

**UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE  
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

ED 122 – Europe latine – Amérique latine  
EA 3421 – Centre de recherches sur les pays lusophones

Thèse de doctorat en études du monde lusophone

Jorge BORGES

**TÉLÉNOVELAS BRÉSILIENNES  
entre tradition et postmodernité :  
une étude du rôle des béates**

(Résumé substantiel)

Thèse dirigée par  
Mme. Claudia PONCIONI

Soutenue le 21 novembre 2019

**Jury :**

Mme. Claudia PONCIONI, prof. émérite Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)  
Mme. Vania CHAVES, prof. Université de Lisbonne - Portugal  
Mme. Jacqueline PENJON, prof. émérite Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)  
Mme. Nathalie LUDEC, prof. Université Rennes 2 (Rennes 2)

# Sommaire

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>3</b>
<b>PARTIE I - LA TÉLÉNOVELA : HISTOIRE, CONSOLIDATION ET FONCTION PÉDAGOGIQUE</b> .....	<b>6</b>
CHAPITRE 1 - Du feuilleton au radio-feuilleton .....	8
CHAPITRE 2 - Consolidation d'un produit national pour l'exportation .....	10
CHAPITRE 3 - Cher public : la telenovela, fonction miroir et réflexe de/dans la société brésilienne .....	14
<b>PARTIE II - O BEM-AMADO : BIGOTERIE COLORÉE DANS LES ANNÉES DE PLOMB</b> .....	<b>17</b>
CHAPITRE 1 - Comédie <i>versus</i> Couvre-feu .....	18
CHAPITRE 2 - « La fine fleur des puritaines assermentées » : la masque moraliste et les pulsions sexuelles.....	21
CHAPITRE 3 - Les femmes sous le contrôle de la religion et les violences : Zora et autres personnages .....	27
<b>PARTIE III - ROQUE SANTEIRO : LA CRITIQUE DE LA FOI DANS UN CONTEXTE DE REDÉMOCRATISATION</b> .....	<b>30</b>
CHAPITRE 1 - La légende du faux saint et l'irrationalité de la foi .....	32
CHAPITRE 2 - Pombinha Abelha et l'armée de la moralité .....	34
CHAPITRE 3 - Bigotes et prostituées : drame en trois actes.....	39
<b>PARTIE IV - TIETA : LA FIN DE LA CENSURE ET L'EXPLOSION DE LA LIBERTÉ</b> .....	<b>43</b>
CHAPITRE 1 - Ambiance de libération : sensualité et religiosité .....	45
CHAPITRE 2 - Les femmes protagonistes par le biais de leur antagonisme .....	48
CHAPITRE 3 - Perpétua : la bigote des sept péchés.....	51
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>57</b>

# INTRODUCTION

A titre préliminaire, il nous semble important de définir clairement notre objet d'étude dans le but de démontrer la spécificité d'un produit culturel aux caractéristiques très *sui generis* comme la telenovela brésilienne. Cette dernière est une œuvre construite chaque jour par des chapitres qui font avancer et reculer le récit dans le temps narratif, de façon redondante et imbriquée. En tant qu'œuvre en construction, elle est produite avec le public par des rapports constants de concordance, de négociation ou de rejet. L'aspect temporel du produit atteint une dimension hors du commun, équivalente à 150 heures de vidéo pour chaque feuilleton télévisé. Pendant environ huit mois, des stéréotypes sont utilisés pour simplifier la manière de représenter le pays. On peut donc imaginer pourquoi la telenovela est influente et persuasive. Ces éléments qui définissent la *novela* seront étudiés dans la première partie de ce travail. C'est en observant cette force persuasive que nous nous sommes interrogés sur l'ingérence du discours de la telenovela dans la société. Nous avons parcouru l'environnement narratif pour interpréter cette société fictive imaginée par l'auteur et, dans un deuxième temps, nous avons vérifié dans quelle mesure ce simulacre de la société brésilienne reflétait les règles sociales en vigueur au Brésil – particulièrement en ce qui concerne les questions comportementales fondées sur des normes religieuses et imposées aux femmes.

En raison du grand nombre de telenovelas produites au Brésil, la définition du *corpus* a été la première étape de notre recherche. Guidés par les données d'audience recueillies par les audimètres, nous avons choisi les productions de Rede Globo. Nous avons sélectionné des feuilletons qui se déroulaient dans des villes fictives. Notre recherche a constaté que, pour immerger le spectateur dans un environnement tout à fait méconnu, il était nécessaire d'inclure des représentants des différentes instances sociales : les leaders économiques, politiques et religieux. Et c'est parce qu'elle est plus libre dans son aspect créatif que le critère principal pour la sélection du *corpus* a été celui des villes imaginaires. Une autre question nous semblait fondamentale : la censure dans le divertissement public. Le coup d'État du 31 mars 1964 a condamné le Brésil à 21 ans de gouvernements antidémocratiques qui ont réprimé les manifestations et censuré les arts et les médias. L'importance de ce contexte historique pour le choix du *corpus* est due avant tout au soutien obtenu par la dictature par le biais de l'instrumentalisation du fait religieux. Malgré le consentement de certains cadres de l'Église catholique, ce sont les femmes dévotes qui ont servi de représentantes des manifestations peu populaires (bien qu'elles aient fait semblant d'être un appel social au nom de la préservation des valeurs les plus traditionnelles des familles brésiliennes).

A ce point, les béates apparaissent comme les protagonistes des questions qui nous intéressent. Les prêtres, qui se limitent au parcours sacristie-autel, sont chargés de

transmettre le discours religieux aux messes, dont la plupart sont fréquentées par des femmes. Nous nous sommes demandés si ce ne seraient pas les béates, à leur tour, qui joueraient alors le rôle de vecteurs pour transmettre le message au sein de la société. La présence presque obligatoire de ce personnage dans les scénarios imaginés dans des villes fictives et leur fonction régulatrice nous ont conduit aux questions suivantes : si le discours machiste, lorsqu'il est reproduit par la voix féminine, rend encore plus difficile l'équité hommes-femmes, pourquoi sont-ce encore les femmes qui le répandent? Comment ces messages, émis par les femmes croyantes, affectent-ils et empêchent-ils la libération de celles qui s'élèvent contre la structure patriarcale au service de laquelle sont les béates ? Parmi tant de femmes qui composent les sociétés imaginées par l'auteur, pourquoi une femme se positionne-t-elle comme leader et impose-t-elle les normes morales aux autres personnages féminins dont elle pense être la tutrice ? Ces béates suivent-elles dans leur pratique personnelle les mêmes normes qu'elles imposent aux autres ?

En 2014, lorsque nous délimitons le sujet de notre recherche, sa pertinence paraissait déjà évidente du fait de l'importance grandissante des forces politiques luttant pour que le pays ne fasse pas avancer des questions plus progressistes comme la décriminalisation de l'IVG, le mariage pour tous et tant d'autres questions qui ont pour objet l'équité – mais qui sont toujours combattues par des arguments à caractère religieux. Nous étions très loin d'imaginer la transformation politique et sociale que le pays allait connaître en si peu de temps. Paradoxalement, plus nous nous éloignons de cette période initiale de définition thématique, plus nous nous rapprochions de notre thème. Cela est dû au fait que le Brésil s'est intensément engagé dans une ambiance de lutte pour la moralisation, ce qui a abouti, en 2018, à l'arrivée au pouvoir de représentants de l'extrême droite ultraconservatrice.

Conscients que le discours dominant au Brésil, réel ou fictif, est ancré dans les questions morales religieuses, nous cherchons à comprendre pourquoi le discours religieux impose encore des barrières qui empêchent de réajuster les normes pour que la société atteigne l'équité de genre. La deuxième partie de ce travail analyse la "cagoterie" mise en scène dans *O Bem-amado* (1973), écrite par Dias Gomes, membre du Parti Communiste Brésilien. C'était la première telenovela diffusée en couleur, et le contraste entre la télévision colorée et l'obscurantisme grisâtre de l'action violente du régime avait comme arrière-plan le miracle économique illusoire vécu dans le pays. La telenovela a aussi été la première à mettre en évidence la représentation de béates qui agissaient en cachette sous le masque de la religion, pour camoufler leurs désirs inavouables. La troisième partie de la recherche analyse le rôle de la béate dans la telenovela *Roque Santeiro* (1985), diffusée immédiatement après la chute du régime militaire. Bien qu'elle soit caractérisée par le retour à la démocratisation politique, il y avait toujours une censure, dans le divertissement public, fixant les limites d'un comportement moralement acceptable. Avec son armée de bigotes, la très dévote Pombinha Abelha surveille l'application des règles dans la fictive Asa Branca et personnifie la Division de la Censure des Divertissements Publics (DCDP), qui a servi le

régime militaire et qui n'a disparu qu'en 1988, avec la nouvelle Charte constitutionnelle. Pour marquer le retour de la liberté d'expression, nous avons sélectionné pour analyse, dans la partie IV du travail, la première telenovela présentée sous l'égide de la Constitution de la République. *Tieta* (1989) a marqué un point de repère dans la télé-dramaturgie pour avoir joué un rôle transgresseur en ce qui concerne les questions de comportement, et a poussé la société brésilienne à discuter de sujets jusque-là tabous. Avec la béate Perpétua, la bigoterie atteint sa performance la plus explicitement comique.

Au service du conservatisme, ces béguines devenaient les sujets antagonistes de toute pensée progressiste. Le discours truculent de ces béates s'avérera être l'une des caractéristiques essentielles de ces personnages stéréotypés. Beaucoup de telenovelas qui ont succédé à celles étudiées dans le *corpus* de ce travail ont intégré des personnages de dévotes dont la performance a été remarquable. Ces personnages avaient-elles le même profil que celles qui ont fait l'objet de nos recherches ou ajoutaient-elles de nouveaux traits au stéréotype de la béate ? La visibilité des sœurs Cajazeiras à *O Bem-amado*, la vivacité de Pombinha Abelha à *Roque Santeiro* et le faux moralisme flagrant de Perpétua à *Tieta* auraient-ils construit dans les feuilletons brésiliens le paradigme de la bigoterie ?

# PARTIE I

## LA TÉLÉNOVELA : HISTOIRE, CONSOLIDATION ET FONCTION PÉDAGOGIQUE

Le 21 décembre 1951, quand TV Tupi, la première chaîne de télévision brésilienne, a présenté en direct le premier feuilleton télévisé<sup>1</sup>, un nombre limité de Brésiliens a vu naître un produit qui jouerait un rôle de premier plan dans le divertissement de la population. Bien que cette période initiale de la télévision brésilienne ait été marquée par l'élitisme, étant donné le petit nombre de télévisions du pays, l'habitude de regarder des telenovelas s'est intégrée en quelques années dans la vie quotidienne de la population.

Parce qu'elle est racontée en fragments quotidiens, l'origine de la telenovela est liée au récit fragmenté. Ce type de littérature est lié au genre épique et a comme premier représentant le texte sumérien mésopotamien *L'épopée de Gilgamesh*. Ce récit, datant du XVIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., structuré en 12 chapitres écrits sur des tablettes d'argile, présentait déjà un enchaînement narratif. Parce que c'était une littérature qui faisait l'éloge de la royauté et justifiait l'exercice du pouvoir, ce texte avait une fonction idéologique qui conduisait le public à un environnement connu, facilitant leur engagement. Pour Forest<sup>2</sup>, cette élaboration idéologique vise à manipuler l'humanité de manière à ce que l'usage de la force ne soit plus nécessaire. *L'épopée de Gilgamesh* contient certains des éléments qui, plusieurs siècles plus tard, deviendront essentiels dans la genèse du feuilleton, un ancêtre proche du radio-feuilleton et de la telenovela.

Un film cinématographique retient le spectateur dans son univers pendant un peu plus d'une centaine de minutes, tandis que la telenovela, à doses quotidiennes pendant environ huit mois, plonge le spectateur plus profondément dans son univers, cherchant à atteindre un objectif qui va bien au-delà du divertissement. La telenovela existe par la nécessité d'être un reflet constant de la société, dans laquelle elle finit par se refléter. Sa continuité narrative, lente et répétitive, façonne le format qui la définit : une sorte d'épopée audiovisuelle qui a conquis la vie quotidienne des brésiliens depuis les années 1950.

Ce sont les poèmes épiques d'Homère, *Illiade* et *Odyssée*, qui donneraient des références à la telenovela. Loin de tenter de résumer les plus de 12 000 versets de l'œuvre,

---

<sup>1</sup> *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster

<sup>2</sup> Jean-Daniel Forest, *L'épopée de Gilgamesh et sa postérité: introduction au langage symbolique*, Paris, Paris-Méditerranée, 2002, p. 94, 227, 235.

on cherche ici à souligner l'importance accordée à l'amour dans l'*Odyssée*, dont le modèle thématique est très proche de celui qui sera utilisé par le produit audiovisuel. On voit aussi chez Homère l'importance de la fragmentation narrative pour transmettre des valeurs telles que l'honneur, le respect de la famille et l'amour de la patrie. La division en chapitres, en plus d'ordonner les faits et de séparer les thèmes, lui a permis d'insister sur les idées qu'il voulait transmettre. Pour résumer, on peut dire que la telenovela est, dans sa forme et son contenu, un récit en format parcellaire contenant dans son intrigue un message romantique.

Bien que le romantisme en tant que mouvement artistique et littéraire ait émergé en Europe au XVIIIe siècle, l'idéal de l'amour romantique remonte au XVIe siècle, avec l'institution du mariage comme sacrement au Concile de Trente (1542). Les couples étaient unis en présence du prêtre, indissolublement, d'une manière inconditionnelle comme l'amour du Christ. Il ne s'agit pas ici d'attribuer un acte de naissance au sentiment amoureux, ce qui précède beaucoup le moment qui nous intéresse. Cependant, nous cherchons à situer l'appréciation de l'amour à travers une officialisation religieuse. Il y a eu des décennies d'histoires de couples passionnés qui se sont battus pour l'amour, même au prix de leur vie. Des drames qui continuent d'inspirer de nombreux dramaturges et qui font aspirer le public à la victoire de l'amour, partageant le même sentiment romantique.

# CHAPITRE 1

## Du feuilleton au radio-feuilleton

C'est par la division narrative que le plaisir du divertissement est reporté, et en dévoilant les mystères de l'intrigue à petites doses, les solutions sont conservées pour le lendemain. Ce report divise le feuilleton télévisé en environ 180 chapitres de 50 minutes chacun ! Si l'expression « 1001 nuits » est utilisée pour désigner une éternité, que penser de l'impact de la telenovela qui représente, numériquement, un quart de cette « éternité » ? La première traduction de ce recueil de contes persans, *Les Mille et Une Nuits*, raconte l'histoire de Shéhérazade et sa méthode pour échapper à la mort à laquelle elle avait été condamnée. Dans l'histoire arabe, le sultan Shahryar tue sa femme infidèle et décide chaque nuit de coucher avec une femme différente, qu'il ordonne d'exécuter le lendemain matin, pour s'assurer qu'il ne serait plus jamais trahi. Shéhérazade raconte des histoires au sultan pendant mille et une nuits et, par ce report, gagne la confiance du souverain qui en fait sa reine.

Jusqu'à la fin des années 1990, il était courant que le chapitre du feuilleton commence par un bref résumé de ce qui s'était passé « dans le chapitre précédent » (“*No capítulo anterior...*”), et qu'il se termine en anticipant le plaisir du lendemain avec les « scènes du chapitre suivant » (“*A seguir, cenas do próximo capítulo...*”). De cette façon, une chaîne s'est formée, renforçant l'idée que l'assiduité était nécessaire pour accompagner le feuilleton télévisé. Bien qu'une partie du public soit fidèle, il y a les nouveaux téléspectateurs qui arrivent et aussi ceux qui ont besoin de rompre le contrat de fidélité avec le feuilleton pendant un certain temps pour ensuite le regarder à nouveau. Par conséquent, les allées et venues temporelles sont nécessaires pour expliquer et rappeler les événements passés, justifiant le présent du récit. Il est également essentiel d'utiliser le « crochet » : l'interruption soudaine pour renforcer le suspense ou pour retarder le plaisir. Cette ressource génère des attentes et commence à agir dans l'imagination du spectateur au moment où il est hors de l'espace fictif, faisant vivre la telenovela même lorsqu'elle n'est pas diffusée.

Bien que *Les Mille et une nuits* soit un ouvrage de référence pour le pionnier de l'histoire fragmentée, la vulgarisation de la littérature sous cette forme trouve son origine la plus récente en France au XIXe siècle, avec les publications des romans feuilletons dans des périodiques. En raison de leur caractère populaire, ces feuilletons ont d'abord été traités comme de la littérature médiocre. Le fait qu'ils ont été publiés en fragments a permis de fidéliser et d'augmenter le nombre de lecteurs de périodiques, ce qui a donné plus d'espace à la publicité. C'est à partir de cette circulation industrialisée de la culture qu'a commencé l'adoption de ce qui serait une caractéristique frappante de la telenovela : la possibilité de modifier l'œuvre en fonction du retour du public, afin de l'adapter à son acceptation populaire. Au début des années 1930, les histoires du genre feuilleton sont diffusées à la

radio. Ce véhicule nécessite moins de concentration de la part du public et permet donc de suivre les récits pendant que d'autres tâches sont effectuées. Le faible coût de la production et de la diffusion radiophoniques a également permis une diffusion plus large.

Aux États-Unis, le radio-feuilleton est devenu connu sous le nom de *radio soap opera*, littéralement « opéra de savon », puisque la production était liée à la publicité pour les produits d'hygiène et de nettoyage, tels que Colgate-Palmolive, Gessy-Lever et Procter & Gamble, et étaient destinés au divertissement des femmes au foyer. En se répandant dans les Amériques, le radio-feuilleton a trouvé à Cuba le terrain le plus favorable à son développement et à sa consolidation. Le Brésil était déjà consommateur des feuilletons littéraires depuis le XIXe siècle, à la suite des œuvres de Joaquim Manuel de Macedo et José de Alencar. Dans les années 1940, la radio était présente dans les maisons des centres urbains et diffusée sur les places publiques des petites villes en campagne.

Lorsque la télévision a été inaugurée au Brésil le 18 septembre 1950, la société avait déjà l'habitude de suivre ces histoires romantiques et leur report aux chapitres suivants. Dans la phase expérimentale, avec peu d'appareils récepteurs dans le pays et peu d'idées originales, la solution initiale était d'adapter la programmation radio à la télévision. En l'absence d'une équipe spécialisée, les textes, auteurs et castings provenaient d'autres domaines. Il y a eu des centaines d'œuvres adaptées pour la télévision, présentant au public des écrivains tels que Gustave Flaubert, Tennessee Williams, Shakespeare, Jean Cocteau, Anton Tchekhov, Dostoïevski et les Brésiliens Machado de Assis, José de Alencar et Érico Veríssimo, pour ne citer que quelques-uns.

Grâce à l'utilisation de la *videotape* (bande magnétique) permettant le montage et la correction des erreurs, la télévision investit dans la technologie et commence à diffuser les telenovelas quotidiens à partir de 1963. Bien que *2-5499 Ocupado* ait été la pionnière de la retransmission quotidienne, caractéristique fondamentale du feuilleton télévisé, ce n'est qu'en 1965 que les chaînes de télévision ont pris conscience du potentiel du produit avec *O Direito de Nascer*, qui a réussi à fidéliser le public. Ainsi est née la telenovela brésilienne éloignée du radio-feuilleton, du théâtre et du cinéma, mais toujours à la recherche d'histoires exotiques à raconter. *O Direito de Nascer*, par exemple, avait pour environnement la ville de La Havane dans les premières décennies du XXe siècle.

