, Cicero Anastacio da Silva, Brás Francisco Coutinho, Severino Silva, João da Silva Mariano et d'autres. Voix hors-champ Tite de Lemos et Eduardo Coutinho. Narration: Ferreira Gullar. 119 minutes. Couleur et noir et blanc.

de la scène - le tournage, des entrevues, la direction -, Coutinho avait encore le goût de préserver le récit, dans l'assemblage final, les diverses souches de conflits: à partir de la première apparition d'Abraão, le fils aîné de la narratrice principale (la veuve de João Pedro Teixeira, Elisabete) jusqu'au dernier discours de cette femme, celle-ci continué de faire valoir ses arguments, même après que le directeur a été licencié, et a annoncé la fermeture du tournage.

Un homme à abattre est un documentaire doué d'une argumentation ou un récit préliminaire. Une équipe de jeunes cinéastes de Rio de Janeiro, liée au Centre Populaire de Culture, avec le soutien du similaire Mouvement Populaire de la Culture (MPC) de Pernambuco, nord-est du Brésil, a commencé en 1964 à l'usine Galiléia, où il y avait des plantations de canne à sucre et une usine de production de sucre hors tension, à dédié un film sur la trajectoire et la mort de João Pedro Teixeira, chef de file des Ligas Camponesas (Ligues Paysannes) dans l'état Paraíba, assassiné en 1962. Le travail a été conçu avec des implantations dans la ville Sapé, Paraíba, où le crime a été commis, mais un nouveau conflit social dans ce lieu (le 15 Janvier 1964, avec 11 décès) a empêché ce projet. Par conséquent, on observe le transfert des images à la plantation de Galiléia dans l'état Pernambuco, où les travailleurs sont devenus propriétaires de leurs terres (et leur temps) après un conflit prolongé avec les propriétaires précédents.

Le tournage a été interrompu par le coup d'état du 1er avril 1964, lorsque presque la moitié du projet avait déjà été mis en oeuvre. Le groupe du Centre Populaire de Culture a dû fuir. Les représentants du nouveau régime ont saisi du matériel, des personnes liées à l'expérience (les paysans et l'équipe technique) ont été arrêtés. Deux ans plus tard, Coutinho et ses compagnons ont récupéré le scénario, qui a rejoint les photographies et des images au pouvoir de l'équipe.

En Février 1981, quand la dictature était déjà affaiblie, Coutinho a présenté les matières premières, filmées dans les années 60, aux acteurs et leurs collaborateurs dans l' Usine Galiléia, et a commencé à filmer l'écran et les histoires de ces personnes sur leurs expériences de la vie depuis le début de la dictature, et même avant. Le film est construit de sorte que la mémoire de réflexion sur leur propre fait, dans des espaces et des échéances différentes: passé, présent, avenir (de ces projets), Galiléia (Pernambuco), Limeira (état São Paulo), Sapé (Paraíba), São Rafael (état Rio Grande do Norte), Rio de Janeiro (état Guanabara, puis Rio de Janeiro), Cuba (où a vécu et étudié l'un des fils de Teixeira) etc. Le directeur lui-même dit dans l'une des scènes, le projet était "Terminer

le film qu'elle que soit la manière". Il a souligné la figure d'Elisabete, veuve de Teixeira, disparue depuis 1964 elle-même et devenue le narrateur principal dans cette nouvelle phase de tournage.

La multiplicité des temps aide à nous souvenir des expériences passées, présentes et futures qui sont mutuellement construites dans la société. Les espaces filmés à Pernambuco et le fait que la présence d'une équipe reliée au Centre Populaire de Culture, venue de Rio de Janeiro, ont permis la réalisation de ce projet à Sapé (Paraíba) et Galiléia (Pernambuco), en détachant le film de tout coupage régionaliste: cela a été un enjeu national et même cosmopolite que le départ de l'un des fils de Teixeira à Cuba pour étudier nous permet de mieux comprendre.

João Virginio Silva, un des deux seuls fondateurs encore vivants de l'Usine Galiléia dans la reprise du tournage (l'autre était José Hortêncio - Zézé da Galiléia), a été présenté comme un homme qui "ne sachant ni lire ni écrire, mais étant une sorte de mémoire de la tribu". Avec un argument très éloquent, démonstratif de la différence entre la sagesse et de l'alphabétisation, il a qualifié la conquête des terres par les paysans, ce lieu, "symbole de la force du mouvement paysan". Grâce à ce personnage et de ses pairs, le film réalisé par Coutinho nous permet de penser sur les dimensions inhabituelles de l'homme du commun, ou que tout être humain est inhabituel et doté d'un potentiel immense.

En même temps, **Un homme à abattre** a élargi considérablement l'espace de discussion sur l'expérience de la dictature brésilienne de 1964 jusqu'à l'époque où le film a été achevé (1983). En plus d'une élite politique qui a subi les effets de la dictature, ces hommes et des femmes pauvres, avec la souffrance physique, sans dents, mal vêtus, beaucoup d'entre eux émaciés et vieillissent prématurément, ont continué à être critiques, en tant que sujets agissant avant 1964, et portent le souvenir de cette performance après 1964. Ces traits, dans le film, n'ont pas été des indices de fragilité face à l'énorme pouvoir que l'on peut apercevoir d'après ses paroles, ses gestes, ses souvenirs et ses projets pour l'avenir.

Lorsqu'il s'est souvenu de la fondation de la Ligue Paysanne de l'Usine Galiléia, João Virginio a souligné que les morts étaient enterrés dans le cercueil prêté par la ville, et que l'association a été créée pour acheter des cercueils.⁷ L'expansion de

⁷ La question a été discutée dans l'essai littéraire:

ses objectifs a été plus évidente quand il a commencé la lutte pour l'expropriation de l'usine, en faveur de ses habitants. João Virginio reproduit un argument utilisé par ceux qui s'opposent aux paysans contre cette mesure: "Le problème n'est pas exproprier une seule Galiléia mais exproprier plusieurs Galiléias". Le contenu de cette démarche collective est évident, y compris la voix de ses adversaires.

Il est à noter que le nom "Galileu" a été adopté par l'humouriste brésilien Ziraldo à cette époque pour un personnage important dans le magazine **Pererê**, publié à l'origine entre 1960 et 1964. Galileu est un oncé de sexe masculin, toujours en lutte contre Monsieur Nenem et *Compadre* Tónico, les propriétaires de plantations qui voulaient le chasser à tout prix. En revanche, Galileu a été sensible à son groupe, prêt à aider quiconque étant dans le besoin, il est fort et courageux, battant les chasseurs traîtres qui le poursuivent. Grâce à Galileu (mot qui était avant un adjectif pour décrire les paysans de l'Usine Galiléia), l'humouriste Ziraldo a contribué à une plus grande sensibilisation parmi ses lecteurs (les enfants et les adolescents mais aussi adultes intellos de gauche) à propos des paysans qui se sont battus pour la terre dans le nord-est du Brésil.

D'autres personnages de cet univers, aussi dans la phase initiale du film nouveau récit, ont été:

- João Mariano (acteur qui a joué le rôle de Teixeira dans le film de 1964, il n'était pas l'un des nouveaux propriétaires de l'Usine Galiléia et venait d'une autre plantation, d'où il a été expulsé);

- José Daniel (acteur, qui est également arrivé en Galilée expulsé d'une autre usine, parce que son fils avait sucé un morceau de canne à sucre (son argument ressemble à l'expérience du film **L'Arbre de sabots** d'Ermano Olmi.), dont la maison était le lieu et le dépôt de matériaux utilisés dans le tournage;

- Brás Francisco da Silva (acteur), qui a prospéré et s'est éloigné de Galiléia et a changé son nom après 1964;

- Cicéro Anastácio (le seul acteur qui pouvait lire, assistant réalisateur, qui avait toujours l'espoir sur l'achèvement du film, un travailleur de fer lamination à Limeira, état São Paulo, lors d'un entretien).