## CHAPITRE 2

### Consolidation d'un produit national pour l'exportation

A partir du milieu des années 60, convaincues que la telenovela était un produit à potentiel, les chaînes ont su profiter de la perspective du marché et ont effectivement commencé à mettre en pratique les quinze années d'expérience qu'ils avaient acquises. Outre la possibilité d'investir dans des retransmetteurs de signaux dans tout le Brésil, en faisant circuler les productions réalisées à Rio et à São Paulo, les chaînes ont vu le nombre de téléviseurs augmenter progressivement dans les foyers brésiliens. Au cours des années 1960, le nombre de téléviseurs est passé de 500 000 à plus de 4 millions en seulement dix ans. C'était une période de perfectionnement professionnel et de fidélisation du public spectateur, mais le style était encore loin de l'identité nationale. Des modèles de drames mexicains, argentins et surtout cubains ont été copiés.

TV Excelsior et TV Tupi ont été les premières chaînes à investir dans la telenovela afin de former les meilleurs acteurs et réalisateurs. La TV Globo, fondée par Roberto Marinho, n'a été diffusée qu'à partir de 1965, en partenariat avec le groupe américain Time-Life. Elle a profité de l'expertise technique acquises avec Time-Life et a perfectionné le contenu de la programmation pour rivaliser avec les pionniers des telenovelas. En 1965, elle a diffusé *O Ébrio* et engage l'auteure Glória Magadan, une Cubaine exilée à Miami qui avait travaillé au département de publicité de Colgate-Palmolive aux États-Unis. Magadan explore dans ses œuvres le style « cape et épée », dans lequel la présence des duels est frappante. L'action se déroule généralement dans des terres lointaines, aux XVIIIe et XIXe siècles. Elle était connue pour avoir élevé les telenovelas à un niveau hautement commercial, adaptant le scénario selon l'opinion du public pour le garder fidèle.

A la fin des années 1960, les récits de Magadan ne séduisent plus le public brésilien, qui aimerait voir la réalité nationale sur les écrans. Après le coup d'État de 1964, le modèle latino-américain de concevoir des feuilletons télévisés a commencé à s'éloigner de la transformation sociale et culturelle engagée. La telenovela nationalise sa langue, alors même que la recherche d'une représentation de la réalité brésilienne s'intensifie dans le pays. Les histoires de Glória Magadan avec ses royaumes lointains sont abandonnées et le public souhaite voir davantage de personnages plus humains avec leurs défauts et leurs qualités. C'est à partir du 4 novembre 1968, avec la diffusion de *Beto Rockefeller* à TV Tupi, que le téléspectateur brésilien a commencé à se voir refléter à la télévision. La telenovela, écrite par Bráulio Pedrosa, devient un repère grâce à l'insertion d'un langage courant et familier avec des gestes plus contenus et moins théâtraux. La même année, à 19 heures, TV Tupi présente *Antonio Maria*. Les deux telenovelas décrivaient la vie

quotidienne du Brésil et démontraient que, bien que le format feuilleton avec son récit fragmenté ait structuré la telenovela, le comportement excessivement romantique ne servait plus de source d'inspiration exclusive pour l'écriture des histoires.

Malgré le succès de ses feuilletons télévisés et son rôle de pionnier dans la représentation de la vie quotidienne brésilienne, TV Tupi connaît une crise financière majeure. En 1969, TV Globo licencie Glória Magadan et donne plus d'autonomie à l'auteur Janete Clair, diffusant *Véu de Noiva*, « la telenovela réel ». L'année suivante, le 8 juin 1970, la diffusion d'*Irmãos Coragem*, un mélange de western et de football, place définitivement TV Globo au rang de leader. L'atmosphère du Far West national présente le mineur qui se révolte contre l'oppression du colonel et dirige un groupe d'ouvriers des mines. L'histoire parle de liberté et d'abus de pouvoir politique. C'est avec *Irmãos Coragem* que la telenovela cesse d'être un produit essentiellement consommé par les femmes et commence à conquérir le public masculin. La complexité des intrigues parallèles a attribué plus de vitesse et de dynamisme au récit, marquant définitivement le genre.

La consolidation de la télévision au Brésil a eu lieu principalement à partir des années 80. L'augmentation du nombre téléspectateurs a augmenté de manière significative, permettant à la telenovela d'influencer les coutumes et les habitudes de la société. La période de plus grand engagement s'est produite jusqu'aux années 2000, quand l'audience présente une tendance à la baisse en raison du nombre croissant de chaînes payantes et de séries américaines. À partir des années 2010, l'augmentation de l'engagement du public sur les réseaux sociaux et l'émergence de plateformes de streaming telles que Netflix et YouTube ont poussé la nouvelle génération à s'éloigner de la télévision. Il est à noter, cependant, que Rede Globo commence à montrer des signes que les nouveaux médias peuvent être utilisés en faveur de la telenovela, invitant le public à interagir. Les réseaux sociaux tels que Twitter, Facebook et Instagram servent de thermomètre immédiat pour évaluer la réception de l'auditoire, pour corriger les erreurs afin de récupérer la participation du public ou répéter des formules qui ont déjà fait leurs preuves. Ainsi, en 2017, la chaîne lance deux succès : *A Força do Querer* e *O Outro Lado do Paraíso*.

Les séries américaines sont issues des mêmes racines que la telenovela. Les deux sont composés d'une structure narrative organisée en crochets dont le report retient le spectateur. Cependant, il y a quelques différences entre eux en ce qui concerne la division et la durée du produit. Il est nécessaire ici de faire une brève comparaison entre mini-série, série, *seriado*, et telenovela. La **mini-série** peut être considérée comme une telenovela présentée en quelques chapitres (le nombre dépend du succès obtenu). Les chapitres présentent une continuité de faits et doivent être suivis régulièrement. Ils sont diffusés une à quatre fois par semaine, généralement du mardi au vendredi. Les **séries** sont divisées en saisons de 10 à 20 épisodes chacune, structurées de manière à présenter

une continuité narrative qui nécessite un suivi séquentiel par le public. Elles sont généralement diffusées une fois par semaine, ce qui permet une analyse plus détaillée de la réception du téléspectateur. Entre chaque saison, une période d'environ quatre mois permet à l'auteur de travailler sur le récit en y apportant des ajustements. La date limite pour la fin de la série dépend de l'acceptation du public, et peut atteindre plus de dix ans. Le Brésil spécifie généralement un autre style proche de la série, mais qui ne présente pas une continuité logique dans le récit reliant les épisodes : le *seriado*. Ils n'ont pas forcément besoin de garder un lien entre les épisodes, et ils peuvent traiter des thèmes différents chaque semaine.

La **télénovela** diffère surtout par sa périodicité : elle est diffusée du lundi au samedi pendant environ huit mois. En termes quantitatifs, écrire une télénovela nécessite l'élaboration d'environ 30 pages par chapitre, ce qui représente plus de cinq mille pages de scénario pour la construction d'une œuvre. Environ 150 heures de vidéo sont enregistrées, montées et exposées. Comme la série et les mini-séries, le feuilleton rejoint ses chapitres par des crochets présentant une continuité narrative. Cependant, comme il s'agit d'un travail de grande envergure, le public ne peut pas toujours se consacrer quotidiennement à l'accompagner. Pour cette raison, la télénovela utilise la fonction de redondance, présentant constamment des résumés des faits antérieurs.

La consommation de télénovela s'est consolidée dans l'habitude de la société brésilienne et a divisé les opinions sur son aspect qualitatif. S'agit-il d'un produit à fort contenu idéologique dont l'objectif est d'aliéner la population au service du pouvoir politique de l'élite ? Ou est-ce un produit de divertissement qui ne va pas plus loin dans les questions philosophiques comme il pourrait ? Il n'a pas fallu longtemps pour qu'elle devienne la cible de critiques et que sa valeur artistique soit remise en question. C'est le public qui détermine la valeur d'une émission télévisée. Plus le nombre de téléspectateurs est important, plus le prix par seconde d'une publicité est élevé. On peut donc voir que la télénovela est essentiellement et depuis son origine en tant que *soap opera*, un produit de l'industrie culturelle. Cela ne veut pas dire qu'elle a une valeur artistique méprisable.

Le feuilleton télévisé est devenue un produit brésilien d'exportation, et le pays de la samba et du football est également reconnu comme le pays de la télénovela. Le pionnier en a été *O Bem-amado*, en 1973, vendu en Uruguay, au Mexique, au Chili et dans d'autres pays d'Amérique latine. L'un des plus grands succès à l'étranger a été *Escrava Isaura*, diffusé dans plus de 104 pays. Son succès lui a permis de traverser le rideau de fer formé pendant la guerre froide et d'ajouter le mot *fazenda* au vocabulaire russe (Фазенда), un pays qui a déjà diffusé ce télénovela quatre fois. En France, *Isaura* a été diffusé sept fois, plus qu'au Brésil lui-même (cinq fois).

Si aujourd'hui le feuilleton télévisé est devenu un produit d'exportation, il est curieux de constater qu'au début, et pendant environ 20 ans, il a fallu importer des textes d'autres pays d'Amérique latine. Les textes sont arrivés en espagnol et les auteurs brésiliens se sont chargés de la traduction et de l'adaptation pour le public brésilien. En outre, il était nécessaire de les adapter en fonction des ressources technologiques de chaque chaîne. Le savoir-faire brésilien, acquis par l'adaptation constante de textes littéraires, a donné naissance à une spécialisation dans le domaine de l'écriture : le télé-dramaturge.

Si au cinéma le réalisateur du film domine le déroulement de l'œuvre, dans la télé-novela c'est l'auteur qui exerce le contrôle. Ainsi, alors qu'il est dit « *O Pagador de Promessas*<sup>3</sup>, un film d'Anselmo Duarte », acclamant le réalisateur et non l'auteur Dias Gomes ; il est dit à la télévision « *O Bem-amado*, une télé-novela de Dias Gomes », sans référence au réalisateur Régis Cardoso. L'écriture du scénario est appréciée dans le feuilleton en raison de son ancienne relation avec les romans feuilletons, de sorte que les parties qui composent l'œuvre sont appelées chapitres, et non épisodes comme dans les séries télévisées.

---

<sup>3</sup> *La Parole Donnée*, Palme d'or du Festival de Cannes (1962), la seule attribuée à un film latino-américain.

## CHAPITRE 3

### **Cher public : la telenovela, fonction miroir et réflexe de/dans la société brésilienne**

Il est nécessaire de prévoir la demande du spectateur et de découvrir ses besoins dès le moment où la telenovela est conçue et exécutée, car il s'agit d'une « œuvre ouverte » (toujours en construction jusqu'à la diffusion du dernier chapitre). Le spectateur a commencé à dicter le destin de la telenovela lorsqu'il a commencé à réagir publiquement en manifestant son acceptation ou son désaccord. Comme nous l'avons vu, la réception de *Beto Rockfeller* (1968) et *Irmãos Coragem* (1970), par exemple, a amené la télévision à modifier complètement la manière dont se déroulaient ses récits. Le style de cape et d'épée des territoires lointains est abandonné pour laisser place aux histoires les plus réalistes d'un Brésil contemporain au moment de la diffusion. Le public a démontré qu'il aimerait se voir dans les histoires, mais, contrairement au reflet qu'il voit dans un miroir, le feuilleton forge l'image du public pour la restituer, en indiquant au spectateur qui il est censé être ou qui il doit être. C'est dans cette relation avec la société que la telenovela doit trouver le juste équilibre pour s'affirmer comme un produit performant et efficace.

La valeur artistique de l'émission de télévision est indissociable de sa fonction commerciale, ce qui lui fait vivre l'ambiguïté du terme "industrie culturelle". Le produit peut avoir un certain affaiblissement artistique dans la mesure où il cherche la finalité exclusive d'approbation des agents commerciaux, mais il peut élargir l'accès à l'art dès qu'il atteint une échelle industrielle, en formant une *culture mainstream* (grand public, dominante). Le terme *mainstream* peut parfaitement situer la telenovela dans son objectif majeur. « Dominante » est l'esthétique utilisée par la télévision, sa poursuite des normes de beauté et le renforcement des stéréotypes pour faciliter la compréhension et l'approbation de la plupart des téléspectateurs. Les valeurs représentées dans les œuvres sont aussi les plus répandues, afin de ne pas provoquer le moindre affrontement avec la population. Le téléspectateur veut du confort, pas de la provocation. La télévision veut l'approbation, pas la confrontation. C'est ainsi que la culture dominante peut atteindre le « grand public ». La télévision insère des thèmes tabous en même temps qu'elle renforce les visions conservatrices pour satisfaire le public. Il ne faut pas s'attendre à un produit artistique plein de critiques et de questionnements, mais plutôt à un produit de la *culture mainstream*. L'interaction toujours plus intense entre la télévision et le public fait de la société elle-même une institution de censure qui remplace celle qui a censuré plusieurs pages de scénario sous la dictature militaire au Brésil.

C'est la création d'un bureau d'analyse et de recherche, en 1971, qui a placé Rede Globo dans une position de leader, lui permettant d'anticiper les besoins du spectateur

brésilien. Dirigé par le sociologue Homero Sanchez, le service a commencé à se pencher sur les tendances comportementales, cherchant à savoir quelles étaient les attentes du public lorsqu'il regardait la telenovela. L'anticipation des besoins a permis de concevoir des émissions sur mesure. Grâce aux recherches, il est possible de mettre en évidence les intrigues qui plaisent et celles qui peuvent certainement provoquer un refus chez le grand public. Le besoin d'acceptation augmente à mesure que le spectateur se sent de plus en plus comme un agent impliqué dans la « co-création ». Bien que depuis l'origine du feuilleton, le rejet ou l'approbation aient été responsables de la fin ou de la prolongation prévue du récit, les réseaux sociaux ont permis au public d'être plus conscient du pouvoir qu'il détient.

Il faut aussi tenir compte d'une particularité du média : il n'est pas nécessaire d'être lettré, ni même d'interpréter l'information en profondeur pour regarder la télévision. De cette façon, le feuilleton renforce, modifie ou ne fait que suggérer pour le débat des questions taboues de comportement. Même parmi le public qui ne se voit pas représenté dans les personnages, l'œuvre parvient à imposer l'approbation d'un comportement social. Même si le processus se déroule lentement et qu'il faut plus d'une telenovela pour imposer une idée. L'histoire racontée est pensée de telle sorte que la structure hégémonique ne soit pas bouleversée. Il n'était pas courant, par exemple, de contester dans une telenovela la relation d'exploitation du travail des femmes de ménage, car, dans une certaine mesure, le harcèlement moral dans la relation entre employeur et employé du foyer était socialement acceptable au Brésil. Avec l'amélioration du pouvoir d'achat des Brésiliens et la progression de la classe moyenne au début des années 2010, il y a eu un changement dans la représentation de ce public à la télévision. Ils ont commencé à être représentés comme des consommateurs capables de faire bouger l'économie.

En 2012, le feuilleton *Avenida Brasil* a présenté un personnage qui travaillait comme femme de ménage dans une grande maison de ville, mais qui, chez elle, reproduisait le comportement autoritaire de sa patronne auprès de celles qui se chargeaient des tâches ménagères dans la favela où elle vivait. Les femmes de ménage ont été perçues comme des consommatrices et comme des femmes au foyer lorsqu'elles finissaient leurs services. Contrairement aux stéréotypes reproduits dans les telenovelas précédentes, dans lesquels ces personnages vivaient généralement dans la maison de leurs patrons et ne semblaient avoir aucune vie en dehors de cet espace. La relation entre le feuilleton télévisé et le public est pleine d'ambiguïtés. La télévision sait que le public a le pouvoir de changer de chaîne, d'éteindre l'appareil ou de créer des manifestations de mécontentement, comme l'a vécu Rede Globo à plusieurs reprises. La télévision connaît l'importance du public, mais elle ne peut jamais mettre en évidence sa subordination, tout comme Shéhérazade avait besoin du sultan pour rester en vie. Le report de la narration doit être utilisé pour retenir le public et assurer sa survie. L'approbation du récit provient de la reproduction d'idées qui favorisent le confort et l'empathie du spectateur. Il doit croire que la télévision n'essaie pas de changer le comportement moral.

La trahison conjugale commise par une femme, par exemple, devrait être condamnée à tout prix dans la série télévisée jusqu'au milieu des années 1990. Par contre, chez les hommes, elle a toujours été mieux accueillie par le public. L'homosexuel est accepté, mais toute démonstration d'affection entre personnages du même sexe doit être évitée. Les mères célibataires ou divorcées sont les bienvenues dans le récit, à condition que leur vie amoureuse soit orientée vers la recherche d'un mari, et non vers un plaisir sexuel temporaire. La légalisation de l'avortement reste une question presque intouchable. La répétition du discours dominant est essentielle pour retenir le public, car, se percevant comme partie intégrante de la construction du récit, le téléspectateur a besoin d'approuver le comportement des personnages. En dépassant les limites de ce qui est acceptable, l'auteur parvient toujours à un conflit moral avec la société.

En raison de sa capacité de pénétration territoriale et, surtout, parce qu'elle communique facilement avec un public non scolarisé, la télévision est appelée à jouer un rôle de formatrice en ce qui concerne le développement d'une conscience politique critique chez le téléspectateur. Les critiques des médias oublient cependant que le feuilleton télévisé est apparu comme une « opéra de savon » (*soap opera*) et qu'il s'agit donc d'un produit commercial dès sa création. Cette étude ne cherche pas à remettre en cause la valeur artistique des romans analysés ou cités ici. Ce qui est au cœur de la question posée par la recherche est l'influence de la telenovela dans la formation et le renforcement des comportements et des normes sociales. Dans quelle mesure la telenovela discute-t-elle des questions relatives à l'équité entre les sexes et consolide-t-elle également le machisme présent dans les discours des personnages ? A partir de ce point, les trois parties suivantes traitent d'une œuvre différente du corpus : *O Bem-amado*, *Roque Santeiro* et *Tieta*.

## PARTIE II

### ***O BEM-AMADO :* BIGOTERIE COLORÉE DANS LES ANNÉES DE PLOMB**

Inspirée de la comédie théâtrale *Odorico, o bem-amado e os mistérios do amor e da morte*<sup>4</sup>, cette telenovela a été diffusée par Rede Globo en 178 chapitres, du 22 janvier 1973 au 3 octobre de la même année. Elle raconte la péripétie d'un maire, Odorico Paraguaçu, à la recherche d'un mort pour inaugurer le cimetière municipal, qui est le principal projet au sein de son administration. Alors que personne ne meurt après la construction du cimetière, le lieu devient la cible des attaques de l'opposition en raison du coût élevé de sa construction. Dans la quête désespérée d'un défunt, Odorico commence à engendrer des situations qui peuvent faire des victimes mortelles. Parmi les nombreuses opportunités qui se présentent figure une invitation au meurtrier Zeca Diabo à retourner à Sucupira. Odorico attendait le criminel raconté en vers et en prose pour les crimes commis, mais débarque dans la ville un homme doux, avec le seul désir de devenir quelqu'un de bien.

Le désespoir d'Odorico augmente progressivement et, à chaque tentative échouée, il est prêt à trouver une solution encore plus insensée que la précédente. Les insuccès dans la recherche d'un cadavre font qu'Odorico présente des traces visibles d'obsession. Certain d'être victime d'un sabotage perpétré par des agents occultes, il installe une écoute téléphonique dans le confessionnal de l'église pour savoir si un prétendu « voleur de cadavres » confierait son crime au prêtre. Cette affaire d'espionnage, connue sous le nom de *Sucupiragate*, démoralise le maire et permet à la population d'exiger sa destitution. Odorico articule alors la mise en scène d'une fausse agression contre lui, cherchant ainsi à passer d'accusé à victime. L'idée est que Zeca Diabo simule une fusillade dans son bureau, mais Zeca a délibérément assassiné Odorico. Ce qui devait n'être qu'un canular de plus devient alors réalité. Et le cimetière municipal de Sucupira accueille enfin le premier des défunts : son créateur, Odorico Paraguaçu. Aux funérailles du maire, son adversaire politique fait l'éloge funèbre. Dans un discours plein d'hypocrisie, l'opposition prend la place précédemment occupée par Odorico, entamant un nouveau cycle qui ne va en réalité rien changer pour la ville.