Ces pauvres gens ne sont pas socialement isolés dans leurs luttes. En incluant Francisco Julião (avocat procureur des paysans de Galiléia) dans le récit, João Virginio et Eduardo Coutinho expriment l'appel à des connaissances spécialisées, sans que cela signifie une simple dépendance, puisque les revendications ont été faites préalablement par les paysans.

Elisabete Teixeira a vécu cachée, en utilisant le nom de Marta Maria da Costa, avec son fils Carlos, à São Rafael, Rio Grande do Norte, une ville de 3.000 habitants, et un seul autre fils, Abraão, le savait. Cette situation présente une sorte d'exil intérieur pendant la dictature (des personnes persécutées qui ont changé d'identité - comme cela s'est produit également pour Brás - et le lieu de résidence pour éviter d'être arrêtés ou tués), un sujet rarement abordé dans la mémoire politique de cette période et même dans la recherche universitaire à ce sujet.

La première apparition d'Elisabete dans le film a été dans une scène où elle regardait des photographies de cette version antérieure de **Un homme à abattre**, à côté de ses deux enfants (Abraão était excité, ne pouvant à peine retenir ses larmes car il n'avait jamais rendu visite à sa mère à São Rafael) et Coutinho.

Dans leur apparition initiale et finale, Elisabete a remercié le président João Batista Figueiredo (le dernier dictateur brésilien de l'époque, encore gouverneur lorsque le film a été terminé) et son ouverture politique - notamment l'Amnistie -, soutenue par son fils Abraão dans ces arguments. Puis, Abraão a répudié différents régimes politiques en raison de la façon dont ils traitent les pauvres: "Tous les systèmes sont égaux. [...] Rien de bon [...]", soutenu par sa mère.

Plus de contradiction, ça indique les différents niveaux internes argumentatifs qui marquent le discours d'Elisabete Teixeira, stratégiquement articulé par rapport aux objectifs et aux situations. Elle n'était pas, bien sûr, un défenseur de cette règle et a dénoncé les situations d'exil - intérieur ou autres - qui atteignent les secteurs de l'opposition à la dictature. Parallèlement, la dimension publique de la souffrance se déploie sur leurs visages, en particulier en ce qui concerne la famille brisée de la femme (João Virginio a dit que leurs enfants ont souffert de la faim quand il a été arrêté), avec des enfants séparés de leur mère qui vivent dans des endroits différents et avec peu ou aucun contact entre eux.

Elisabete rappelle l'action de son mari (João Pedro Teixeira) dans l'organisation de la Ligue Paysanne de Sapé, qui résistait à la violence qui a favorisé les propriétaires

contre les travailleurs pauvres. Dans ces mémoires, les faits saillants sont les images de la force et le courage mélangé avec la résistance de João Pedro devant des propriétaires qui ont essayé de le corrompre. En parlant de lui, Manoel Serafim, un ami de Teixeira a Jaboatão (Pernambuco) dans les carrières, "Il semble que le soleil est parti à froid" quand João Pedro a été assassiné - une métaphore forte pour décrire la gravité de l'incident, qui s'est également manifestée par le renversement de la nature.

Le film met en scène une mémoire qui est devenue dominante par rapport à ces expériences (de l'équipage de 1964 décrit dans la presse comme un groupe de Cubains, l'attribution frauduleuse de contenu pour le film, d'identifier les paysans comme des "*sous-race*"), par opposition à la mémoire de ceux personnes, qui ont conservé l'intensité des significations contenues dans la première tentative de raconter cinématographiquement l'assassinat de Teixeira. Un bon exemple de cette capacité d'interprétation de la mémoire autonome et critique est proposé par João José, fils de José Daniel, qui relate une interview également marquée par les identités fictives - équipe de tournage en tant que groupe cubain. Par ailleurs, João José a deux livres que l'équipe a oublié dans sa maison et avec une difficulté évidente, il lit un extrait du livre *Kaputt* de Curzio Malaparte, en soulignant un passage dans lequel l'écrivain italien s'exprime à propos de son manuscrit qui était caché par un paysan pour que la Gestapo ne le trouve pas, et João José compare cet événement à l'expérience du tournage en 1964.

Dans un autre passage de **Un homme à abattre**, João Virginio se souvient de son arrestation, marqué par la souffrance extrême, la perte de la vision (un oeil), l'aggravation de la santé, la perte du patrimoine accumulé par modestes dur, et tortures physiques et psychologiques, comme étant plongé dans une cuve pleine d'excréments, de conclure, sur leur capacité de résistance, "Seul Satan." Et puis ajoute: "Mais il n'y a pas mieux qu'une journée après l'autre et une nuit au milieu. Les grâces de Dieu sont là, tombant tout le temps".

João Virginio était entre une force satanique (supporter tant de douleur) et la bénédiction divine (la vie quotidienne de la Grâce de Dieu), les images elles-mêmes proverbes qui sont beaucoup plus que le monde actuel réitéré. Au lieu de cela, il démontre la possibilité de faire face à la puissance adverse avec d'autres puissances, une

⁸ MALAPARTE, Curzio. **Kaputt**. Paris: Le livre de poche, 1965.

force du mal et un monde béni par Dieu, se tournant vers la douleur extrême de rire devant ces ennemis, maintenant réduits à leur taille réelle.

Le contact avec ces individus a le caractère d'un retour sur la scène publique, la redéfinition de cet espace comme eux-mêmes. Si ils s'élèvent à nouveau comme le sujet central dans la compréhension de 1964 et la dictature civile et militaire, il s'agit non seulement de l'expérience de la douleur et le chagrin, mais les horizons des voix alternatives et des projets, avant et après. On renvoie à un monde qui n'a jamais cessé de prendre part, bien que l'exil et la répression puissent avoir momentanément atteint ou effacé ces indices si forts.

Les histoires d'Elisabete et de ses enfants sur les impossibilités de la vie qu'ils ont vécu plus tôt (le suicide de la fille, un autre fils a subi une attaque, la plupart d'entre eux difficile à trouver, parce qu'ils ont vécu dans différentes villes) sont des marques de tragédies privées avec la fin annoncée de ce monde. Mais cette vision d'une nouvelle ère a été associée, par Elisabete, à la continuité de la lutte - contre la faim, contre les salaires de misère, pour la liberté et l'égalité des droits. Les discussions sans fin d'Elisabete Teixeira sont une arme qui on a redécouvert, avec elle, nous les spectateurs avons identifié un autre pouvoir dans les classes inférieures au Brésil.

Le film se termine avec l'image de João Virginio Silva ("la mémoire de la tribu"), avec João José (fils de José Daniel, qui avait comparé l'expérience de cacher le manuscrit de *Kaputt* au livre extrait du tournage) le dimanche du Carnaval 1981 dans un groupe de *Maracatu rural*, une danse d'origine africaine qui a une cour formée par les esclaves noirs, un symbole de la beauté et la puissance conservé. La voix du réalisateur nous apprend que João Virginio était mort à cause de problèmes cardiaques cet année-là, quelques mois après le tournage.

Plus que la mort, cette scène fait référence à la beauté de la mémoire et les sentiments (au symbolisme de la mort du cœur, un endroit où l'on pourrait penser qu'il y a des émotions) qui sont les facettes de l'identité humaine. La beauté des mots et des souvenirs exprimés par João Virginio et d'autres narrateurs montre des pouvoirs de gens comme lui et son parcours à travers le monde. La fin du film est marquée par sa figure, un dimanche de carnaval, dans le contexte des images du *Maracatu rural*, est de reconnaître son énorme puissance et la beauté, par la parole et la mémoire.