---

<sup>4</sup> Dias Gomes, 1962

# CHAPITRE 1

## Comédie *versus* Couvre-feu

La religiosité est, effectivement, un élément structurant des normes des sociétés représentées dans les telenovelas brésiliennes dont l'action se déroule dans des villes fictives. A Sucupira, imaginé sur la côte du littoral de Bahia, la présence de la religion est remarquée dans les premières minutes et se poursuivra jusqu'à la fin de son histoire. Bien que le protagoniste Odorico soit capable de cruauté pour atteindre son but, il évoque constamment les valeurs que le christianisme défend, comme la bonté, la chasteté, le mariage et l'unité familiale. L'exagération, signe de son discours et de ses actions, a été utilisée pour caractériser la représentation réelle de l'homme politique et du colonel, cachant sous la caricature comique et grotesque la réalité du colonellisme<sup>5</sup> qui existait encore dans le pays. La même exagération caractérise aussi le comportement des sœurs Cajazeiras qui, même en étant pécheresses, s'obstinaient à juger et à dénoncer les péchés des autres.

La représentation extravagante de personnages campagnards de petits villages gagne beaucoup de relief avec les images qui, pour la première fois, étaient présentées en couleur dans la télé-dramaturgie brésilienne. La nouveauté technique a également encouragé la confection de vêtements aux tonalités chaudes et pleines de couleurs, visant à explorer la technologie à sa limite et à séduire le spectateur. Cette somme d'extravagances a commencé à suggérer une approche de l'auteur Dias Gomes vers un style réaliste-fantastique, qu'il développera dans ses œuvres ultérieures, notamment à *Saramandaia*, en 1976. Selon Todorov<sup>6</sup>, le *fantastique* est présenté dans des événements qui ne peuvent être expliqués par les lois du monde réel, comme le cas du vol de Zelão das Asas qui, dans la scène finale de *O Bem-amado*, survole la ville de Sucupira et personnifie le rêve de liberté de la personnage et son auteur. Seule cette dernière séquence indique une approche vers le fantastique.

Ainsi dans la recherche d'une classification par sous-genre, son insertion dans l'hyperréalisme semble plus appropriée, car l'œuvre favorise la dénonciation des enjeux sociopolitiques par la *carnavalisation* des personnages. Théorisé par Bakhtin<sup>7</sup>, ce processus s'effectue dans la transposition du carnaval vers la littérature. C'est ce qui se passe dans *O Bem-amado* avec une construction excentrique et parodique des représentants des différentes catégories sociales : le *coronel*, les « vieilles filles pudiques » et le

---

<sup>5</sup> *Coronelismo* : Système dans lequel le pouvoir était délégué à des grands propriétaires fonciers les « coroneis ».

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

<sup>7</sup> Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010, p. 128.

*cangaceiro* (tantôt héros, tantôt bandit, un certain genre de banditisme social). L'excentricité est perçue, selon Bakhtin, comme une catégorie spécifique de la vision du monde du carnaval, qui permet aux aspects cachés de la nature humaine d'être révélés et exprimés.

Le conflit moral des bigotes, hésitant entre la crainte du péché et le désir, l'hypocrisie et la démagogie, y est dénoncé par l'auteur sous forme de traits outranciers. L'année où la telenovela a été diffusée, le Brésil vivait sous le contrôle sévère de la censure, qui après le coup d'Etat de 1964 est devenue plus prononcée. Le général Emílio Garrastazu Médici a gouverné le Brésil pendant la période connue comme les « années de plomb » (1969-1974), étant donné les niveaux élevés de répression et les restrictions des libertés. Alors que le théâtre, le cinéma, la littérature et la musique étaient de plus en plus menacés par la censure, les produits de divertissement des mass-média étaient encore considérés non nuisibles. Durant cette période, plusieurs auteurs et acteurs des arts du spectacle et du cinéma ont trouvé refuge à la télévision pour échapper à la persécution des censeurs.

Représenter un épisode douloureux de l'histoire du Brésil par le biais de la comédie, cela a été l'artifice que Dias Gomes a trouvé, dans la telenovela, pour dire ce qui lui avait été interdit de raconter dans ses comédies théâtrales. C'est par le rire que la comédie soulage la lourdeur du problème dénoncé. Les personnages d'*O Bem-amado* portaient le masque de la comédie qui, comme le dit Aristote, étant laide et défigurée, ne laisse pas la douleur s'exprimer. Les visages laids du colonellisme, de la méchanceté des hommes politiques et de la corruption ont ainsi pu être révélés sans pour autant dénoncer ouvertement les souffrances causées par le gouvernement militaire. En provoquant le rire, l'œuvre a obtenu une liberté conditionnelle, contrôlée et censurée dans certains passages. Le genre comique exigeait de l'auteur la compétence nécessaire pour assurer que sa création se situe dans le fil ténu entre la représentation fidèle du réel et la carnavalisation de la tragédie vécue au Brésil. Pour éviter de plus amples répressions, les habitants de la fictive Sucupira ont été conçus comme des caricatures, apparemment détachées de la réalité.

Pour Bergson<sup>8</sup>, certaines scènes de la vie réelle sont si proches de la haute comédie que le théâtre pourrait les utiliser sans changer un seul mot. *O Bem-amado* se tient dans la comédie, révélant la laideur de la dictature militaire et non la douleur causée par ses actions. Odorico est devenu synonyme d'un politicien démagogue et les sœurs Cajazeiras sont devenues les bigotes qui cachent leurs désirs sexuels derrière une image de femmes chrétiennes et chastes. Odorico est une tartuffe parce que, comme le personnage de Molière, il était un hypocrite et un faux religieux. Molière s'attaque aux vices de la société par le rire. En 1664, la mise en scène de *Tartuffe* suscite en France des protestations qui

---

<sup>8</sup> Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 66.

conduisent à sa prohibition. Les religieux se sont scandalisés de la création d'un personnage à la fois pieux et hypocrite. Ainsi, on constate que la fonction du genre a toujours été de faire du rire pour critiquer. Par conséquent, il rit aussi des questions qui doivent être prises au sérieux, remises en question et réexaminées. Dans une période de censure, la comédie est peut-être la solution la plus appropriée pour dépasser les limites de ce qui peut être dit, forçant l'auteur à mener le texte sur la ligne qui sépare le ridicule de la critique. L'auteur, tout en cherchant à critiquer le gouvernement sans pour autant expliciter son point de vue politique, diffusait dans *O Bem-amado* une propagande du Mouvement brésilien d'alphabétisation (Mobral<sup>9</sup>), un programme du gouvernement, sachant que cela ferait plaisir aux censeurs. Les reproches à l'encontre de la dictature militaire ont également été dissimulés par l'insertion d'éléments patriotiques, tels que l'utilisation de couleurs vertes et jaunes et les emblèmes nationaux. Ainsi le drapeau Brésilien se fait remarquer dans plusieurs scènes.

---

<sup>9</sup> Le programme avait pour but de réduire l'analphabétisme chez les adultes. Bien que le gouvernement ait publié des bilans positifs, les données révèlent son inefficience. En plus d'être une stratégie ciblant le soutien populaire, le manque de qualité et de régularité des études n'a pas engendré de véritable apprentissage pour les adultes.

## CHAPITRE 2

### « La fine fleur des puritaines assermentées<sup>10</sup> » : la masque moraliste et les pulsions sexuelles

Dans plusieurs scènes de *O Bem-amado*, un groupe de béates, habillés en tenue discrète, sans encolure, apparaissant avec des voiles sur leurs têtes et des chapelets dans leurs mains. On peut les voir assises sur le devant de la nef de l'église. Faisant de la figuration ou jouant un rôle de premier plan dans l'histoire, elles démontrent la stratification des dévots et incarnent une figure caractéristique des télénovelas situées dans les petites villes appartenant à un Brésil fictif. Il ne s'agit pas de l'étymologie religieuse utilisée par l'Église catholique pour désigner les femmes béatifiées, qui sont sur le chemin de la sanctification (la bienheureuse). Appliqué au genre féminin, loin de tout cadre formel de l'Église, ce terme béate (béguine) a deux significations : soit il désigne une femme extrêmement religieuse dont la vie est consacrée à l'Église, soit il désigne celle qui se consacre à construire une image vertueuse et puritaine. Au sens péjoratif la béate (bigote) est celle dont la pratique personnelle ne correspond pas au discours moralisateur qu'elle adresse aux autres, malgré son assiduité en ce qui concerne l'organisation de la paroisse. La fausse béate profite de l'approche avec le prêtre pour acquérir le respect et s'imposer comme gardienne de la morale chrétienne dans ses relations sociales.

Ce rôle de représentant de la religion catholique exercé en dehors de la paroisse trouve son origine dans les béguines de la seconde moitié du XIIe siècle. Né à Louvain, en Belgique, le béguinage est considéré comme la première organisation d'un mode de vie religieux, libre du vœu d'obéissance et dissocié de l'Église. Les femmes religieuses, généralement des orphelines célibataires ou des veuves, se réunissaient en communauté autour des paroisses, s'occupant de tâches caritatives et funéraires et de tâches ménagères. Ainsi, en plus d'être à proximité de l'église, les béguines pouvaient maintenir des liens avec leur famille. On peut dire que la croissance et la propagation de ce mode de vie ont été favorisées par un contexte qui accordait aux femmes une place qui allait au-delà de la procréation et de la satisfaction de leur mari. Le béguinage est vite devenu une alternative envisageable en matière d'émancipation économique des femmes. Peu à peu, elles acquièrent des connaissances dans divers domaines, tels que la médecine, la littérature, la céramique et la copie de manuscrits. Au Moyen Âge, l'idée de l'émancipation par rapport au pouvoir clérical était inacceptable, en particulier pour les femmes. Les béguines sont accusées d'hérésie par l'Inquisition à partir du XIIIe siècle. Néanmoins, étant donné qu'elles jouaient un rôle de premier plan dans la représentation de l'Église parmi les plus pauvres de la stratification féodale et suscitaient également la sympathie des riches, certaines paroisses continuèrent à utiliser la popularité des béguines.

---

<sup>10</sup> “Fina flor do donzelismo juramentado”, expression utilisée dans la télénovela pour désigner les béguines.

Au Brésil, en plus de « béates », les fausses religieuses ont aussi tendance à être appelées « *carolas* », dans ce cas l'usage est toujours péjoratif. Bien que nous n'ayons pas trouvé l'origine du terme *carola*, on sait que carole ou charole en français ancien peut désigner le déambulatoire, l'espace en demi-cercle entourant le chœur. Cet espace permet aux fidèles de circuler à l'intérieur de l'église sans passer par l'autel et d'accéder aux petites chapelles et aux oratoires. Nous comprenons donc l'association du terme avec la femme qui circule librement dans un espace réservé aux hommes représentants de Dieu. Le fait d'avoir libre accès et de vivre autour de l'organisation de la paroisse a fait que les béates soient aussi appelées au Brésil souris/cafard/rat de sacristie, ce qui souligne davantage le caractère répugnant de leur dévotion trompeuse. Ces religieuses sont aussi appelés « gloutonnes d'hosties », ce qui suggère qu'elles banalisent le sens de l'Eucharistie. L'acceptation du Christ et la confirmation qu'elles partagent les mêmes valeurs finissent par perdre de l'importance face aux apparences religieuses acquises publiquement par ce geste. En français, les termes péjoratifs associés à l'hypocrisie sont généralement utilisés : bigote, cagote, grenouille de bénitier, punaise de sacristie ou tala<sup>11</sup>.

Même si elles n'ont pas de place dans la hiérarchie institutionnelle de l'Église catholique, les béates jouent un rôle important dans la circulation des normes religieuses dans la société. Dans les messes de *O Bem-amado*, il y a une nette séparation dans la façon de placer les personnages : les femmes devant, près du curé, et les hommes en arrière-plan ou tout simplement absents. Il est également possible de noter que les femmes portent le voile en signe de respect. En 1917, la création du Code de droit canonique renforce l'obligation de porter le voile dans le canon n° 1262. Cependant, en 1961, après le Concile Vatican II, la question de savoir si son utilisation serait obligatoire n'était plus spécifiée. Pour les béates, faute du canon n° 1262, il était préférable de maintenir la tradition dans une claire démonstration de conservatisme. En 1973, les messes de *O Bem-amado* montrent cette interprétation conservatrice. Doroteia, Dulcinea et Judiceia, les béates les plus énergiques de cette telenovela, sont des exemples de l'utilisation péjorative du mot béguine. Dévouées et pratiquantes elles se cachent derrière le voile de la religion, qui sert à occulter l'hypocrisie qui régnaient dans la ville. Les trois sœurs Cajazeiras nous présentent une représentation ridicule de la « vieille fille », qui est sexuellement réprimée, bien que les trois aient une amourette secrète avec le Coronel Odorico. Elles ont pour but de trouver un mariage, non pas considéré comme la conséquence d'une relation amoureuse, mais plutôt comme une réussite permettant à une femme de devenir pleinement réalisée et heureuse.

---

<sup>11</sup> Élèves de l'École normale supérieure au XVIIIe siècle, élevés par des curés dans une ambiance religieuse. Le terme *tala* vient de « ceux qui von-t à la messe ». Il trouve ses racines aussi dans les talapoins, un ordre monastique cité par Voltaire dans *Traité sur la tolérance*, 1763, au chapitre XXII De la Tolérance universelle : « ...des Chrétiens doivent se tolérer les uns les autres. [...] Oui, sans doute ; ne sommes-nous pas tous enfants du même Père, & créatures du même Dieu ? Mais ces Peuples nous méprisent ; mais ils nous traitent d'idolâtres ! Il me semble que je pourrais étonner au moins l'orgueilleuse opiniâtreté d'un Iman, ou d'un Talapoin ».

Doroteia, la chef de troupe et l'aînée des trois, tombe amoureuse de Zeca Diabo, d'abord sans savoir qu'il était un tueur. Mais, après la terreur causée par la découverte, elle est confrontée à un double sentiment : l'attraction sexuelle et le désir de racheter le meurtrier pécheur. Elle sait que l'image de la femme chrétienne pure et chaste doit être maintenue pour servir d'exemple aux autres. Elle a la pudeur comme alarme et sait qu'elle ne doit pas s'écarter des enseignements bibliques, dont les paroles sont claires. Il y a de même une différence entre la femme et la vierge: celle qui n'est pas mariée s'inquiète des choses du Seigneur, afin d'être saine de corps et d'esprit<sup>12</sup>. Le conflit vécu par le personnage est le résultat de la tension intérieure entre son désir et les normes morales religieuses acquises depuis sa petite enfance.

En rencontrant le tueur, la béguine est consciente du désir sexuel qui stimule son corps et l'attire vers lui. Mais, tout aussi consciemment, Doroteia connaît les normes morales qui doivent guider ses actions. Bien que la notion de contrôle social soit appliquée et exercée par diverses institutions, dans les sociétés représentées dans les telenovelas, la religion reste le principal instrument moralisateur et le plus efficace pour maintenir la conformité des individus à ces normes. Le conflit est pénible parce qu'on suppose que le désir doit mourir pour que les règles soient respectées. Même si ce conflit s'étend à l'ensemble de la communauté chrétienne, pour les béates le fardeau est encore plus grand, car elles se présentent comme les figures les plus représentatives du fidèle idéal. Dans la stratification des fidèles, les béates sont plus proches du prêtre et, par conséquent, l'autorité dont elles disposent sur les autres membres de la communauté est plus importante. La religion catholique apprend que la tragédie peut parfois être nécessaire pour la perpétuation de la communauté ou pour construire le caractère, et que le sacrifice ou l'échec personnel peut tout de même contribuer à un bien plus noble<sup>13</sup>. De ce fait, pour les béates, en vivant un conflit entre le désir et la morale chrétienne, il est impérieux que la morale s'impose au désir.

Cette opposition entre la pulsion et le contrôle est présente dans la plupart des discours des trois sœurs Cajazeiras. Bien que le prêtre ait l'autorisation ecclésiastique d'interpréter et de diffuser le discours religieux, ce sont les béates qui dans la vie quotidienne diffusent et surveillent les normes de conduite imposées par l'Église. A Sucupira, pour que les sœurs Cajazeiras puissent exercer un contrôle sur les habitudes de vie sociale liées à l'amour et à la famille des autres, elles doivent contrôler leurs propres désirs. La peur d'être associée au péché leur fait porter des "masques". Tout comme les comédiens sur scène, les béguines jouent un rôle, celui de la figure emblématique du catholique : pudique, retenue, craignant-Dieu et soucieuse des affaires qui concernent les enseignements du Christ.

---

<sup>12</sup> *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2014, p. 1 Coríntios 7:32-34.

<sup>13</sup> Joel M. Charon, *Ten questions: a sociological perspective*, Belmont, USA, Wadsworth Cengage Learning, 2013, p. 223.

Dans la Grèce antique, l'origine du théâtre était intrinsèquement liée au fait de porter des masques (*persona*). Les rituels dionysiaques ont donné naissance à l'utilisation de cet accessoire dans les représentations théâtrales, rappelant la fonction religieuse d'évoquer les esprits et les dieux. Cet instrument de métamorphose permettait aux acteurs concernés de se sentir autres qu'eux-mêmes, pris par la force présente dans l'objet. Mettre en valeur le personnage parmi les autres et ne montrer que les traces que l'on souhaite faire apparaître sont des fonctions du masque qui, dans la *Commedia dell'Arte*, lui sert d'instrument pour ridiculiser les autorités et autres figures. Les personnages montent sur la scène avec des masques ou bien ils jouent déguisés de façon si stéréotypée que, d'une certaine manière, cela leur sert de masque. Il est donc envisageable qu'on associe cette dissimulation symbolique sous une autre apparence, aux hypocrites béates et leurs batailles incessantes pour masquer leurs désirs.

Il fait partie du processus d'adaptation sociale que l'individu se montre sous la forme de *personas* vraisemblables qui se rapprochent de sa personnalité plus intime. Par contre, un tel simulacre devient nuisible et inquiétant lorsqu'il y a un effort excessif pour jouer constamment un certain rôle et ainsi, on étouffe la possibilité d'exprimer ses désirs profonds. Selon la psychologie analytique, l'individu qui vit une surestimation excessive de sa *persona* et donc l'effacement de sa personnalité entre dans un état de conflit identitaire. L'idée de gonflement ou d'une trop forte approche de l'ego à la personne peut justifier le caractère autoritaire des béates. Les « masques » utilisés par les béguines en font des personnages « carnavalisés », aussi sérieuses que comiques, qui oscillent entre la rigueur des dogmes de la religion et la fragilité du désir. L'étouffement incessant de toute pensée libertin et le discours moralisateur de ces personnages est une façon de garantir et de faire perdurer leur "couronnement". Cela peut garantir que ces femmes soient porteuses de vertus aux yeux de leurs pairs. Selon Bakhtin<sup>14</sup>, dans le carnaval, avec la suppression temporaire des lois et des mesures restrictives qui régissent l'ordre « extracarnavalesque », le respect, le dévouement et aussi les bonnes manières sont abrogés.