Connaître les différentes décisions de **Un homme à abattre** et les modes de vie des personnes impliquées dans cette expérience est l'acte de partager les

connaissances et les émotions. Les gens qui pleurent et se sentent euphoriques sur l'appareil photo sont les mêmes qui pensent, apprendre et enseigner. La dictature, au sein de laquelle on été encore en vie lorsque le film fut terminé, la dictature à cette époque n'était pas la seule voix qui parlait et agissait seule parce que la connaissance et le pouvoir sont restés dispersés parmi les autres secteurs de la population - la population qui a l'air si faible - et pourrait être réactivée intensément au crépuscule du régime.

Ce film montre la grande capacité du cinéma à retrouver des souvenirs et des voix jugés perdus. Il fournit une liste de questions que les deux domaines, le cinéma et les sciences humaines, ont besoin d'explorer en détail, en particulier, le pouvoir populaire pour faire face à une dictature violente et de maintenir leurs propres projets et objectifs. Et il expose différentes classes sociales qui mélangent force critique, traces de religiosité chrétienne (catholique et pentecôtiste) et la beauté de l'expression, en dépit de nombreuses difficultés de survie quotidienne.

Le troisième et dernier film dans ce débat est **O céu de Suely** (titre connu en français comme **Le ciel de Suely**), réalisé par Karim Aïnouz⁹.

L'ouverture de **Le ciel de Suely** est presque un collage de scènes tournées avec délibérément des faibles ressources techniques, pour rappeler un moment de découverte et d'espoir de Hermila, personnage principal dans le récit: l'amour pour son petit ami (Mateus), sa première expérience sexuelle sur un drap bleu, le ciel symbolique; puis Hermila enceinte s'enfuit vers la grande ville, avec l'homme. Mais ce qui suit immédiatement, maintenant en termes de langage cinématographique dans des films plus habituelles du marché (ressources techniques professionnelles), est le retour dans la ville natale (Iguatu) de la jeune fille sans Mateus, avec son fils et une lourde valise, une scène de route chaotique, qui montre l'insécurité.

Le film présente l'intérieur du Brésil, un semi-nord-est identifié (la ville Iguatu est en état Ceará, mais le film ne le précise pas explicitement): urbain, pauvre et difficile. Et la grande ville (Sao Paulo, la plus grande métropole brésilienne, où Hermila

⁹ **Le ciel de Suely** (Brésil / France / Portugal / Allemagne). 2006. Réalisateur: Karim Aïnouz. Scénariste: Karim Aïnouz, Felipe Bragança et Mauricio Zacharias. Directeur de la photographie: Walter Carvalho. Montage: Tina Baz et Isabela Monteiro de Castro. Musique: Berna Ceppas et Kassin Kamal. Cast: Guedes Hermila, Georgina Castro, Maria Menezes, Claudio et Cartaxo Marcelia Jaborandy. Producteur: Walter Salles, Mauricio Ramos Andrade, Panahi Hengameh, Thomas Häberle et Peter Rommel. Société: Artistic Films Productions Video Ltd, Celluloid Dreams et Shotgun Pictures. 88 minutes. Colorful.

a vécu quelque temps avec le père de son enfant) est un autre problème, soulevé par la famine: "Je ne pouvais pas rester", selon la voix de Hermila. Nous sommes confrontés à une sorte de frustration, un retour au lieu qu'elle a fui, face à des regards hostiles. C'est comme si tout lieu avait une perspective ennuyeuse et perdue, l'espace ne pouvant pas être occupé. C'est l'image de la région nord-est en une seule question au Brésil, ne pas survivre, faisant référence indirectement à la chanson "Alfômega" (on peut traduire ce titre comme "Alfomega", néologisme formé par la première et la dernière lettres de l'alphabet grec) musique composée par Gilberto Gil et enregistrée par le chanteur Caetano Veloso en 1969: "Quel que soit le sud ou le nord."