Dans le scénario de Dias Gomes, les personnages qui représentent la morale perdent constamment leur place de supériorité, étant détrônés de façon carnavalesque par le jeu satirique, excentrique et provocateur. Mais il y a surtout l'opposition entre bien et mal, religieux et profane, vertu et péché. Le couronnement-destruction des béates est une menace incessante dans la vie quotidienne de ces personnages. Le danger de voir tomber leurs masques est le plus grand facteur de tension dans leurs vies. Il faut souligner que la peur d'être détrônée a une importance fondamentale dans le caractère artistique de l'œuvre. Selon Bakhtin<sup>15</sup> si l'ambivalence du carnaval est supprimée lors de l'action de détrôner, cet événement se transforme inévitablement en un dévoilement purement négatif à caractère moral ou sociopolitique, pour ne devenir que de la propagande ordinaire.

---

<sup>14</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 123.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 126.

Dias Gomes a utilisé les personnages pieux pour représenter le désir féminin étouffé, dans une audacieuse solution qui consisterait à cacher le péché sous le masque de la religiosité. Bien que des personnages comme la divorcée Adalgisa et le jeune hippie Telma aient assumé la subversion des valeurs chrétiennes conservatrices, la tentation du péché charnel est plus flagrante chez les religieuses Cajazeiras. Il est possible de remarquer dans *O Bem-amado* la quasi-invisibilité de personnages féminins pécheresses, comme les prostituées, qui figurent dans les autres telenovelas dont les décors se déroulent dans des petites villes fictives. Toutefois, il est à noter que les béates de Sucupira personnifient la représentation du désir. La contradiction entre la volupté et le contrôle moral qui est présente dans les attitudes de Doroteia semble également s'étendre à ses choix en matière d'amour. Tomber amoureuse d'un meurtrier peut mettre en question tout engagement pris pour dissimuler ses vulnérabilités afin de devenir un pilier de la moralité. Elle voit dans la religiosité de Zeca un argument qui peut justifier l'acceptation du tueur comme son fiancé.

Le plus souvent, la critique dénonçant l'hypocrisie d'un personnage trop religieux est faite en invoquant un des sept péchés capitaux. Quand la béate est trop déterminée à se battre contre un péché, il est certainement dans ce même péché que se trouve sa propre faiblesse. Le fait de lutter au nom de l'humilité ou de la modestie indiquerait un personnage confronté à un comportement vaniteux et orgueilleux. Dans *O Bem-amado*, ce contrôle démesuré de valeurs liées à la chasteté et à la pureté occultait chez Doroteia et ses sœurs un désir libidineux. Les trois béates aimeraient vivre la liberté qui guidait la vie de toutes celles qu'elles avaient jugées.

La benjamine des sœurs Cajazeiras, Judiceia, revêt son désir sexuel en le déguisant sous la forme de la recherche d'un mariage. Elle voit dans les noces un moyen d'échapper à la solitude, c'est pourquoi tout homme qu'elle rencontre est un mari potentiel. Elle ne joue pas un rôle régulateur en matière de valeurs morales comme le fait sa sœur aînée. Pour sa part, elle se consacre davantage à respecter l'enseignement catholique sur le mariage et le devoir de l'épouse face à son mari. Judiceia avait déjà fait les premiers pas dans la vie chrétienne par le baptême, la confirmation (chrismation avec le Saint Chrême) et l'Eucharistie. À ce moment et pendant des années, elle faisait pénitence par des gestes quotidiens de sacrifice selon les normes de l'Église. Mais tout comme sa sœur aînée, Judiceia a aussi perdu le contrôle et a manifesté à haute voix son désir ardent de trouver un homme. Le dénouement réside encore une fois dans cette incapacité de maîtriser ses actes, de conserver les apparences et la pudeur inhérente au sacrifice de la pénitence.

Le projet de mariage n'a été réalisé que par Dulcinea, la cadette, mais ce n'était qu'une tromperie pour lui préserver son honneur et celui du maire Odorico. Elle était tombée enceinte du maire qui, en sa qualité de personnalité politique respectable, ne pouvait pas salir son image de veuve aux mœurs exemplaires. De même, Dulcinée, une béate et idéal de femme chrétienne, ne pouvait pas voir sa virginité remise en question. Il

fallait trouver un moyen de justifier sa grossesse dans les paramètres de la moralité. Dulcinée ne convoitait pas la destinée d'Agar, une mère célibataire errant dans le désert de Bersabée, avec son fils Ismael. Le naïf Dirceu Borboleta, c'est la victime choisie pour assumer la paternité. Ce qui compte pour les sœurs, c'est la conservation de l'image respectueuse qu'elles ont construite. Les personnages du sexe masculin méritaient le respect en raison de leur vigueur, de leur travail ou simplement du fait qu'ils soient des hommes. Quant aux personnages féminins, le respect est acquis soit par le mariage, soit par association avec la chasteté, la pudeur, ainsi que par la dévotion religieuse.

La construction de l'*ethos*<sup>16</sup> des personnages est indispensable pour comprendre l'inquiétude des béates face au besoin de se faire remarquer par autrui avec une image positive. Alors que l'*ethos rhétorique* aristotélicienne s'insère dans l'oralité et a pour raison d'être la persuasion, l'*ethos discursif* évoqué par Maingueneau, en plus d'inclure la production écrite lui donnant voix et corps, signale l'existence d'une *ethos pré-discursive*. C'est précisément cette image antérieure au discours qui inquiète les béates. Selon Maingueneau, il faut remarquer qu'avant le discours lui-même, le destinataire construit des représentations de l'*ethos* de l'énonciateur ; car même sans connaître préalablement l'*ethos* de l'orateur, la scène de l'énonciation lui donne déjà des indices. L'auteur décompose l'*ethos* en *pré-discursif* (avant la discours proprement dit) et *discursif* (parlé ou montré), l'interaction de ceux-ci étant le résultat de la construction par le destinataire de l'*ethos effectif du locuteur*. Par conséquent, même si les béates font preuve de crédibilité dans leurs élocutions et cherchent à être validées par le discours religieux, l'apparence de leurs actions au quotidien permet de renforcer une image préalable associée à la moralité.

La participation de Dulcinea avait un rôle plutôt accessoire, puisqu'elle soutenait généralement les intrigues qui concernaient d'autres personnages. Jusqu'aux derniers chapitres de la telenovela lorsque l'affaire d'espionnage dans le confessionnal de l'église a permis à Dirceu Borboleta de connaître la relation entre son épouse et Odorico. Sachant qu'il avait été trompé par sa femme et le maire, Dirceu se venge de la trahison en tuant Dulcinea. L'infidélité a pu être corrigée avec l'assassinat de la femme. Dans les Saintes Écritures, Ève est la seule responsable du péché. Doroteia et Judiceia, même en sachant qu'elles avaient été trompées par Odorico et que la responsabilité de la mort de leur sœur lui incombait également, continuèrent à soutenir aveuglément cette figure masculine qu'elles admiraient plus que jamais.

---

<sup>16</sup> La réflexion sur l'*ethos*, développée dans la rhétorique d'Aristote, se penche sur le caractère du discours pensé par l'orateur dans le but de produire une image positive de lui-même devant le public, le rendant fiable et digne de foi.

## CHAPITRE 3

### Les femmes sous le contrôle de la religion et les violences : Zora et autres personnages

En plus des sœurs Cajazeiras qui formaient l'armée de la moralité dans la ville et étaient des paradigmes de la béate sous un angle comique, on peut remarquer la présence d'une autre femme très religieuse : Zora Paraguaçu. Bien que sa participation dans le récit soit peu abondante, ce personnage joue également un rôle de surveillance rigoureuse, toutefois limité au foyer de son frère Odorico. Zora n'avait jamais été mariée parce qu'elle gardait secrètement un profond sentiment pour son amour de l'adolescence, le curé de la ville. Afin de soulager le péché d'aimer un prêtre, le remède a été son grand engagement dans le but d'éduquer ses neveux dans les règles et préceptes de la religion. Les dialogues de ce personnage sont plutôt succincts et se limitent le plus souvent à transmettre les normes morales chrétiennes. Le sujet de ses discours fait toujours référence à autrui, et jamais à elle-même. Tout ce que l'on sait de la béate, est qu'elle se culpabilise du fait de ne pas parvenir à faire oublier ce sentiment toujours présent par rapport au curé. Puisque cet aspect de sa vie est inavouable, elle entreprend une vie consacrée à s'immiscer dans les affaires de celles qui vivent dans son entourage.

Zora incarne le véritable fidèle qui se consacre aux prières et ne sont pas rares les scènes dans lesquelles le personnage apparaît dans le coin prière chez son frère Odorico. Mais tandis que les sœurs Cajazeiras surveillaient sans nécessairement se soumettre elles-mêmes aux normes sociales défendues, Zora exigeait d'elle-même et des autres femmes un comportement en accord avec la morale chrétienne. Le fait qu'elle aille régulièrement à l'église et qu'elle connaisse les préceptes catholiques en fait une représentante légitime de la religion. Bien qu'elle n'ait pas l'importance accordée à la figure masculine du prêtre ou des autres membres de l'ordre ministériel de l'Église, elle s'impose comme une femme capable de mener avec les représentantes des institutions sociales un dialogue plus approfondi sur des sujets spécifiques. Chez Zora, la figure de la béate est une sorte de "représentant du représentant" de l'Église. Le prêtre s'adresse aux femmes à la messe pour qu'elles répandent ensuite ces paroles auprès des gens. Zora a une conduite irréprochable qui lui confère tout le respect accordé par la société aux chrétiennes qui se livrent à la vie de foi. Pour être une béguine, elle mérite d'avoir l'autorité qui lui permette de faire le travail de surveillance, et cette homologation est obtenue par une *autorité citée et dialogique* et par un *ethos pré-discursif*, qui lui appartient en vertu de son image comme un véritable pilier de la moralité. Dans son étude de l'autorité dans le domaine de la rhétorique argumentative, Plantin fait la distinction entre deux formes d'autorité : celle *montrée* et celle qui est *citée*. La *montrée* peut être présentée par un orateur qui a une autorité incontestable en matière d'information, un orateur qui a la force et les ordres, ou celui dont l'ethos discursive lui donne crédibilité et, par conséquent, l'autorité. La forme d'autorité citée, en revanche, reprend une autre source pour

légitimer le discours de l'orateur en lui attribuant cette autorité. Dans ce cas, selon Plantin<sup>17</sup>, « le locuteur L légitime une proposition exprimée par P en la référant à une source tenue pour légitimante, préexistante, différente du locuteur. L'autorité est hétéro-fondée, citée, et non plus montrée. Il y a hétérogénéité énonciative, et non plus homogénéité ».

Dans la telenovela, pour que la femme soit respectée, il fallait qu'elle soit digne de respect. En ce qui concerne les hommes, ce respect est assuré dès l'origine. Étant célibataire, Zora a trouvé dans la vie religieuse la possibilité de construire un *ethos* pré-discursif autoritaire. Bien que son image ait largement favorisé sa réputation, les allusions à la Bible et les nombreuses fois où elle parle au nom du curé attribuent au discours de Zora une autorité hétéro-fondée. On peut dire que la voix de la béate est un instrument d'énonciation au service de la préservation de la morale chrétienne qui a été exprimée dans les discours précédents. Zora ne correspond pas au profil du faux religieux ou de la *carola*, malgré quelques démonstrations de servilité et de flatterie à l'égard du curé. Tandis que le danger permanent de tomber les masques dénonçait l'hypocrisie comique des trois sœurs, en ce qui concerne Zora il n'y a aucune contradiction entre sa vie et son discours. Elle n'est pas représentée sous les traits de la comédie.

En plus de donner sa vie à l'Église, elle se consacrait à surveiller le comportement de ceux qui habitaient dans son entourage. La frontière d'action de son contrôle était la porte du foyer d'Odorico, où est allé vivre Adalgisa Portela, qui avait décidé de mettre fin à son mariage après avoir subi des violences domestiques. La béate n'accepte pas le comportement d'Adalgisa et la considère alors comme une menace pour sa famille. Celle qui rompt l'indissolubilité du mariage doit, au regard de Zora, se soumettre à une longue période de réflexion et de pénitence, comme le préconise l'Église catholique. Adalgisa n'avait pas seulement rompu la promesse du mariage, elle avait aussi désobéi aux ordres du Christ. Dans *O Bem-amado*, Jaciara, qui avait été violentée à l'âge de 14 ans et dévirginée par les fils d'un coronel, est une autre victime de la violence. A ce moment-là, son frère, Zeca Diabo, a exécuté le responsable pour « laver l'honneur » de sa sœur. Ce crime a fait de lui un hors-la-loi et de Jaciara une prostituée, car la nouvelle s'était répandue dans toute la ville et les deux ont été marginalisés par rapport à la société. Selon la Bible, si la femme ne peut pas prouver qu'elle avait épousé vierge, elle est condamnée à la lapidation à mort. Les citoyens peuvent la tuer devant la maison de ses parents, car, en plus de trahir son mari, elle a trompé toute son entourage. Bien que l'Église contemporaine ne défende pas la punition violente de la lapidation, les pierres ont été remplacées par des jugements et des insultes contre la femme. Dans une ville comme Sucupira, quelqu'un comme Jaciara est mis en marge et doit donc recourir à la prostitution pour avoir un moyen de vivre. Les moralistes lui ont jeté des pierres métaphoriques, la privant de la possibilité de coexister parmi les familles chrétiennes de la ville.

---

<sup>17</sup> Christian Plantin, « Autorité montrée, autorité citée », *Colloque L'argument d'autorité. Unité de Recherche sur l'Analyse du Discours*, Université de La Manouba, Tunis, 2006.

Il est connu l'évolution du mouvement féministe dans la décennie précédant l'émission de *O Bem-amado*, quand la pilule contraceptive avait déjà conduit, sinon à la libération sexuelle revendiquée par ce mouvement, du moins au débat sur la santé sexuelle et reproductive. Cependant, à Sucupira, le seul débat sur l'émancipation des femmes concernait la question économique et le travail. Même dans ce sens, peu de références positives ont été faites, ne figurant que dans certains discours de Telma et dans une conversation dans laquelle Anita Medrado considère que le fait de défendre la permanence des femmes dans l'espace privé du foyer constitue un recul dans la pensée. La telenovela correspondait à la pensée courante de l'époque, n'osant pas avancer dans le débat sur des thèmes plus approfondis tels que la violence domestique et sexiste, même si, comme déjà mentionné, des agressions y étaient souvent présentées. Il est possible d'affirmer que cette œuvre a joué un rôle positif par son ouverture vers la discussion. Dans le cas du viol subi par Mariana, par exemple, il a été important que la chaîne ait montré aux téléspectateurs des scènes de violence domestique. Par contre, l'agresseur reste impuni pour le crime commis, un fait qui reflète fidèlement la réalité brésilienne de l'époque, lorsque l'impunité pour ce type de crime était encore quasi un fait absolu (la violence domestique n'est devenue un délit au Brésil qu'en 2006, par la loi 11.340 du 7 août, connue sous le nom de loi Maria da Penha).

Dans les scènes où la violence sexuelle a été représentée, la mort de l'agresseur a servi à faire laver l'honneur de la femme agressée. La justice d'État ne jouait aucun rôle. Dans la telenovela, il est dit que "l'honneur d'une demoiselle a été sali", ou "la réputation d'une fille a été attaquée" ; ainsi, une relation métonymique est établie dès le moment où une partie de la femme remplace celle-là toute entière, complexe dans sa structure humaine. La virginité, surtout féminine, n'est qu'un concept symbolique valorisé et soutenu par des justifications religieuses dans certains milieux sociaux. Il est intéressant d'observer comment l'hymen, étant une structure délicate et minuscule du corps, symbolise la préservation de la virginité. Dans la Bible, il a fallu que Marie reste vierge pour être sainte, même si elle fut mère. L'intégrité de l'hymen maintient une relation directe de représentation avec l'intégrité morale de la femme. Dans le contexte politique brésilien au moment où le récit a été présenté, on peut imaginer que les sœurs Cajazeiras représentaient l'hypocrisie du régime militaire, qui a utilisé des arguments religieux et moralisateurs pour justifier la censure. La comédie qui scelle la construction des personnages béguines a permis de dissimuler la dénonciation de ce comportement pseudo-moral du régime qui, au nom de la préservation des saines mœurs, harcelait et persécutait la population. Cette métaphore continue qui caractérise l'allégorie chez *O Bem-amado* permet d'associer le coronel Odorico aux forces autoritaires et à la puissance physique de la dictature elle-même ; et les Cajazeiras seraient le soutien religieux qui le servait. Tout comme Odorico et les sœurs Cajazeiras, la dictature et l'Église se sont également côtoyées, cette relation ayant été d'une importance primordiale pour le commencement du coup d'État. Des secteurs de l'Église catholique ont cherché au fil des ans à prendre du recul par rapport à la dictature militaire, mais le régime était imprégné d'un discours chrétien conservateur, de sorte que la censure appliquait les mêmes normes moralisatrices que l'Église.

## PARTIE III

### **ROQUE SANTEIRO : LA CRITIQUE DE LA FOI DANS UN CONTEXTE DE REDÉMOCRATISATION**

D'après la comédie *O Berço do Herói*, écrite par Dias Gomes en 1963, *Roque Santeiro* a été présentée par Rede Globo en 209 chapitres, entre le 24 juin 1985 et le 22 février 1986 à 20h. Le récit présente l'histoire d'une ville religieuse à Bahia qui se nourrit de la foi des gens qui croient à un jeune saint qui est mort en essayant de défendre la ville. Muni seulement de courage, Roque se serait mis à la porte de l'église et aurait affronté le bandit Navalhada mais il aurait été assassiné au cours de ce duel. La légende autour de Roque, artisan de statues sacrées (*santeiro*), se développe rapidement et Asa Branca atteint une réputation internationale. Avec ce scénario écrit à quatre mains, Dias Gomes et Aguinaldo Silva critiquent par le biais de la satire, la construction d'une légende et dénoncent l'exploitation de la foi, faisant de Asa Branca une métonymie du Brésil. Au début du récit, il y a un rebondissement : Roque est de retour prêt à demander pardon car, il y a exactement 17 ans, il avait fui avec l'ostensoir de l'église et l'argent que la population lui avait donné pour en offrir à Navalhada, le bandit. Le *santeiro* ne révèle pas son identité lorsqu'il se rend compte que la vérité sur sa disparition a été déformée, laissant place à une histoire romanesque d'héroïsme et de martyr. Son arrivée révèle la fragilité, non pas de la croyance, mais de ce en quoi on croit.

La fin de la légende porterait du préjudice à tous ceux qui vivaient de l'exploitation du commerce de la foi. Roque reste convaincu que la vérité doit régner et que le peuple va lui pardonner, sauf quand il verra l'arrivée d'un pèlerin portant une énorme croix. En criant « Longue vie à Roque Santeiro ! », la population qui est en état d'exaltation se dit ébahie par le miracle qui se produit sur la place. A ce moment-là, en voyant l'irrationalité de la foi, il se rend compte que la décision n'était pas seulement de dire ou pas la vérité, car la ville avait besoin de la dévotion au faux saint. Une autre raison qui fait réfléchir Roque sur sa décision est qu'il commence à tomber amoureux de sa soi-disant veuve, Porcina. Progressivement, le triangle amoureux de Roque, Porcina et Sinhozinho devient de plus en plus présent dans le récit et le choix de la "veuve" se fait au dernier chapitre.