Il est également nécessaire de moderniser le nord-est, les pauvres consomment des produits bon marché fabriqués et consommés dans des difficultés extrêmes pour survivre. Il s'agit d'une région différente du *Cinéma Novo* thématifiée dans les années 60 du XXe. siècle (la question des terres, en particulier), mais avec de nouveaux problèmes mais tout aussi graves: le chômage, la pauvreté, le sentiment de ne pas avoir d'avenir. Les femmes fument, boivent, ont des rapports sexuels, la tante Marie se déplace à vélo. Mais le double standard sexuel et les normes applicables doubles sont présentes (le film n'a pas montré la prostitution masculine), et les femmes pauvres sans les hommes sont traitées comme des putains, non respectées, qui ne respectent elles-mêmes.

Iguatu apparaît dans le film comme une petite ville, marquée par la propagande, les lumières, les véhicules, les rythmes agités, *forró* et quelque chose proche du rock – la modernité de la pauvreté. Sans rien recevoir de Mateus – le père de son fils qui était à São Paulo -, Hermila face à la survie difficile, travaille d'abord dans la vente de *whisky* tirage au sort pour les hommes qui gagneront de la bouteille de liqueur importés. Il ya un sentiment d'embarras dans l'activité, mais le manque d'argent l'oblige à faire quelque chose – la nourriture devenant rare dans le réfrigérateur de sa grand-mère, la maison où vivent Hermila et le petit Mateusinho, avec sa Tante Marie, qui l'apprécie beaucoup.

Dans le film, paysages désertiques apparaissent, images de la solitude, miroirs d'Hermila et la condition humaine dans cette tranche d'imposition, qui est le Brésil. Certains arbres isolés apparaissent au milieu des champs avec plus de plantes, comme des rappels d'une vie commune qu'il n'existe plus. Cerfs-volants brisés figurent, pris au piège dans les fils électriques, représentent des vols perturbés, des carcasses dans le vent, métaphores visuelles de la triste solitude ou même de l'inexistence d'une vie.

L'histoire se déroule dans un espace fragmenté et souvent métaphorique, présentant des scènes marquées par l'obscurité extrême, où les corps humains se manifestent presque comme une ébauche de dessin, puis un retour à l'état de la disparition ou la définition vague, floue avec des éclats de feux - comme une autre métaphore de la vie. Mais les graphismes ne sont pas seulement des effets formels, ils font partie de la route et de l'angoisse remise en cause de la narration, la quête de sens - difficile, peut-être en vain.

En attendant Mateus, Hermila décrit certaines activités de cohabitation avec de vieilles connaissances, de la danse dans une cafétéria, la rencontre de João (il est entendu que c'était un ancien petit ami, touché par son départ et toujours intéressé par elle), voir Georgina, qui était un amie dans le passé, sous un camion, pour montrer qu'elle se prostituait, ce qui a été confirmé.

Hermila essaie de parler à son compagnon à São Paulo, elle attend en vain à la gare routière. Elle comprend que l'homme a changé d'adresse, sans donner de nouvelles ou laisser de téléphone, rend visite à la mère de Mateus et comprend qu'elle est seule au monde avec son fils: Mateus a envoyé de l'argent seulement à sa mère. Et Hermila a commencé à travailler comme surveillante dans une station-service. Elle ne conteste pas la situation car la loi est hors de portée.

Le caractère permanent de la tristesse ne l'empêche pas de rechercher des jours ordinaires de son âge. Elle va à un *forró* (un genre de rythmes de danse avec les organisations régionales) où est Georgina, elle boit et monte sur scène à l'invitation de son amie, elle chante avec son amie, maladroitement, comme sa vie. Il y a une rencontre sexuelle avec João, cet homme embrasse intensément ses seins durs, montre un grand désir, Hermila se lave après les rapports sexuels - signe d'inconfort (pas plus d'espoir de l'extase du premier homme), situation qui se répétera plus tard avec un autre partenaire, moins aimé que João.

La jeune fille demande les tarifs de transport pour le sud du Brésil, dans la mesure le plus possible éloigné de Iguatu: les états Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná. Ensuite, elle s'intéresse aux gains de la prostitution, adopte le nom de Suely et monte le projet d'un autre tirage au sort, **A Night in Paradise** (en anglais, comme il faut), où son corps sera une marchandise, un autre *whisky* (prix), plus rentable pour elle: "Je serai moi-même un tirage au sort, pour devenir riche, et acheter une maison pour moi et Mateusinho".