Au fil de l'histoire, certains personnages découvrent le secret du retour de Roque et la situation devient sans cesse plus pénible, ce qui amène les autorités de la ville à croire que sa mort serait la solution la plus appropriée. Navalhada arrive lui aussi à Asa Branca. Son but est de construire une chapelle pour le saint, celui qu'il sait ne pas avoir tué, mais dont la mort lui a été imputée et qui a contribué à la création de la légende. C'est dans cet environnement tendu

que l'auteur présente l'épilogue : cette fois-ci, un véritable duel entre Roque et Navalhada. Secrètement caché, Sinhozinho tire pour tuer Navalhada, mais Roque pense que c'est son tir qui a frappé la victime et décide de s'échapper. Sans révéler qu'il était responsable du tir fatal, Sinhozinho lui offre son avion. Porcina hésite entre partir avec Roque ou rester avec le fermier. La scène revit le classique adieu d'Ilsa et Rick dans le film Casablanca, mais dans ce cas-ci, elle choisit le coronel machiste. Roque part seul et l'avion survole Asa Branca, qui continue à croire à la légende qui vient tout juste de s'envoler. Cette telenovela présente une fin alternative qui n'a jamais été diffusée et dans laquelle Porcina part avec Roque.

## CHAPITRE 1

### La légende du faux saint et l'irrationalité de la foi

La comédie qui a inspiré la telenovela, *O Berço do Herói*, a été censurée en 1965, le jour de l'avant-première, juste après les répétitions. Entre autres raisons, le secrétaire de l'ordre a affirmé que l'histoire enfrenait le Règlement<sup>18</sup>, puisqu'elle [a] dissémine ou incite à la mauvaise morale, [b] est une offense au décorum public en utilisant des mots grossiers, [c] est un outrage aux religions en faisant allusion à la Saint-Vierge en termes maladroits, et par le fait de présenter un prêtre en danse grotesque<sup>19</sup>. La première version de la telenovela a également été censurée, en 1975, le tout premier jour de sa diffusion, pour des raisons qui semblaient identiques : « atteinte aux bonnes mœurs, à l'ordre public et à la morale, ainsi que les moqueries à l'Église, les émotions exacerbées, les scènes d'amour constantes »<sup>20</sup>. La chaîne de télévision avait été informée que, même si la diffusion avait été autorisée, l'interruption pourrait se produire à tout moment si « la vie familiale et sociale normale est violée ou peut en quoi que ce soit nuire à la dignité ou aux intérêts nationaux »<sup>21</sup>.

L'histoire de Roque n'a été rendue publique qu'en 1985, avec la fin du régime militaire le 15 mars et la venue de la Nouvelle République. Cette fois-ci, la telenovela a marqué l'histoire de manière positive, en atteignant une audience record sans précédent. Les questions morales qui ont fait censurer la première version du feuilleton télévisé continuaient encore de guider les activités de la Division de la censure du divertissement public, qui ne s'est dissoute qu'en 1988. La liberté reste sous surveillance, et les personnages du récit tiennent à souligner que la Nouvelle République reste vieille dans sa pratique de castration. Poursuivant le style critique et provocateur de Dias Gomes, Aguinaldo Silva a dénoncé la fausse idée de liberté d'expression que la toute récente période de redémocratisation avait mise en évidence. Si d'une part, la morale a été défendue à tout prix, d'autre part, les sujets politiques ont progressivement gagné du terrain dans le débat. Les critiques qui avaient auparavant été interdites dans une série télévisée pouvaient alors être discutées avec le téléspectateur. Pour mettre en question la rationalité de la foi, Dias Gomes présente dans les chapitres premiers le retour de Roque à Asa Branca.

---

<sup>18</sup> Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946, Capítulo IV Do Teatro e Diversões Públicas, Art. 41.

<sup>19</sup> Dias Gomes, « *O Berço do Herói e as Armas do Carlos* », Revista Civilização Brasileira, ano 1, n. 4, 4 de setembro de 1965, p. 257-268.

<sup>20</sup> James Cimino, « Os arquivos da censura às novelas durante a ditadura militar », [En ligne : <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censora.htm#fotoNav=28>]. Consulté le 31 juillet 2016.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Dans la création du « saint » Roque, nous voyons un processus semblable à celui souligné par Rudolf Otto dans son œuvre *Le Sacré*, qui étudie la catégorie non rationnelle présente dans l'idée du divin et sa relation avec le caractère rationnel. Pour Otto, le sacré est un prédicat d'un ordre éthique "synonyme de l'absolu moral et du parfaitement bon". Ainsi, l'emploi du terme "sacré" serait trop rationnel, nécessitant la création d'une catégorie spéciale d'interprétation, qu'Otto appelle *numineux*, une catégorie *sui generis* qui ne peut qu'être observée et décrite sans pour autant être expliquée. Ce qui est saint et sacré, se situerait entre le côté *numineux* irrationnel et le prédicateur rationnel. La première facette est l'expérience du divin qui provoque la terreur/fascination (*mysterium tremendum et fascinans*), l'expérience d'être une créature et de percevoir un Dieu vivant (*majestas*), ou encore l'état d'euphorie (*orgé*). La deuxième facette, celle-là rationnelle, offre des prédicats capables de rendre compréhensible les aspects irrationnels. Dieu, lorsqu'il est *numineux*, ne peut qu'être ressenti, tandis que Dieu, lorsqu'il est prédicateur, peut être le roi suprême, le tout puissant, la lumière qui guide ou l'omniprésent.

Le saint/sacré émerge donc du côté irrationnel et se dirige vers la rationalité dès le moment où l'on se propose de lui attribuer la compréhension. Le cas de Roque était *sui generis* en raison de la prédisposition à l'aspect religieux dans une population plus modeste et moins cultivée. Au cours du soi-disant duel entre Roque et Navalhada, des événements se sont produits dans la ville, comme une pluie soudaine par exemple, ce qui a créé un climat favorable pour faire naître la légende. Les faits ont été expliqués religieusement pour arriver à la construction du héros. Après l'incident, la population a ajouté des éléments tels que : invasion de l'église, prêtre emprisonné dans la sacristie, tempête imprévue et cloches qui retentissent etc. La somme de ces ingrédients a mené à l'explication du mystère par le sacré, qui a engendré l'émergence d'un saint dont le point culminant a été un miracle de guérison accompli des mois après. Par la suite, les supposées bénédictions obtenues par les dévots du nouveau saint furent successives.

## CHAPITRE 2

### Pombinha Abelha et l'armée de la moralité

La ville imaginaire d'Asa Branca a été créée pour représenter un microcosme du Brésil en pleine redémocratisation. Une municipalité de 30 000 habitants qui pourrait être située n'importe où dans le pays. Tandis que les personnages masculins s'occupaient des questions financières et s'appuyaient sur la foi pour concrétiser leurs intérêts économiques, les personnages féminins quant à elles se chargeaient des questions morales. Si la croissance de la ville a été bénéfique pour les hommes, en revanche, pour les femmes, les conséquences du processus d'urbanisation ont généré des conflits au nom de la préservation des valeurs traditionnelles. De nouvelles opportunités d'affaires sont apparues au même rythme que le nombre de pèlerins et de touristes augmentait. Les entreprises qui ne menaçaient pas les valeurs religieuses ont trouvé l'encouragement de toute la population, hommes et femmes. Par contre, la boîte de nuit *Sexus* a dû se battre contre le secteur conservateur de la société, composé essentiellement de femmes religieuses. Dans une ville comme Asa Branca, les béates jouent un rôle de premier plan pour faire de la *Bible* leur guide. Elles élaborent leurs discours pour imposer, au nom de Dieu, des changements et des interdictions dans la vie des résidents.

L'armée morale, comme s'appelaient les béates, avait pour leader Pombinha Abelha, l'épouse du maire. Les béguines s'occupaient aussi bien de préserver l'image du saint patron Roque que d'éloigner l'immoralité des familles les plus respectables. La prostitution qui avait été si peu présente dans *O Bem-amado*, a pu toutefois être mise en évidence dans *Roque Santeiro*, qui montre bien les interactions entre les bigotes et les prostituées. Pombinha est toujours présente dans le récit et sa participation donne à la béate un rôle protagoniste dans les 209 chapitres. Les prostituées de la Rua da Lama ne parviennent pas à la couche sociale dont Pombinha fait partie et, pour cette raison, elle se limite à critiquer sans pour autant y intervenir. En revanche, la boîte de nuit *Sexus* était située au centre-ville, à côté de l'église, et avait pour public habituel les hommes et les pères de famille, dits vertueux. La vie de Pombinha est directement liée à celle des prostituées de la ville car toutes leurs actions quotidiennes ont pour but de les surveiller.

La posture autoritaire de la béate d'Asa Branca forme un schéma qui sera répété dans les autres feuilletons télévisés brésiliens, dans lesquels les personnages religieux se rassemblent autour d'une seule béguine qui se charge de la direction des affaires. Le choix de cette porte-parole autorisée se fait en fonction d'une relation métonymique entre l'être réel et l'être symbolique. Pombinha a l'autorité d'agir au nom des autres femmes dévouées.

Cette procuration est donnée à travers le *mystère du ministère*, expliqué par Bourdieu<sup>22</sup> comme un cas de magie sociale dans lequel « une chose ou une personne devient autre chose que ce qu'elle est, pouvant s'identifier et être identifié à un ensemble ». Nous voyons chez Pombinha un cas de représentation en boucle de l'armée morale, se manifestant comme une *causa sui*. Pour Bourdieu<sup>23</sup>, le *mystère du ministère* atteint son plus haut degré lorsque le groupe est formé par celui qui parle en son nom, ce qui apparaît comme le principe du pouvoir qu'il exerce sur ceux qui sont son vrai principe : le groupe me fait leader donc je suis le groupe qui a fait de moi son leader. Dans le récit, Pombinha est « tous les béates » et n'existe que par leur force, le groupe ne subsiste que par la force de son représentant.

La béate a pour devise « le prix de la liberté c'est la vigilance éternelle », tout comme le parti conservateur de l'Union démocratique nationale (UDN), supprimé en 1965. La liberté de la femme licenciée et sa présence au dehors de la boîte de nuit étaient contrôlées par le regard vigilant de la béguine. Cette phrase peut être comprise comme un appel à la vigilance des citoyens, lesquels doivent rester attentifs pour ne pas perdre leurs libertés. Cependant, pour Pombinha, ce n'est pas dans le peuple que réside la mission de vigilance, mais en elle-même, une sentinelle qui a le pouvoir de contrôler la morale au nom des valeurs chrétiennes et de fixer les limites de la liberté.

Tandis que dans *O Bem-amado* Dias Gomes a représenté la censure par les sœurs Cajazeiras et la violence du gouvernement par la figure du Coronel Odorico, dans *Roque Santeiro*, Pombinha Abelha personnifiait la dictature dans son ensemble. L'inspection et les punitions verbales ou physiques sont toutes présentes sur ses actes. En voyant Pombinha Abelha, on voit la dictature qui, structurellement défaite, gardait encore le goût amer de la censure. Toujours la tête haute et le regard attentif sont les marques de sa posture. Comme d'autres bigotes de feuilletons télévisés, elle porte dans sa main la représentation d'une arme, car le parapluie, fermé comme une matraque, l'accompagne dans toutes ses sorties, sans même le moindre signe de pluie. La matraque n'est pas une arme qui sert à tuer, son utilisation est liée à la nécessité de maintenir l'ordre et de faire obstacle à tous cas d'insubordination. Tout comme le parapluie fonctionne pour les personnages béates, pour qui l'objet ne sert que rarement à se protéger du soleil ou de la pluie. Leurs attitudes autoritaires vont toujours accompagnées de gestes menaçants pour faire apparaître l'objet de répression, soit vers le haut, soit en direction de l'interlocuteur.

Le nom de famille de la béate reflète beaucoup de son comportement et de sa relation avec son mari. Pombinha Abelha<sup>24</sup> avait une position dominante dans sa maison et dans certains espaces de Asa Branca. Son mari s'appelle Flô qui, en plus d'abrégier son

---

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard : Éditions du Seuil, 2014, p. 157-158.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>24</sup> *Pombinha Abelha* (Petite colombe et Abeille en français).

prénom Florindo, a aussi pour effet la fragilisation de sa représentation : la fleur, utile à l'abeille pour son alimentation. Il M. Flô, elle Mme Abelha. Comme le dit Saint Ambroise<sup>25</sup>, la pureté de la femme peut être comparée à l'abeille, qui est très dévouée au travail, diligente et chaste. Comme une abeille sacerdotale Eleusienne<sup>26</sup>, Pombinha participait activement aux cérémonies religieuses, processions, offrandes, collectes et activités caritatives, kermesse, et bien sûr, à la canonisation du Roque Santeiro. Madame Abelha, comme beaucoup se référaient à elle, présentait aussi les caractéristiques de l'individu qualifié en portugais de « *abelhudo* » (fouineur), celui qui fouille le plus souvent de façon indiscreète, « furète » et se mêle de la vie des autres. Aucune explication n'est donnée pour le surnom Pombinha (son prénom est Coralina) dans le récit. En plus de symboliser à l'origine la paix entre Dieu et les hommes – et plus tard la paix entre les hommes – la colombe blanche symbolise la troisième personne de la Trinité, le Saint-Esprit.

Pombinha incarne le traditionalisme exacerbé, l'extrême droite qui lutte pour sa préservation. De nombreux discours de Pombinha rappellent la Société brésilienne pour la défense de la tradition, de la famille et de la propriété (TFP), fondée en 1960, qui visait à construire une civilisation chrétienne en préservant les principes enseignés par l'Église catholique. Comme la bigote, le mouvement d'extrême droite se présente comme une croisade de l'époque contemporaine, dans une sorte de nostalgie du Moyen Âge présente chez les élites. On peut donc voir que ce personnage a été construit pour représenter une partie de la société bourgeoise à l'époque nostalgique de la dictature. Entre les mains de Pombinha, la Bible remplace le décret n° 20.493 de 1946, qui réglementait le divertissement public, et la Messe lui servait de support pour accomplir sa mission. À Asa Branca, une équipe de tournage est en train de produire un film sur la vie de Roque Santeiro, et la béguine en arrive à la conclusion que l'équipe de professionnels a bouleversé dans un sens négatif le comportement des habitants de la ville. En accusant le cinéma de persuader la population de s'éloigner des bonnes mœurs, la béate manifeste le même regard que la censure dans ce qui concerne les divertissements de masse. Les deux percevaient l'art comme un moyen de faire entrer de la subversion morale et la destruction de l'ordre établi dans la société.

Pombinha décrit sa maison comme un quartier général QG, d'où elle communiquait aux autres toutes les décisions qu'elle avait prises. L'engagement de Pombinha en faveur du martyr de la ville a instauré un cadre favorable pour que la béate réfléchisse à sa candidature au poste de maire. Bien que les autorités voulaient à tout prix démoraliser la légende de Roque, sa vénération grandissait de plus en plus. Cela a renforcé la figure de

---

<sup>25</sup> Ambrose apud Rosemary Guiley (éd.), Rosemary Guiley, *The Quotable Saint*, New York, Facts On File, 2002, p. 289-290.

<sup>26</sup> Les femmes sacerdotales [d'Éleusis] intervenaient dans les différents niveaux d'initiation ainsi que dans les nombreuses cérémonies (processions, offrandes, etc.) des festivités Éleusiennes. Manuel Guerra Gómez, *El sacerdocio femenino : en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 1987, p. 72.

Pombinha et certains ont estimé qu'elle correspondait à la solution politique qui permettrait à Asa Branca de retrouver le moral. La présence de la bigote dans le camp politique la placerait officiellement dans une position de commandement. Pour Bourdieu<sup>27</sup>, celui qui est choisi pour représenter, peut s'approprier la parole, la force et aussi le silence de son groupe, et proposer ses idées non pas en raison de leur valeur de vérité, mais en fonction de sa capacité à la mobilisation. Le citoyen est réduit au statut de consommateur, ce qui transforme le scénario politique en un marché de l'offre et de la demande<sup>28</sup>. Dans une ville où la religion fait partie de la vie quotidienne, le citoyen cherche à maintenir des valeurs également religieuses, et Pombinha se met à la disposition de ce groupe de citoyens/consommateurs. Ainsi, au moment où le prêtre, figure suprême de l'Église dans une paroisse, s'éloigne de Pombinha, elle cherche à reconquérir le pouvoir non plus par procuration comme leader des béates, mais par la légitimité du suffrage populaire.

Ce qui est paradoxal, c'est que Pombinha était une femme qui souhaitait de tout cœur le pouvoir pour que, appuyée par la religion, le pouvoir des femmes soit supprimé. En ce qui concerne l'affrontement des béates contre les prostituées, il est à noter que, pour Simone de Beauvoir<sup>29</sup>, le corrélatif immédiat du mariage est la prostitution. Abstraction faite du mariage considéré comme l'union de deux personnes liées par l'affection, l'auteure fait le point sur l'imposition sociale qui pèse lourdement sur les femmes en leur attribuant un rôle très dépendant. Bien que les progrès en matière d'équité soient parfois mentionnés dans la telenovela, l'éducation des femmes viserait toujours le mariage au détriment de leur développement personnel. Dans cette tâche de castration, l'Église exige des femmes religieuses un effort de représentation qui va au-delà de la pénible épreuve de la soumission : « il est nécessaire, mariée, de rester toujours pure ». Pour cela, la prostituée a l'utilité de faire évacuer la salubrité des palais, comme nous le rappelle Beauvoir sur le rôle des courtisanes. L'association avec les eaux usées confère à ces femmes ce que Mandeville, cité par Simone de Beauvoir, appelle le sacrifice pour préserver une partie de la société et éviter une saleté encore plus répugnante<sup>30</sup>. Elles rivalisent, mais comprennent le côté nécessaire de la prostitution, pourvu que les prostituées, à l'instar des femmes de la Rua da Lama, restent à l'écart de la vie sociale.

Ce n'est que vers la fin de la telenovela, au chapitre 204, que la béate découvre que Roque n'était pas mort et qu'il se trouvait à Asa Branca, une situation qui la déçoit profondément et suscite chez elle des doutes concernant la foi à un faux martyr. Tous ceux qui vivent de la farce ont peur que Pombinha fasse un scandale et les derniers chapitres du récit présentent une béate apathique. Elle hésite pendant quelques temps, ce qui a créé un climat de tension, mais la bigote est vite convaincue qu'en rendant public le mensonge au

---

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012, p. 185.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>29</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 2017, p. 202, 733.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 150.

sujet de Roque Santeiro, elle risquerait de commettre un suicide politique car son électorat est composé de béates et de dévots de Roque. La perspective de censurer ce qu'elle croyait immoral passait par le fait d'avoir entre les mains le pouvoir que le poste de maire lui donnerait. Pour y parvenir, elle avait besoin de garder vivant le mensonge sur le faux saint. A quel point sa foi serait-elle vraie ? Révélant la vérité à la population, elle aurait l'occasion de démontrer que sa posture moralisatrice va au-delà de la simple surveillance des questions liées à la conduite libérée des femmes. La telenovela ne rend pas explicite la décision de Pombinha. Considérant son désir de mettre fin aux activités de la boîte de nuit et de défendre les valeurs chrétiennes dans la ville, on imagine qu'elle est devenue membre du groupe des personnes qui avaient besoin de cette farce. Dans le dernier chapitre, après la mort de son opposant Zé das Medalhas, on peut supposer que Pombinha gagnerait les élections et que Asa Branca serait officiellement sous la gestion d'une béate.

## CHAPITRE 3

### **Bigotes et prostituées : drame en trois actes**

L'affaire autour de l'ouverture d'une boîte de nuit dans une ville religieuse comme Asa Branca est une des principales intrigues parallèles de *Roque Santeiro*. Le processus d'urbanisation traversé par les villes brésiliennes dans les années 1980 a été signalé dans plusieurs discours des personnages. Parmi les conséquences inévitables de l'urbanisation, il y avait la rupture avec le traditionalisme religieux, comme on peut le constater en raison de l'arrivée d'un prêtre adepte de théologie de la libération, et le fait que la prostitution se faisait de façon visible dans le centre-ville. Bien que les prostituées de la rua da Lama pratiquaient cette activité depuis des décennies dans le quartier Vila Miséria, elles restaient toujours cachées, bien éloignées des familles dites conventionnelles et respectueuses.

#### **Acte I : l'ouverture et la fermeture de la boîte de nuit**

Pour inaugurer la boîte de nuit d'Asa Branca, Matilde a dû surmonter le conservatisme et affronter les actions hostiles à son installation. Alors que les représentations politiques et économiques acclamaient l'entreprise comme une conséquence inévitable du progrès, les représentants religieux ont mis en place des stratégies pour empêcher la légitimation du péché manifeste aux côtés de l'Église. Le père Hipólito se sert du sermon de la messe pour appeler ses fidèles à agir afin d'empêcher le vice qui menaçait de corrompre une société de coutumes religieuses solides comme celle de Asa Branca. Le discours du prêtre a été suffisant pour endosser Pombinha et lui permettre de conduire le groupe de béates, qui ont jeté une bombe et une lettre intimidante. De peur de causer des dommages plus graves à l'ordre public, le maire a suspendu le permis d'exploitation. Ayant appris que la propriétaire du lieu pourrait obtenir de nouveaux papiers, la leader des bigotes mobilise alors son bataillon sous le nom de « délégation de commandement ». Il est clair que les termes utilisés et le comportement du groupe sont analogues à ceux des unités militaires, ce qui démontre que les béates prennent la préservation de la moralité et des valeurs religieuses pour une sorte de guerre.

Le boîte de nuit ouvre enfin ses portes. Les béguines décident de marcher sur le lieu, armées de bâtons et de balais. En criant "sans vergogne", elles ont envahi le lieu. La scène biblique de la querelle entre serpent et femme, mordant le talon ou écrasant la tête, y est représentée avec des coups des deux côtés. La répercussion rend Pombinha encore plus forte en tant que leader. Toujours au nom des plus nobles intentions chrétiennes, la béate Pombinha, lors de son témoignage au commissariat a déclaré avoir mené l'offensive "au nom de la morale, de Dieu et des bons mœurs". La mobilisation des bigotes a eu un résultat positif pour elles et la boîte de nuit a été fermée sur ordre du maire

## Acte II : la réouverture de la boîte de nuit

Au cours du drame concernant l'ouverture de la boîte de nuit, l'auteur présente un point de basculement : au chapitre 45, quand Matilde découvre que Duarte était Roque Santeiro et utilise cette information pour faire du chantage et ainsi avoir le soutien de ceux qui protégeaient cette farce. Le permis d'exploitation, en tant qu'instrument juridique administratif, est soumis à des valeurs religieuses. Bien que rien n'empêche l'ouverture de la boîte de nuit, l'autorisation de son fonctionnement est conditionnée en grande partie par l'avis des béates. Le chantage de Matilde fonctionne et la boîte de nuit réouvre. Une fois de plus, la bigote fait référence à la lutte en faveur de la pudeur dans un contexte de combat militaire. Même ayant le Père Hipólito pour autorité, elle sait que la fonction d'élaborer des stratégies et de commander les fidèles lui appartient.

## Acte III : la chasse

Après la réouverture de la boîte de nuit, Matilde et les danseuses retrouvent leur enthousiasme. Pombinha, qui n'a besoin que d'un prétexte pour poursuivre sa lutte pour la moralisation, planifie un acte à la mémoire de Roque Santeiro et, dans cette manifestation, compte donner son ultimatum aux danseuses. La procession, initialement prévue à dix-huit heures – heure de l'Ave Maria, heure de l'Angélus – est modifiée pour obtenir une atmosphère dramatique : exécutée avec des flambeaux à minuit, elle prendra un aspect médiéval.

Sur le plan visuel, la scène rappelle la procession des feux du Fogareu qui est célébrée dans certaines villes brésiliennes le Vendredi Saint, inspirée par la tradition espagnole (les processions des confréries) et portugaise (la procession *Ecce Homo*). Les *farricocos*, hommes en cagoules et aux flambeaux, représentent les soldats romains qui cherchaient Jésus le jour de la Cène<sup>31</sup>. On peut affirmer que le rapport entre la scène présentée dans la telenovela et la manifestation religieuse ne se trouve pas dans ce qui est l'objet de la recherche, mais dans le ton médiéval et sacré de la mise en scène. Les pénitents *farricocos* appellent tous ceux qui sont présents à la pénitence et, éclairant le visage de ceux qui les voient passer, ils dénoncent et mettent en évidence les pécheurs. Tout comme Judas a dit « voici l'homme » (*Ecce Homo*) pour livrer le Christ, la procession tient ses origines dans la nature même de la dénonciation<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> José Carlos Pereira, *O encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*, São Paulo, Annablume, 2005, p. 23.

<sup>32</sup> Vânia Cardoso Coelho, *Ritos encantatórios: os signos que serpenteiam as chamadas bruxas*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 116.

De la même façon que les béates de Asa Branca, le béat Salu, père de Roque, avait construit son ethos discursif tout au long du récit en attaquant notamment les femmes. Les environnements sont organisés par classe sociale : Pombinha s'occupe des danseurs de la boîte de nuit, et le pauvre Salu, des prostituées dans le quartier de Vila Miséria. A la différence que Pombinha dissimulait l'agressivité par la prononciation douce du nom de Dieu. Par contre, les paroles du Beato Salu sont marquées par un profond fanatisme, qui rappelle celui du livre *Malleus Maleficarum*<sup>33</sup>, le *Marteau des Sorcières* qui a reçu une valeur juridique et dont les codes sont transformés en Guide des inquisiteurs au XVème siècle. La pureté du corps de la femme ne dépend que de sa propre volonté de la préserver, de sorte que l'homme puisse continuer à vivre lui aussi en pureté. La femme serait donc responsable du péché des autres et les vicissitudes liées aux relations sexuelles seraient le plus souvent associées à la figure féminine.

Pour expliquer le fait qu'on associe d'abord et avant tout la sorcellerie aux femmes, le livre qui a servi de support à l'Inquisition répond que les femmes sont un des trois éléments qui ne savent comment pondérer une situation où la vertu et le vice sont présents. Elle peut servir le bien et le mal d'une façon extrême. En ce qui concerne la vertu chez la femme, le livre énumère les arguments qui justifient sa pureté, ce qui peut si profondément béatifier les hommes et sauver les peuples, comme cela est arrivé avec Judith, Déborah et Esther<sup>34</sup>. En ce qui concerne l'aspect du vice, le livre explique que la femme est faible de corps et d'esprit et donc facile de se laisser conduire par l'esprit du mal. Au-delà du fait d'être accusées de « plus influençables, babillardes et imbéciles », les femmes porteraient avec elles le fardeau négatif de Ève, la première femme qui est défectueuse depuis sa naissance. Créée à partir d'une côte courbée, cette empreinte de la première femme était encore présente chez ses successeurs, sous forme d'une imperfection naturelle. Ève a hésité sur la véracité du conseil de Dieu et est tombée dans le péché, preuve évidente que sa foi est faible (selon le guide, *Femina* a son origine dans *Foi et Moins*). Il y aurait chez les femmes, intrinsèquement, une tendance à tromper, séduire et conduire les hommes à commettre le mal. La foi affaiblie d'Ève n'a été récupérée que par Marie.

Le jour de la procession organisée par Pombinha, un autre acte de chasse avait eu lieu dans une autre région d'Asa Branca, dont la cible était les prostituées de la rue Lama. Poussé par le fanatisme religieux, le Beato Salu prônait comme un véritable leader, en

---

<sup>33</sup> Heinrich Institoris e Jakob Sprenger, *Le Marteau des sorcières. Malleus Maleficarum* (1486), trad. Armand Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2014.

<sup>34</sup> **Judith**, veuve de Manassé, représente la femme qui craint Dieu et s'est distinguée par son courage pour avoir décapité Holopherne, maréchal assyrien de Nabuchodonosor, pour libérer le peuple d'Israël [Judith, 13:10-30]. **Deborah** était une juge en Israël, nommée par Dieu et capable d'entendre Sa voix. Elle a conseillé Barac au sujet du commandement de l'armée qui a libéré les Israélites de vingt ans de tyrannie sous les ordres de Jabin [Juges, 4:4-6]. **Esther** fut la jeune fille choisie par le roi Assuérus pour remplacer son ex-femme, l'insoumise Vashti [Esther, 2:17]. Esther est devenue reine et ne dit pas au roi qu'elle était juive, jusqu'à ce qu'Amman, le ministre du royaume, condamne le peuple juif à l'extermination. Elle a utilisé sa dévotion en demandant à son mari de sauver son peuple [Esther, 7:3-10].

recrutant des disciples, comme s'ils étaient ses disciples. Le discours de Salu attribue aux femmes la même faiblesse et la même vulnérabilité que le *Marteau des Sorcières* pour qualifier le sexe féminin comme celui le plus susceptible de céder aux vices. Pour Salu, les prostituées de la rue da Lama ne semblent être des femmes que par l'image représentative du féminin dans l'utilisation du maquillage ; cependant au fond, elles seraient la personnification du diable. La femme pécheresse serait un masque utilisé par le diable pour se promener librement parmi les hommes, les séduire et les ensorceler.

Le béat préconise le recours à la violence, ordonnant que les femmes soient capturées « jusqu'à ce qu'elles saignent ». « Démon, maufé, le malin, Belzebuth » sont autant de manières pour le béat de nommer le mal, en les dirigeant toutes vers la figure de la femme : derrière le visage du féminin gracieux se cache le museau animalesque du mal. C'est au nom de Dieu et de Roque Santeiro que le béat se bat pour faire disparaître les pécheresses. Surnommés les Garçons du Beato, les disciples de Salu étaient de jeunes hommes riches, fils d'agriculteurs, qui écoutaient attentivement le leader et ses instructions. Ils ont commencé à agir avec violence dans la lutte au nom de la moralité sous la devise "Dieu, patrie et famille", comme les béates et l'extrême droite politique. La telenovela fait allusion à la croissance de la doctrine néo-pentecôtiste au Brésil, en particulier l'Église universelle du royaume de Dieu, qui préconise l'acquisition des biens matériels et interprète le discours religieux sous la forme de règles et interdictions inviolables.

Tout comme Salu, Pombinha impute aux femmes la responsabilité pour les extrêmes dans la société. L'équilibre est dans l'homme. Chez les femmes, il est possible de trouver soit le bien, soit le mal, sans qu'il y ait de situation intermédiaire : soit elles sanctifient les hommes, soit elles les séduisent pour les amener au péché. L'analyse du récit de *Roque Santeiro* permet de vérifier la fonction régulatrice des personnages religieux féminins en réitérant un stéréotype semblable à celui des béates chez *O Bem-amado* : la diffamation, le faux moralisme, le fait de trop se soucier du regard des autres sur elles et leurs familles. De plus, il permet de constater que celles-ci sont toujours extrêmement proches du prêtre. En raison de l'affaiblissement de la censure après la fin du gouvernement militaire, la béate Pombinha Abelha a pu être présentée explicitement avec un caractère autoritaire frappant. Les sermons du prêtre ont permis à la bigote de construire son imaginaire guide de règles de bonne conduite, qui l'aura orientée dans ses jugements et ses décisions.

Le plaisir et l'engagement avec lesquels elles s'investissent quotidiennement dans la vie des autres est si flagrant qu'il est en fait possible de confondre leurs motivations : le dévouement religieux ou bien le sentiment d'autorité sur autrui. Bien que *O Bem-amado* ait donné de la notoriété à la cagoterie, la tartuferie dans les feuilletons télévisés brésiliens, c'est avec Dona Pombinha que les béates prennent le premier plan dans ces telenovelas. En 1989, avec *Tieta* et le personnage Perpétua, il sera créé définitivement le prototype qui représente ces fausses religieuses. Le personnage servira à représenter, sans métaphores, la calomnie, l'hypocrisie et l'aspect le plus tyrannique des béates qui se font au nom de Dieu.

## **PARTIE IV**

### ***TIETA :*** **LA FIN DE LA CENSURE** **ET L'EXPLOSION DE LA LIBERTÉ**

D'après le livre *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, la telenovela a été diffusée en 196 chapitres, du 14 août 1989 au 31 mars 1990. Le scénario a pour cadre la ville fictive de Santana do Agreste de Bahia, et se développe autour du projet de vengeance du personnage protagoniste, qui souhaite ainsi dévoiler l'hypocrisie des habitants du village. Alors que la population adopte des comportements conservateurs, Tieta ressent le besoin de suivre ses impulsions. En rupture avec les codes comportementaux traditionnels, l'adolescente Tieta est constamment surveillée par sa sœur, la jeune béate Perpétua, qui la dénonce à leur père Zé Esteves. Elle a été surprise pendant qu'elle et le visiteur Lucas étaient au lit. Tenue par les cheveux et agressée par des coups de bâton, elle est exposée devant l'église pour que tous les habitants puissent la juger. Pendant que Perpétua regarde la scène avec réjouissance, le prêtre, les béates et toute la petite population de Santana do Agreste restent indifférents à la violence. Elle ne repart qu'avec un peu d'argent et promet de revenir en ville pour se venger de tous ceux qui se sont directement ou indirectement impliqués dans son « exécution publique ».

Pendant neuf ans, la population n'a pas entendu parler de Tieta jusqu'à ce qu'elle envoie une lettre à son père, pour lui dire qu'elle lui avait pardonné pour la violence. Elle raconte vivre à São Paulo et qu'elle avait épousé un homme riche. A partir de ce moment, pendant onze ans, Tieta envoie un chèque tous les mois pour être partagé entre son père et ses deux sœurs. Cela faisait 20 ans que Tieta avait été expulsée et, pour la première fois, la lettre attendue avec le chèque n'était pas dans le bureau de poste. Deux mois passent sans nouvelles et Perpétua conclut que Tieta est morte. La béate demande une messe pour sa sœur. Quand tout le monde prie dans l'église pour la supposée défunte, Tieta apparaît dans Santana do Agreste et répare le malentendu au sujet de sa mort. Exubérante, colorée et complètement déconnectée des autres résidents, le personnage qui avait été chassé est salué par tous. Poussée par la vengeance, elle sait captiver de plus en plus de résidents, que ce soit par son argent ou par sa sensualité. Son arrivée perturbe la calme Santana do Agreste, qui semble être restée figée dans le temps et qui est encore habituée à subir la vigilance des béates. L'affrontement entre Perpétua et Tieta, qui semblait apaisé par le départ de cette dernière, reprend tout au long du récit et ne fait que se renforcer à mesure que la bigote réalise que ce ne sera pas facile de tirer parti de la richesse de sa sœur.

Elle insiste pour que son fils séminariste, Ricardo, s'approche de Tieta, estimant pouvoir en tirer des avantages économiques via son fils. Tante et neveu tombent amoureux et commencent à vivre une histoire d'amour clandestine. Quand Perpétua les surprend tous les deux au lit, elle menace alors d'avouer aux habitants que Tieta avait une liaison sexuelle avec son neveu, ce qui aurait certainement pour conséquence une nouvelle condamnation de sa sœur à la rue. En échange du silence, elle exige que Tieta adopte Ricardo comme son fils. Tieta refuse une telle perversion, mais donne à Perpétua une valise pleine d'argent pour acheter son silence.

Tieta cachait un secret sur sa vie à São Paulo : elle est propriétaire d'une maison de prostitution pour une clientèle riche. Un dossier contenant des informations sur sa vie arrive aux mains de Perpétua, qui essaie de démasquer sa sœur pendant une messe à l'église. Les papiers sont brûlés par les flammes des bougies sur l'autel alors que faute de preuves, il est laissé à la population elle-même de juger les accusations de la béate. Puisque Tieta avait apporté le progrès à la ville et avait offert des cadeaux à tous, les habitants, toujours hypocrites, déclarèrent que Tieta était une sainte et que Perpétua nécessitait des soins psychiatriques. La confrontation entre les sœurs tout au long du récit représente le conflit entre le conservatisme religieux et l'émancipation des femmes. La soumission des personnages féminins gagne de la visibilité dans plusieurs intrigues parallèles, ce qui a fait de *Tieta* une telenovela progressiste dans la période post-redémocratisation.

# CHAPITRE 1

## Ambiance de libération : sensualité et religiosité

Après la fin du gouvernement militaire en 1985, le Brésil a entamé son processus de redémocratisation. Bien que la censure ait encore été officiellement en vigueur, elle a progressivement commencé à perdre son pouvoir d'action, notamment à partir de 1987 quand a commencé l'élaboration d'une nouvelle Charte constitutionnelle, promulguée le 5 octobre 1988. La Constitution a complètement aboli la censure dans le pays, rétablissant ainsi la liberté d'expression et d'opinion. L'article 5, alinéa IX, garantit que l'expression de l'activité intellectuelle, artistique, scientifique et de communication est libre, sans aucune forme de censure ou d'autorisation<sup>35</sup>.

En raison de l'affaiblissement de la censure ainsi que de sa suppression totale, les questions liées à la vie politique nationale ont pu être à nouveau abordées dans les séries télévisées. Ainsi, la corruption et les affaires politiques ont fait l'objet de discussions ouvertes au sein de la télévision. *Tieta* est la deuxième telenovela diffusée dans la période postérieure à la Constitution et représente donc le cri étouffé de la répression militaire. Ce sont des paroles qui, aussi bien dans le domaine politique que moral, ont été réprimées sous l'accusation de promouvoir la subversion. *Tieta* a montré dès son générique que la pudeur précédemment imposée au processus créatif ne guiderait plus le scénario. Le générique de *Tieta* explore la nudité féminine soit dans la pénombre, soit avec assez de clarté pour éclater la vision conservatrice. Il ne s'agit pas ici d'aborder la question de la sexualisation du corps féminin et d'en faire un objet d'appréciation banale. On cherche à mettre en évidence la transgression que la telenovela représente juste après la fin de la censure.

Plus de vingt ans de censure ont suscité dans une partie de la population cette hâte d'exposer tout ce qui a été réduit au silence, y compris sur le plan moral. L'auteur a profité de cet élan, qui s'exprimait déjà dans la musique par le rock national, surtout chez les jeunes. A ce titre, il a abordé la libération sexuelle féminine en confrontant des spectateurs conservateurs. Le choc de *Tieta* vis-à-vis de la pensée conservatrice de la population religieuse se traduit par des dialogues sur les sujets tels que : sexualité, divorce, pédophilie, violence domestique, obligation pour les veuves d'être endeuillées à la vie, et aussi le mariage libre aux rapports sexuels avec plusieurs personnes.

Dans la telenovela, le thème central du livre de Jorge Amado reste identique, mais il a fallu ajouter plusieurs trames parallèles pour que le produit totalise 196 chapitres, ce qui représente environ 150 heures de vidéo. Dans le livre ainsi que dans la télévision, *Tieta*

---

<sup>35</sup> BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*, Brasília, DF, 2016, p. 13.

est une adolescente gardienne des chèvres de son père dans les dunes de Mangue Seco, où elle a des relations sexuelles avec les hommes de la ville. Les protagonistes du roman restent les mêmes. Certains personnages ont changé de nom alors que d'autres sont restés sous le même nom mais leur rôle dans l'intrigue a changé. Contrairement aux adaptations pour le cinéma, dont le scénario doit prévoir environ deux heures, la telenovela exige que l'auteur retienne l'idée centrale mais ajoute de nombreuses intrigues pour que le produit perdure presque 8 mois.