Cette initiative est mélangée avec le désir de fuir Iguatu, physiquement et au plan subjectif, comme on le voit dans la scène où elle sent son amie avec de l'acétone. Et le spectateur sait que devenir riche et acheter une maison, avec ce tirage au sort, est un fantasme qui n' y a pas d'avenir.

Les conséquences immédiates de la vente des billets pour un certain mélange de succès sur le marché (les acheteurs intéressés) à des scènes de *stress* extrême: une vendeuse de magasin de vente la menace, pour la vente de la tombola à son frère (Hermila nie être Suely, prend alors une position plus agressive par rapport à cette femme); un homme dans un marché, qui d'abord avait traité Hermila avec sympathie, l'expulse de l'endroit où elle offre le tirage au sort; sa grand-mère demande des explications, exige qu'elle s'excuse et l'expulse de la maison . Hermila semble se dévaloriser tous les jours, avec la charge de la douleur que tous ces événements lui apportent.

Le rejet se produit contre les femmes, non pas contre les acheteurs (les mâles) de la tombola. Dans le même temps, João, sachant ce qui se passait, à la recherche de cette femme, l'embrasse, dit qu'il va acheter tous les billets, mais Hermila lui demande de partir. La chance d'être aimée n'est pas convaincant, l'amour romantique (que les scènes d'ouverture du film montrent, en relation avec Mateus) est maintenant traitée par la femme comme impossible, voire inexistante, a survécue dans le monde de quelques hommes comme João et peut-être le vendeur marché, indigné de la tombola Suely mais doux avec Hermila. Reste à Hermila une profonde tristesse et la solitude inévitable.

Tante Marie met en garde Hermila contre le risque de son arrestation, de la souffrance qu'elle inflige à sa grand-mère, mais la femme plus âgée finit par rire de la situation, en parlant des succès obtenus par le tirage au sort, et l'incitation à revenir à la maison de la grand-mère. De retour, la provisoire Suely avertit la grand-mère de l'argent recueilli grâce au tirage iront à Porto Alegre (état Rio Grande do Sul, loin de Iguatu et du nord-est) et annonce que son projet pour l'avenir: "Alors je viens vous aider, toi et la tante Marie, nous pouvons vivre ensemble".

Sa tristesse ne signifie pas que l'espoir port un réel discours, avant d'évoquer un mythe auto-trompeur. Mais sa grand-mère est plus compréhensive cette fois, lui demande de laisser le bébé, veiller à ce que la famille survive dans ce monde.

A la fin du film, on définit le gagnant de la tombola, il y a le "ciel nocturne". L'homme est lent à agir, mais a montré un grand désir et demande à Hermila de danser

pour lui, la jeune fille le fait, avec peu de facilité, comme s'il n'était pas là. Pendant les rapports, apparaît une image du champ à travers le désert, un miroir des sentiments de la jeune fille. Suely consommée, consommée par ceux qui l'ont achetée. Le ciel de Suely n'est pas un paradis pour elle.

La rencontre terminée, la jeune fille se lave, comme si elle sortait de quelque chose de sale. Puis dans la voiture, elle n'a pas entendu la question de l'homme: Suely n'est plus là et le ciel n'a jamais existé.

Dernier déjeuner avec sa famille, la bonne nourriture, Hermila pleure. Déjà dans le *bus* et la route, elle est accompagnée de João, sur le vélo, mais n'accepte pas cette invitation à rester: si l'amour existe (en l'occurrence João), il ne résout rien pour Hermila. Il y a une longue scène de la route où un camion et la moto de João ont été abandonnés, puis João revient, seul.

En dehors de la ville, il y a un panneau qui dit: "À partir d'ici, Iguatu nous manque".

Dans le paysage, ciel bleu, tant de lumières. Cette vie, cependant, est une expérience de la cécité - la beauté est là, inaccessible.