Dans le livre *Tieta do Agreste*, on sait qu'elle est passée par plusieurs villes après son expulsion, se prostituant jusqu'à son arrivée à São Paulo. Dans le feuilleton télévisé, le passé de Tieta dans São Paulo ne nous est pas révélé. Auprès des personnages, elle possédait une boutique de vêtements de luxe et vivait des revenus de l'immobilier, en plus de la fortune laissée par son mari. En raison de la demande du produit télévisuel lui-même, l'auteur a dû transformer des faits connus du lecteur du livre en une stratégie de suspense pour le téléspectateur. L'intrigue qui implique l'installation d'une usine dans la région est conservée dans la telenovela. L'arrivée de l'entreprise Brastânio est utilisée pour faire réfléchir sur le déséquilibre entre le progrès et la préservation de l'environnement. Dans quelle mesure le progrès pourrait-il atteindre les plus démunis ou ne servirait-il qu'à l'exploitation du tourisme ? Si la croissance économique sert à discuter des inégalités sociales et des questions environnementales, le progrès menacerait le conservatisme en matière de comportement.

Une autre intrigue insérée par l'auteur et non relatée dans le roman traite de l'émergence d'une nouvelle religion. Le néopentecôtisme s'est renforcé au Brésil dans les années 1980 et avait déjà été abordé superficiellement dans *Roque Santeiro*. Dans *Tieta*, le sujet est débattu plus ouvertement, avec des critiques sévères contre l'exploitation des fidèles les plus démunis. Ces derniers ont recours à la religion en quête de soutien face à la misère mais sont convaincus par le pasteur de la nécessité de se faire acheter un terrain au ciel. Les persécutions que les Églises néopentecôtistes exercent contre les religions d'origine africaine dans le pays sont également abordées. *Tieta* ne cherche pas à créer une rivalité avec une partie des évangéliques modérée et dont les membres se sont multipliés dans le pays, mais elle se montre combative avec les néopentecôtistes de l'Église universelle du royaume de Dieu. Le recensement de 1991 indique que la population catholique était de 83% et la population évangélique de 5,6%. Lors du dernier recensement effectué dans le pays (2010), le nombre de catholiques a reculé de 22% pour atteindre 64,6% de la population. Le nombre d'évangéliques, par contre, a augmenté de 300% et est passé à 22,2%, avec une tendance à la croissance continue.

Un autre sujet qui a suscité des discussions au sein de la population est la relation pédophile entre le coronel Artur Figueiredo et les filles qu'il achetait aux familles misérables de la région. Le feuilleton télévisé parle de l'exploitation sexuelle des enfants et des adolescents, en particulier à l'intérieur du pays. En outre, il y a une dénonciation plus

directe dans le scénario en ce qui concerne les cas de filles vendues par leurs parents pour devenir esclaves sexuelles dans les fermes. Comme nous l'avons vu, l'approche en matière de sexe a été frappante dans *Tieta*. Les personnages Laura et Dário, un couple qui vivait à Mangue Seco, y sont intégrés pour discuter des fantasmes sexuels et de la possibilité de nouvelles formes de relations. Contrairement aux telenovelas précédents dans lesquels les triangles amoureux étaient représentés par la trahison de l'un des membres, le couple de *Tieta* vivait librement leur vie sexuelle.

Avant de parler plus spécifiquement des béates qui cherchaient des moyens de freiner le progrès comportemental des femmes, il est nécessaire de présenter d'autres personnages féminins qui ont réussi à se libérer du contexte oppressant. Carol, Elisa et Tonha sont des personnages qui vivaient sous le contrôle rigide de leurs familles et des bigotes. En plus de Tieta, qui a été la première victime du contrôle exercé par Perpétua, tous ces autres personnages ont vécu surveillés par leurs compagnons et par les béates de Santana do Agreste.

## CHAPITRE 2

### Les femmes protagonistes par le biais de leur antagonisme

A l'instar de ce qui se passe dans les autres telenovelas analysées dans cette étude, à *Tieta* le contrôle des béguines est exercé de manière autoritaire et vise à rendre compte de la vie de tous les habitants de la ville. Si les hommes sont rarement soumis à l'inspection, en revanche les femmes sont constamment surveillées par l'œil attentif des cagotes. C'est à partir du conflit entre le comportement des religieuses et celui des libertaires que la figure de la femme devient l'axe de l'histoire. Avec la fin de la censure en 1988, *Tieta* utilise son droit à la liberté pour débattre des normes sociales et montrer ce qui était auparavant considéré comme une attaque contre la morale et les bonnes mœurs. Pendant la dictature militaire, les censeurs ont empêché, par exemple, le feuilleton de rendre explicite la relation entre les mariés et leurs amants. Dans *Tieta*, l'adultère est exploité dans l'une des intrigues les plus importantes du récit, lorsque, dans le deuxième chapitre, l'amante de Modesto Pires, Carol, arrive dans le Santana do Agreste.

Son épouse Aida et son amante ont créé un lien de dépendance financière et émotionnelle envers lui. Ces relations se sont consolidées au fil des ans en raison de déclarations qui ont diminué l'existence des femmes en question. Son épouse peut alors identifier l'amante comme une victime. L'amante, de responsable de la destruction de la famille, devient un personnage plus humanisé comparé aux feuilletons télévisés précédents. Carol est issue d'une famille extrêmement défavorisée et, lorsqu'elle était enfant, Modesto l'a séduite. Aida a été élevée par son père de manière conservatrice, empêchée d'étudier pour se consacrer à l'apprentissage des tâches ménagères comme la cuisine, la couture et la garde des enfants. La relation entre la femme et l'amante de son mari est explorée afin de faire le point sur la façon dont la société condamne les femmes en cas de trahison extra-conjugale. C'est l'épouse qui apporte le soutien nécessaire pour que l'amante trouve son indépendance, ne se soumette plus à la violence de Modesto et entreprenne une vie sociale dans la ville. Les menaces des béates ne font plus de différence dans la relation entre Aida et Carol. Elles se sont rapprochées de plus en plus, ce qui a servi au débat sur la sororité - bien que ce mot ne soit apparu qu'au courant des années suivantes pour désigner l'union entre femmes par les relations empathiques. Ce mot vient du latin *soror*, qui signifie « sœurs », et vise à susciter un plus grand engagement des femmes envers les causes féministes, en profitant du moment d'une société en réseau qui s'intègre le plus souvent aux groupes virtuels grâce à l'empathie et l'identification. Ainsi, on peut dire qu'en *Tieta*, la sororité a été illustrée dans les figures de l'amante et de l'épouse du même homme et qui partageaient les mêmes expériences de subordination économique et intellectuelle.

Dans *Tieta*, il est possible d'affirmer que les histoires sont principalement protagonisées par des personnages féminins et que la liberté était au cœur des questions abordées. La sœur de Tieta, Elisa, n'était pas devenue religieuse comme Perpétua, mais une éducation conservatrice a formé sa conduite. La radio, et plus tard la télévision, ont fait connaître à Elisa des comportements considérés comme inappropriés pour les femmes mariées. Son époux, Timóteo, ne veut pas qu'elle ait une attitude séduisante comme les femmes prostituées de la *Casa da Luz Vermelha*. La telenovela utilise le jeune couple pour parler du sujet de la séparation envisagée par la femme. C'est elle qui veut mettre fin au mariage. Elle se déclare amoureuse de son mari, mais son désir doit être mis en avant.

Dans le cas de Tonha, le personnage était constamment méprisé et traité comme une ombre de son mari. Elle lui était reconnaissante du nom de famille qu'il lui a donné, ainsi que de la maison et de la nourriture pour vivre. A la suite du décès de son mari, son veuvage sert à débattre sur le temps dont la femme a besoin pour préserver son chagrin après la mort du conjoint. Tandis que les hommes ont un besoin urgent de trouver une autre femme qui puisse s'occuper d'eux et des tâches ménagères, la femme doit garder un peu de temps sans s'intéresser aux autres hommes. Il n'y a aucune recommandation quant à la durée du deuil pendant le veuvage, mais certaines béates ont tendance à préserver au maximum la mémoire de son mari à travers le deuil. La dispute sur le sort de Tonha fait partie des conflits entre les protagonistes Tieta et Perpétua. Les idées qu'elles défendaient ne sont jamais complémentaires et le destin de la veuve Tonha se trouve partagé entre la liberté personnelle et l'emprisonnement religieux imposé par la béguine. La transformation de Tonha est l'un des bouleversements provoqués par Tieta et qui affecte directement la figure féminine dans la ville. La femme qui a été un modèle d'humilité et de dévouement envers la famille est devenue une femme déterminée et indépendante après la mort de son mari.

La jeune gardienne de chèvres Tieta avait été expulsée le jour de la promulgation de l'AI-5 (Acte institutionnel numéro cinq). Quand elle rentre deux décennies plus tard, aussi libre de tout jugement des béates que le pays de la Censure, elle trouve une Santana do Agreste en retard sur l'époque. Ce sont les femmes religieuses qui se positionnent comme les antagonistes de Tieta depuis l'adolescence. Pour dénoncer le faux moralisme qui l'a condamnée, le personnage utilise une stratégie libératrice pour les autres femmes. Tieta défend que les personnages se débarrassent de toute obligation morale de comportement basée sur des normes religieuses. C'est en stimulant et en soutenant les femmes qu'elle parvient à affronter ses antagonistes. Cette stratégie permet de limiter le pouvoir des béguines sur la population, ce qui atténue également l'influence de la pensée conservatrice, décourage le machisme et favorise l'émancipation des femmes. Tieta démontre ainsi que le chagrin qu'elle ressent est apaisé par le fait que la violence lui a permis de devenir la maîtresse de son propre destin. Elle ne séduit pas les habitants de Santana do Agreste uniquement par le poids de sa fortune acquise depuis une vingtaine d'années à São Paulo. Menace pour les uns et admiration pour les autres, son autorité pour gérer sa vie est un comportement révolutionnaire pour la ville. A la tête de l'installation du réseau électrique

dans la ville, on l'a surnommée la « lumière de Tieta ». Elle avait l'intention à la fois d'éclairer les femmes qui étaient restées dans la zone sombre de l'assujettissement vis-à-vis des béates et d'éclipser l'image puissante que les femmes religieuses voulaient imposer.

L'importance accordée aux femmes a atteint son apogée dans la dispute des sœurs pour le jeune Ricardo. Le séminariste représente la religion si chère à Perpétue depuis son enfance très pieuse. Pour Tieta, la religiosité était la force majeure de son expulsion. Le lien étroit entre la tante et le neveu a incité Ricardo à remettre en question sa véritable vocation. Alors que Perpétue croyait que c'était un amour maternel qui émergeait chez la tante, ce qui s'est manifesté chez elle est en fait la manifestation d'un amour charnel entre les deux. Au moment où Tieta est catégorique dans sa décision de ne jamais accorder son argent à Perpétue, cette dernière souhaite la chasser à nouveau, montrant aux habitants de la ville que sa sœur est toujours accueillante dans son foyer pour le profit des hommes. Jusqu'à ce qu'elle découvre que l'amant de Tieta est Ricardo. Quand elle voit son fils au lit de Tieta, elle simule alors une cécité temporaire, ce qui peut être compris comme une métaphore démontrant que Perpétua aurait voulu éviter la réalité : son avarice l'avait amené à voir cette scène chez Tieta.

## CHAPITRE 3

### Perpétua : la bigote des sept péchés

Dès ses premiers personnages religieux les plus remarquables, la telenovela présente au public la béate dans les deux sens du mot (à l'exclusion de celui dont la béatification précède le processus de canonisation) : la religieuse qui se consacre aux causes de la paroisse et qui se dédie à vivre selon des règles chrétiennes, et celle qui utilise le masque religieux juste pour présenter une image sociale apparemment vertueuse. L'autoritarisme est un trait notable de tous les bigotes qui figurent dans les telenovelas. Depuis *O Bem-amado* jusqu'à *Roque Santeiro*, on constate que le recours au pouvoir tyrannique a pris de l'ampleur dans la figure de Pombinha Abelha, parallèlement au renforcement de son aspect comique qui a marqué le personnage. La comédie soulage la tyrannie. La critique faite à ces femmes religieuses est comprise par le spectateur sans avoir besoin de discours moralisateurs pour signaler féroceMENT leurs méprises, ce qui pourrait déclencher chez le spectateur des réactions négatives. Les bigotes font rire le public parce qu'on sait qu'elles portent fièrement la bannière de la moralité mais sans toutefois en être dignes. *O Bem-amado* a commencé ce processus caricatural des personnages religieux, devenu plus intense dans *Roque Santeiro*, et qui par la suite a donné plus de place à la béate dans *Tieta*. Dans les feuilletons télévisés suivants, cette formule se répète sans cesse. Avec Perpétua et le duo Cinira e Amorzinho, on a immédiatement associé les béates à l'hypocrisie, sans compter que les autres personnages eux-mêmes ne croiraient plus en celles qui se revendiquaient les militantes des mœurs. La dissimulation est si explicite que même l'affection entre le curé et la béguine se détériore au point d'être presque inexistante. Contrairement aux autres telenovelas analysés, le prêtre ne soutenait pas les attitudes de Perpétua.

Dans *O Bem-amado*, le prêtre et les bigotes vivaient en plein accord. Chez *Roque Santeiro*, malgré le désaccord au cours du récit entre le Père Hipólito et Pombinha Abelha, elle restait toujours son bras droit au sein de la paroisse. Avec *Tieta*, nous constatons une rupture entre les attitudes de la béate et les idées défendues par le leader religieux. La représentation de la béate est passée de la figure métaphorique, du masque, à la comédie plus explicite, dont l'aspect comique se situe entre celui du cirque et celui de la comédie *slapstick* (bouffonnerie). Il n'est pas simple de trouver une classification spécifique pour la *comicità* des béates dans les telenovelas en tenant compte de « la diversité des visages de la comédie »<sup>36</sup>. La variété des tonalités du comique rend difficile l'identification de caractéristiques communes entre les différents sous-genres, à l'exception du fait qu'ils ont l'obligation d'amuser et de provoquer des rires dans le public.

---

<sup>36</sup> Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2009, p. 57.

De même que la taxonomie qui classe les plantes et les animaux en règne, embranchement, classes, ordre, famille, genre et espèce, Rick Altman étiquette le comique comme un ordre appartenant à la classe théâtrale. Du comique nous avons la famille de la farce, romantique, burlesque et ses nombreux genres et espèces. La difficulté de créer une classification statique réside dans le fait que l'adjectivation du genre peut créer un nouveau cycle de classification et que, pour Altman<sup>37</sup>, « sous certaines conditions, le nouvel adjectif supplémentaire sera promu primaire et inaugurer son propre genre, prêt à son tour à être 'regénéré' à travers la constitution d'un nouveau cycle adjectif ». Les béates font partie du cœur comique de la telenovela par le biais du cirque et de la bouffonnerie, côtoyant parfois aussi le burlesque, ce qui ne signifie pas qu'elles ont été marquées par toutes les caractéristiques qui permettent de reconnaître tous ces sous-classifications. Ainsi par exemple, il n'y a pas d'actions iconographiques du genre « Tartes à la crème ou coups de pieds aux fesses », les plus révélatrices dans la classification du style *slapstick*. Dans les premiers chapitres, il est possible de remarquer une sorte de recherche d'un style comique, en testant quelques jeux stylistiques avant d'adopter l'exagération comme langage scénique.

La telenovela a commencé à mettre en scène les béates aux comportements de plus en plus imprévisibles et autoritaires tout en augmentant dans la même proportion leur aspect comique. Cependant, elles avaient toujours besoin de l'église, mais pas plus que le curé avait besoin d'elles. La telenovela écarte donc le personnage du prêtre pour que la population des spectateurs chrétiens, majoritaire au Brésil, puisse encore trouver la rigueur et la rationalité dans l'approche donnée à leur religion. On peut supposer que la relation entre prêtre et béate gardait encore une certaine complicité, bien au-delà des scènes diffusées. Car, bien que la telenovela elle-même soit formée par les chapitres rendus visuellement accessibles au public, il y a toujours le contenu non explicite, mais que le spectateur doit toujours imaginer, c'est-à-dire dépasser le récit qui lui est raconté, aller au-delà. Même si l'auteur a choisi de dissocier la figure du chef religieux de celle de l'impitoyable béate, tout en préservant la bonté de l'action du prêtre ; il est à envisager que dans certaines circonstances les objectifs en ce qui concerne la préservation de la paroisse et de l'ordre moral soient communs à l'un comme l'autre.

Plus le prêtre est indulgent, plus la béate est sévère. Cette formule donne une moyenne arithmétique relative à la représentation de la tolérance à laquelle les personnages religieux surveillent les comportements des autres. De plus, comme nous l'avons vu, l'action des personnages devient de plus en plus comique à mesure que leurs attitudes deviennent plus tyranniques. L'aspect comique de la béate se produit par exagération, tant sur le plan gestuel que sur le plan textuel. Cette exagération dans les gestes, qui inclut également l'intonation vocale du discours, lui confère des traits de comédie plus flagrants de façon à se détacher du caractère naturel dont fait preuve le comportement humain. Dans le langage

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 27-28.

cinématographique, les effets inattendus produits par les jeux de scène sont des *gags*, que ce soit visuels ou oraux, et ont pour effet de modifier brusquement l'action, la rendant ainsi ridiculement humoristique. Selon François Mars<sup>38</sup>, le contexte et les traits culturels du pays sont déterminants dans la construction et la différenciation du ton adopté par la comédie. Le style du comique de Perpétua porte les marques de ce qui fut l'ancien *Teatro de Revista Brasileiro* et présente des traces d'Oscarito, Grande Otelo et Dercy Gonçalves, mais aussi de la béguine Pombinha Abelha interprétée par Eloísa Mafalda. Perpétua et ses deux complices ont créé à partir de cet amalgame un nouveau style de *gag* pour les béates et qui encore aujourd'hui sert comme un modèle pour la composition des personnages religieux.

Sur le plan visuel, la béate est comique en raison du gestuel excessif avec lequel elle parle, agit et défend ses idées. Quant à l'aspect textuel, leur trait comique se manifeste à travers le contradictoire. Cette contradiction peut se produire de deux façons : [1] la dissension entre le discours prononcé en société et la pratique dans sa vie privée (hypocrisie), et [2] la disparité entre le discours prononcé et la pratique sociale collective au moment où l'intrigue est exposée (conservatisme). Dans le premier cas, plus la béate défend le contraire de ce qu'elle pratique, plus son caractère est comique, comme on a pu le constater chez les hypocrites sœurs Cajazeiras. Dans le second cas, le comique se manifeste textuellement lorsque la béguine impose un discours anachronique par rapport au contexte dans lequel il se situe. Cette *comicité* a été détaillée dans l'analyse de Pombinha Abelha, qui déclarait des propos dictatoriaux alors que le pays célébrait la fin de la période du gouvernement militaire. En *Tieta*, il était possible d'observer l'exagération comique à tous les deux plans : des gestes d'humour de cirque et des discours trop hypocrites et conservateurs.

### Ampleur de l'exagération dans la représentation des béates

Personnages	Gestuel	Textuel	
		Hypocrisie	Conservatisme
Doroteia	+	+++	++
Dulcineia	-	+	+
Judiceia	++	++	+
Zora	-	-	+++
Dona Pombinha	+++	-	+++
Amorzinho	+++	++	++
Cinira	+++	++	++
Perpétua	+++	+++	+++

<sup>38</sup> François Mars, *Le gag*, Paris, Les éditeurs du Cerf, 1964, p. 41-44.

Dans la scène où Perpétue se dit aveugle, on peut constater l'exagération de l'interprétation gestuelle des personnages béates, quand Amorzinho et Cinira sautillent et chantent d'une manière enfantine tandis que Perpétue exagère dans la représentation de sa souffrance. Le trio répète le même style d'interprétation tout au long de l'intrigue. Cinira est célibataire et adhère sans réserve aux idées de Perpetua. Elle a des crises de frissons chaque fois qu'elle imagine l'immoralité d'autrui. La réaction du corps de Cinira est une façon d'exprimer le désir réprimé par l'hypocrisie. En duo avec Cinira, Amorzinho est une veuve qui vit seule et reçoit une misérable pension de son mari décédé. La rumeur se répand dans toute la ville qu'elle se met quasiment dénudée à la maison pour apaiser la chaleur qu'elle ressent. Son comportement est excessivement enfantin et elle a besoin des ordres de Perpétua pour décider ce qu'elle doit faire dans sa vie. A la fin du récit, les deux femmes parviennent cependant à se libérer de la bigoterie démesurée.