Il n'y a pas Suely, encore moins son ciel. Il y a seulement Hermila, qui sent la profonde douleur de cette absence. Et le film n'est pas résolu dans un résultat idéalisé, au contraire il provoque le spectateur sur ce qu'il faut faire au sujet de ce monde sans perspectives.

Il n'y a pas de paradis, Hermila et ses pauvres compagnons ont été chassés du paradis pour toujours. Et dans un monde sans Dieu, les êtres humains veulent expulser les uns et les autres, volonté de puissance disponible sur l'enfer.

L'anxiété est liée à cette scène intime de la désolation et la disparité sociale. Les chances que rien se réalise sont énormes, la taille du ciel.

Ces trois films représentent une certaine tradition de réflexion cinématographique brésilienne sur le nord-est du Brésil, malgré les différences entre eux. Ils partagent un thème commun évident: le nord-est du Brésil et de ses problèmes sociaux. En outre, le dialogue est également évident dans tous les films avec le moment de sa réalisation: **Sécheresse** et la question de la Réforme Agraire dans le gouvernement de João Goulart (1961/1964), avant la dictature; **Un homme à abattre** et la fin de la dictature (1978/1985), avec la reprise des traditions populaires des luttes sociales au Brésil; **Le Ciel de Suely** et le manque d'espoir et d'avenir pour l'homme dans le temps

du Néo-Libéralisme, le chômage structurel et la dévaluation des êtres humains (70's du XXe. siècle à aujourd'hui).

Tout cela est correct, mais ne peut pas expliquer la puissance des films comme des instances de la raison sensible et sa capacité à proposer une nouvelle compréhension de leur monde.

Dans tous ces films, il y a l'existence des êtres humains avec des sentiments, à la fois en termes de souffrances dans le monde et d'autres réalités de la conception de soi et des autres. La profonde quête de **Sécheresse** (qu'est-ce qu'un être humain?) apparaît transfiguré dans **Un homme à abattre** (qu'est-ce que la démocratie, après l'horreur dictatoriale?) et subit une nouvelle configuration dans **Le Ciel de Suely** (qu'est-ce que survivre dans le marché mondial et la désumanisation de l'humanité?).

Habituellement, le nord-est du Brésil est caractérisé par un monde du patriarcat, le machisme, l'oppression contre les femmes. Bien sûr, ces thèmes sont présents dans ces trois films et font partie de la réalité brésilienne et la réalité des autres pays. Il est à noter, cependant, la force des femmes dans chacune de ces œuvres: dans **Sécheresse**, la capacité de ruse et de combat de Nhá Vitória; dans **Un homme à abattre**, la force de la mémoire (partagée avec les mâles, bien sûr) et l'audace d'interprétation d'Elisabete Teixeira; dans **Le Ciel de Suely**, dans un effort pour survivre Hermila, malgré le triste monde dans lequel elle existe.

Ces trois films nous apportent un Brésil et un nord-est du Brésil, plutôt que des problèmes statiques sont des champs de bataille dans le monde des hommes et femmes et en cours de construction.

Et le cinéma, avec ses ressources poétiques et narratives par la raison sensible, nous invite tous à comprendre les facettes qui sont structurelles, mais aussi douloureusement vécues par les humains, qui cherchent à exceller et être plus heureux dans la vie.

Le nord-est du Brésil, dans ces trois films, tout en étant une région discuté par les géographes, sociologues, économistes et autres spécialistes en sciences humaines, nous apparaît comme un monde d'expériences sensibles qui peuvent se déplacer et apporter ou apprendre à tous les spectateurs - et pas seulement aux spectateurs brésiliens. Le pouvoir des gens pauvres et humbles peut exister comme pouvoir – pas seulement humilité.

Le pouvoir des pauvres et des opprimés ne peut exister que comme puissance.
Et ces films nous montrent des fragments de ce pouvoir dans le plein exercice, malgré la
douleur et la peur.

São Paulo, novembre/décembre 2010.



www.revistafenix.pro.br