Perpétua peut-être comprise comme la béate des sept péchés capitaux. La paresse, l'orgueil, la gourmandise, la luxure, l'avarice, la colère et l'envie sont des vices flagrants chez la béate et sont souvent soulignés par le prêtre dans ses critiques. Il y a beaucoup de péchés, mais sept sont les maîtres, les capitaux (du latin *caput*) dans la vaste liste des vices qui détournent les hommes de leur rédemption. Basé sur les *Épîtres pauliniennes*, le pape Grégoire le Grand a identifié au VI<sup>ème</sup> siècle les plus graves péchés de l'humanité, qui étaient à l'origine des autres péchés. Au XIII<sup>ème</sup> siècle, Saint Thomas d'Aquin établit la liste officielle des catholiques en écrivant les *Sommes Théologiques* entre 1265 et 1273. Il ne considère pas que la liste établie par le Pape Grégoire soit assez complète, puisqu'elle exclut, par exemple, le péché de celui qui vole dans la bonne intention de nourrir quelqu'un, ou celui qui fait des fautes par ignorance, sans qu'il y ait péché pour qualifier ces faits. Cependant, Saint Thomas d'Aquin accepte l'autorité du Pape et considère aussi les sept péchés comme la source des autres, et l'orgueil étant la genèse de tous les péchés, le roi de tous les vices.

Dans *Tieta*, plusieurs scènes montrent que l'orgueil de Perpétue est dénoncé par le Père Mariano : « Cela est son plus grand péché : l'orgueil ! Et si tu as besoin d'aide, je peux faire une liste de tous les autres ». La béate essaie inutilement de dissimuler ses vices, et répète sans cesse qu'elle est une pure créature qui vit sans pécher. Elle dit à Tieta : « Ne me provoque pas car tu vas ressentir le poids de ma colère ». Chez elle, devant les images des saints, elle parle de l'amour et de la bonté qui remplissent son cœur tout en guidant sa vie. Perpétua mange toujours en cachette pendant la nuit pour maintenir son discours selon lequel elle ne se nourrit que de ce qui lui est nécessaire sans commettre le péché de la gourmandise. Les manifestations d'avarice sont nombreuses, voulant profiter économiquement dans toutes les situations. Elle est envieuse du pouvoir de Tieta et admet lors des discussions que « celle qui se dit sa sœur » a toujours volé tout ce qui lui appartenait. Il est supposé qu'elle garde l'organe sexuel de son mari dans une boîte que, le soir, elle prend dans ses bras et soupire. La paresse semble être le seul péché qui n'intègre pas la construction du personnage, toujours disponible dans les affrontements. Cependant,

avec la chaleur de la dureté, les personnages affirment que personne ne s'échappe de la "mollesse après le déjeuner".

Le confessionnal est utilisé par Perpétua pour parler des péchés des autres. Au début de la telenovela, elle va voir le prêtre pour lui raconter au sujet de la vie de Tieta : « Dis-moi, Perpétua, es-tu venu ici pour avouer tes péchés ou ceux de ta sœur ? ». Plus tard, au cours du récit, elle revient d'autres fois d'autres fois au confessionnal pour faire le point sur l'autrui : « Les années se suivent et tu continues avec cette obsession de venir pour me confesser le péché des autres [...] et cela depuis l'époque de Tieta. Tu confesses toujours les péchés de tous ! Mais tu oublies le tien. Par exemple, vous ne m'avez jamais avoué votre péché d'avarice ». La foi fallacieuse de Perpétua est aussi mise en évidence lorsqu'elle faisait des promesses pour que les autres accomplissent son vœu à sa place. C'est ainsi qu'elle a obligé son fils à devenir séminariste afin d'exaucer la promesse qu'elle avait faite pour trouver un mari. Quand son fils disparaît, elle promet aux saints que, quand il reviendrait à la maison, ce serait lui, et non elle, qui prierait un chapelet complet pendant un an et demi. Ainsi, en plus de confesser les péchés des autres, elle est aussi le genre de chrétienne qui fait des promesses pour que les autres les accomplissent.

Comme cela a été dit précédemment, *Tieta* est la première telenovela à avoir affronté explicitement les questions de mœurs après la fin de la censure. Selon un reportage publié la même année que la telenovela, la nudité serait visée par les « Perpétuas du Brésil », « qui se sont manifestées plusieurs fois contre les comportements obscènes qui, de leur point de vue, sont un fléau pour le pays »<sup>39</sup>. Les « Perpétuas brésiliennes » dont il est question dans l'article ont prétendu assumer la fonction de la censure qui avait alors été supprimée depuis un peu plus d'un an. L'éditorial du quotidien *Folha de São Paulo* a lui aussi fait référence aux déclarations du ministre de la Justice, Bernardo Cabral, sur sa prétention à délimiter les « scènes qui sont censées nuire au décorum public »<sup>40</sup>, lors son discours à la Confédération Évangélique du Brésil. La presse n'a pas cessé de rapporter la possibilité d'une nouvelle censure des scènes de nudité pour plaire aux évangéliques et aux catholiques du Brésil<sup>41</sup>.

Les béguines sont représentées en toute pudeur, coiffure aux cheveux attachés, longues jupes aux couleurs sombres ou aux nuances pastel. Le personnage Perpetua porte un seul modèle de vêtements : jupe en dessous du genou, bas, blouse à manches longues et châle, tous articles en couleur noire. Les cheveux, également noirs, sont coiffés en chignon bas tressé. Le climat chaud de la région ne l'empêche pas de porter une tenue confectionnée avec des tissus lourds. La décence exemplaire de la tenue en contraste avec les autres

---

<sup>39</sup> Marilda Varejão, « A nudez é o alvo das Perpétuas do Brasil », *Revista Manchete*, Bloch Editores, 27 janvier 1990.

<sup>40</sup> « Editorial - Censura velada », *Folha de São Paulo*, 1 février 1990.

<sup>41</sup> Rita Tavares, « PT se mobiliza para evitar a censura evangélica à televisão », *Jornal do Brasil*, 1 février 1990.

personnages constitue une priorité dans la conception de son allure. Les personnages féminins excessivement religieux qui apparaîtront après *Tieta* gardent une esthétique similaire à celle des béates analysées dans cette étude. L'exception a lieu dans les versions urbaines des béates dans certaines œuvres. Dans ce cas, la tenue vestimentaire de ces personnages est similaire à celle des autres personnages féminins, sans que différenciation ne soit faite sur leurs stylisation. Dans certains cas, on peut remarquer l'utilisation d'un scapulaire, bracelet avec des pierres disposées comme un chapelet ou des pendentifs de médaille et un crucifix. En ce qui concerne le maquillage et la coiffure, les bigotes qui intègrent les feuilletons télévisés qui ont pour décor les grandes villes suivent le style urbain, et dont beaucoup parviennent à influencer la mode dans le pays. La bigoterie est conservée dans le comportement hypocrite et dans le discours qui fait appel au conservatisme et aux valeurs de la moralité. Généralement, ces personnages se présentent comme des vilains et ont tendance à occuper plus d'espace que le récit ne le prévoyait.

Ce que l'on peut voir après *Tieta*, ce sont des béates qui répètent des discours et des gestes semblables à ceux des sœurs Cajazeiras, Zora Paraguaçu, Pombinha Abelha et Perpétua. Bien que dans des contextes différents selon le récit, la cible de ces personnages reste la même : les femmes qui ne suivent pas les règles de comportement social dans une perspective conservatrice et chrétienne. Urbaines ou domiciliées dans les villes fictives des régions isolées du Brésil, les béates des telenovelas ambitionnent de préserver les bonnes mœurs au sein de la société en s'appuyant sur les connaissances acquises dans les messes et par les lectures de la Bible. Le machisme ancré dans ces discours religieux est assimilé par les béates et répandu en leurs actions quotidiennes. Parce qu'elles sont les plus proches du prêtre, elles se reconnaissent (et sont reconnues par lui) comme détentrices du pouvoir nécessaire au jugement des femmes déviantes ou déviées. Les béates des feuilletons télévisés personnifient chez ces personnages féminins la force qui empêche tout progrès en ce qui a trait aux questions féministes dans la société. Comiques ou sérieuses, méchantes ou enfantines, toutes ont en commun la perpétuation d'un discours considéré anachronique et rétrograde quand on cherche, avant tout, à faire prévaloir l'équité des sexes et la libération pour les femmes.

## CONCLUSION

La télévision, en tant que média *mainstream*, a un but lucratif tout en maintenant le discours prédominant comme axe pour l'élaboration de sa programmation. Comme nous l'avons traité tout au long de ce travail, il ne faut pas s'attendre à ce que la telenovela s'impose d'une façon intimidante autour de thèmes qui sont en total désaccord avec les idées qui sont en vigueur chez la majorité du public. Le divertissement est accessible au public lorsque celui-ci est plus réceptif au message qui lui est destiné, car tout plaisir extrait du moment de distraction est à priori salubre. Dans la première partie de ce travail, nous avons étudié les caractéristiques de la telenovela et nous nous sommes aperçus qu'alors même que son aspect mercantile l'éloigne des arts, ce trait commercial permet de constater que sa valeur ne réside pas dans son esthétique, mais dans son empreinte sociale. La comparer à n'importe quelle manifestation artistique lui conférerait toujours la banalité la plus puérile.

Une fois les caractéristiques du produit établies, nous nous sommes lancés dans l'univers narratif pour esquisser le profil du personnage de la béate, son pouvoir d'action dans la structure sociale fictive et son écho dans la société brésilienne. Dans *O Bem-amado*, telenovela étudiée dans la deuxième partie de cette recherche, nous avons vu la béate se manifester à la télévision par le biais d'une femme dont la dévotion religieuse est excessive, mais pour qui les normes qu'elle impose aux autres ne sont pas toujours pratiquées par elle-même. Parce qu'elle a été diffusée en 1973, pendant la période la plus sévère de la dictature (1964-1985), nous avons noté que les questions liées à l'équité hommes-femmes n'ont pas été traitées en profondeur dans *O Bem-amado*. La violence domestique et sexiste, par exemple, a été représentée à divers moments, ce qui a amené le téléspectateur à réfléchir sur la brutalité des actions. Cependant, nous avons pu constater que la telenovela n'a pas adopté une position plus assertive dans son approche. Les questions liées à la pureté virginale du corps de la femme ont fait dialoguer la telenovela avec la pensée conservatrice de l'époque, en particulier avec la détermination du gouvernement militaire à maintenir de bonnes mœurs, prenant en compte une partie de la population, majoritairement catholique, qui avait permis aux militaires d'atteindre le pouvoir. Dans cette étude, nous avons compris que les sœurs Cajazeiras, toujours aux côtés du violent coronel Odorico, servaient d'allégorie pour critiquer le scénario politique brésilien de l'époque : la violence physique du gouvernement a aussi été liée aux intentions moralistes de la censure, en veillant au respect des bonnes mœurs dans la société. Autant dans la fiction que dans la réalité, la cruauté était imbriquée à de soi-disant bonnes intentions chrétiennes pour justifier ses actes. Le discours sur la tradition et les normes de comportement considérées comme inviolables est, de façon contradictoire, mis en question par les béates elles-mêmes. Il y a une antinomie manifeste dans la façon dont elles jugent le comportement des autres femmes et dans la façon dont elles voudraient que les règles

soient appliquées : le désir de vivre exactement ce qu'elles considèrent comme exécration dans les actes des autres. Les sœurs Cajazeiras, dans leur manière paradoxale de **désirer intimement** *versus* **procéder socialement**, questionnent le métarécit religieux qui leur sert de guide pour faire appliquer les normes.

De *O Bem-amado* à *Roque Santeiro*, nous avons remarqué que le recours à l'oppression s'est accentué avec la figure de Pombinha Abelha, dans la même mesure que l'aspect comique est aussi devenu plus flagrant dans la création de ce personnage. La partie III de la recherche a analysé la représentation de la béate et a abordé la manifestation de la foi. La telenovela présente une bigote extrêmement fidèle à la légende héroïque de Roque Santeiro, qui était en fait un imposteur. Une fois de plus, la question posée atteint le récit dominant : si la béate, qui prétend avoir la capacité d'établir et de juger ce qui est moral, est croyante elle-même en un faux saint, comment peut-on encore avoir confiance dans le discours religieux traditionnel qu'elle prône ? Les béates utilisent leur proximité avec le prêtre pour s'imposer dans la communauté et, avec l'autorité ainsi acquise, pouvoir juger et punir les femmes qu'elles estiment avoir un comportement immoral. La lutte contre les prostituées, qui traverse tout le scénario, peut être comprise comme un moyen trouvé par les bigotes pour éliminer la femme-autre, la non-dévote. Les prostituées étaient des boucs émissaires des béates, personnifiant le péché pour que, via cette opposition, les dévotes se perçoivent elles-mêmes comme des vertueuses : elle est pécheresse et je ne suis pas elle ; donc, je ne suis pas une pécheresse. La pratique du bouc émissaire<sup>42</sup> porte en soi l'idée du sacrifice : « évacuer l'ombre, oublier l'animal qui sommeille en nous [...] le fait de rejeter le mal sur l'animal, consiste à tromper ce qui nous constitue, à ruser avec lui ». Dans les récits, la prostituée est sacrifiée pour purifier la bigote. Cependant, une fois écartée l'hypocrisie des béates, on peut envisager un état de complémentarité des deux types de personnages : prostituées et béates, consciemment ou non, ont été utilisées au service d'un projet de domination patriarcale. Les nombreuses scènes de persécution des prostituées, alors même qu'elles les rabaisseraient à l'état de gibier poursuivi par des chasses fanatiques, finissent par les humaniser et font que la société les juge avec plus de pondération.

Dans l'analyse de *Tieta*, partie IV de ce travail, nous avons pu constater que la comédie atténuait la tyrannie des bigotes. On rit de la béate parce qu'on sait qu'elle porte fièrement l'enseigne de la morale sans toutefois la mériter. Perpétua ne représente pas seulement cette hypocrisie que l'on a pu également percevoir chez ses prédécesseurs. La dévote de Santana do Agreste est aussi une allégorie des sept péchés capitaux. La bigoterie à *Tieta* a été présentée avec une expression théâtrale et circassienne exagérées. Dans sa conception visuelle, la béate est comique à cause de l'excès d'interprétation tant gestuelle qu'orale. Cette performance débordante, voire hyperbolique dans une certaine mesure, éloigne la représentation de la bigote de la figure du prêtre, dont la performance dans la

---

<sup>42</sup> Michel Maffesoli, [et al.], *Le bouc émissaire ou la haine de l'autre et l'élimination de sa différence*, Paris, Conforme, 2015.

télenovela se joue de façon plus naturelle. Cette éloignement entre le leader et sa fidèle sectaire est un processus initié à Roque Santeiro, lorsque Pombinha et le Père Hipólito, tous deux extrêmement conservateurs, divergent dans la manière dont ils manifestent leur foi. Quant à la relation entre Perpétua et le Père Mariano, nous pouvons percevoir que la discordance atteint un niveau extrême. En fait, le prêtre de *Tieta* a été présenté comme quelqu'un de très accueillant en ce qui concerne la libération des femmes subjuguées dans le récit. Cet éloignement entre le prêtre et la bigote a été compris comme un moyen d'établir une certaine alliance entre la télénovela et le public chrétien, toujours majoritaire dans le pays. Plus la béate est cruelle, plus le prêtre est bienveillant.

Nous avons remarqué que la fréquence des scènes où les prêtres apparaissaient seuls dans la sacristie et priaient augmentait. Ces épisodes peuvent être interprétés comme une autre façon de créer un lien entre le public chrétien et les télénovelas. En dialoguant avec le Christ, les curés sont représentés comme des êtres tolérants et humanisés, exhalant compassion et amour du prochain. La tyrannie de la bigote est donc atténuée par la tendresse du curé de la paroisse. En ce qui concerne l'intolérance des béates et leur côté comique, la relation est directement proportionnelle : plus sévère, plus comique et caricaturale. Il faut souligner ici que l'aspect comique des bigotes est mis en scène par le biais de la caricature de l'excès, aussi bien au niveau gestuel que textuel. Elles se manifestent avec vigueur, se déplacent plus rapidement dans la scène, menacent avec leurs parapluies et emploient leur voix la plus haute possible. Hystériques, incontrôlables, au fur et à mesure que l'intrigue progresse, les béates se font plus comiques et plus éloignées de toute représentation réaliste. Du point de vue textuel, nous avons pu vérifier que l'aspect comique de ces personnages a été construit par des contradictions tout aussi exagérées. Ce sont le non-sens et le paradoxe qui font rire le téléspectateur. Notre analyse nous a permis de préciser que le contraste se produit par le biais de l'hypocrisie (incohérence entre la pratique personnelle des béates et le discours qu'elles adressent aux autres personnages) ou du conservatisme (anachronisme, puisque son discours présente une disparité temporelle dans le contexte de l'époque dans laquelle il se situe). Ainsi, l'humour se révèle parce que l'on est confronté à une caricature construite par l'excès. La béate a été représentée dans *Tieta* par une caricature comique capable de la déformer de manière exagérée, mais tout en conservant une part vraisemblable pour que le public ne l'interprète pas comme un être fantastique et, par conséquent, peu probable.

Ce qui peut être vu dans la période après *Tieta* sont les béates qui répètent des comportements et des énonciations similaires à ceux des sœurs Cajazeiras, Pombinha Abelha et Perpétua. Nous avons remarqué que ces personnages de dévots suivaient un modèle constitutif similaire par le jeu de la comédie. La dénonciation de l'hypocrisie et du discours conservateur, moralisateur et anachronique nous ont paru se répéter dans chacune d'entre elles. Cela ne veut pas dire qu'elles ont toutes les mêmes caractéristiques, puisque les différents récits et les divers décors confèrent une plus large diversité dans la construction de ces personnages. Cependant, nous avons remarqué qu'elles convergent

toutes vers le même but : maintenir le traditionalisme religieux et préserver la notion de la pudeur comme une caractéristique centrale dans la construction de l'image des femmes. La figure féminine est associée à la décence et à chasteté, telles qu'ordonnées par la *Bible* et dans les sermons prononcés au cours des messes – dans lesquels on remarque les bigotes fièrement assises au premier rang. De cette façon, elles cherchent à se rapprocher le plus possible du prêtre et, par conséquent, de personnifier la pieuse idéale. Telle est la diligence à manifester leur foi ou à se faire passer pour croyantes, que ces personnages se ressentent *Dominas, Gratia Plena* et, aussi immaculées que la *Mater Dei*, et se jugent compétentes pour juger autrui.

Habitant dans les grands centres urbains ou demeurant dans les villes fictives à la campagne, ces personnages font de la tutelle des bonnes mœurs la devise de leur lutte quotidienne. Comiques, impitoyables méchantes ou encore bouffonnes auxiliaires d'une bigote leader, ces personnages reproduisent le même discours machiste qui réserve aux femmes un espace de subordination et de dépendance. Elles ciblent les personnages qu'elles considèrent déviantes ou déviées. Les béates des telenovelas incarnent dans la figure féminine la force qui empêche de faire avancer les questions qui visent l'équité femmes-hommes. En d'autres termes, elles sont des femmes qui se positionnent comme antagonistes dans le processus d'attribution d'un rôle protagoniste aux femmes dans la société.