

La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988 ¹

I. Avant le coup d'Etat de 1964

Au milieu des années 1950, le cinéma brésilien traverse une crise profonde. A São Paulo, la Compagnie Cinématographique Vera Cruz² a fermé ses portes, pendant qu'à Rio de Janeiro les comédies légères – les *chanchadas* – connaissent un net recul. Le cinéma semble s'éteindre et le chômage touche désormais le secteur. C'est dans ce contexte que Nelson Pereira dos Santos³, âgé de 26 ans et titulaire d'une maîtrise de droit, réunit un groupe de jeunes idéalistes autour d'un projet audacieux : réaliser un film dont le peuple brésilien lui-même soit le héros. Groupés en coopérative, Nelson Pereira dos Santos et ses amis décident de partager les (improbables) futurs profits du film. Sorti en septembre 1955, *Rio 40°* marque un jalon dans l'histoire du cinéma brésilien. Il est à l'origine d'un mouvement cinématographique qui naîtra véritablement quelques années plus tard avant de faire le tour de monde et d'entrer définitivement dans l'histoire du cinéma : le *Cinema Novo*.

A partir de 1956, avec la politique nationale d'industrialisation du président Juscelino Kubitschek (1956-1960), le pays entre définitivement dans l'ère industrielle : « Cinquante ans en l'espace de cinq ans » devient le maître mot. En 1960, Brasília, la nouvelle capitale, surgit en rase campagne. Evoquant la forme d'un avion, elle symbolise le pays prêt à prendre son essor. Ce bel optimisme politique suscite une effervescence équivalente parmi les artistes, qui partent à la recherche d'une identité brésilienne. Cela se traduit par la récurrence des thèmes et des personnages qui mettent en valeur le peuple brésilien, la langue et la culture nationales. L'interprétation, elle aussi, se doit d'être « brésilienne ». En musique, João Gilberto réinvente et subvertit la pulsation de la samba, donnant naissance à la « Bossa Nova ». Au théâtre, des troupes telles que Arena et Oficina brûlent les planches. Le cinéma cherche, lui aussi, à rendre compte des profondes transformations que le pays traverse. S'installe alors sur les écrans un cinéma engagé et national, dans lequel le peuple brésilien, sa réalité et son quotidien sont omniprésents.

En 1962, avec le gouvernement de João Goulart (septembre 1961 – mars 1964), le pays respire la liberté, l'engagement, et rêve de la diminution des inégalités sociales. Bonheur et frustration rythment la vie quotidienne. L'inflation galopante atteint 55% par an, contre 25% en 1960. Seuls 50% des enfants en âge d'aller à l'école sont scolarisés. Mais dans le même temps, le salaire minimum augmente de 56%. Le pays triomphe à la Coupe du monde de football à deux reprises (en 1958 et en 1962). La joueuse de tennis Maria Éster Bueno remporte à sept reprises le tournoi de Wimbledon ainsi que celui de Forest Hills entre 1958 et 1968. Et *La Parole donnée*, d'Anselmo Duarte, gagne la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1962.

¹ Les textes de la censure et de la presse cités dans cet article sont disponibles gratuitement sur le site www.memoriacinebr.com.br.

² Fondée à São Paulo en 1949 par le producteur italien Franco Zampari et l'industriel Ciccillo Matarazzo, la *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* a produit 22 films, parmi lesquels *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto – Prix International du film d'aventures à Cannes. Elle est considérée le premier véritable studio brésilien.

³ *Sécheresse* (1963), *L'Aliéniste* (1971), *Qu'il était bon, mon petit Français !* (1972), *Mémoires de prison* (1984).

Pour le cinéma brésilien, l'année 1962 est une césure majeure. La diversité de la production reflète l'effervescence politique du moment. Nelson Pereira dos Santos tourne *Bouche d'Or* ; l'Union nationale des étudiants produit le premier film d'une association de classe, *Cinco Vezes Favela*, qui lance des metteurs en scène bientôt en première ligne du mouvement *Cinema Novo*⁴. Roberto Farias tourne *L'Attaque du train postal*, aujourd'hui considéré comme l'un des classiques du cinéma brésilien. Quant à Ruy Guerra, il réalise *La Plage du désir*, dans lequel apparaît, lors d'un plan-séquence de presque cinq minutes, le premier nu féminin du cinéma brésilien. En dépit des pressions, le film est projeté dans son intégralité, tout en restant interdit aux moins de 18 ans⁵.

Sur le plan politique, João Goulart poursuit son programme de « Réformes de Base » en faveur de la réforme agraire, de la réforme des universités, du droit de vote des illettrés, de la légalisation du parti communiste et de la consolidation des syndicats qui, avec l'industrialisation, ont pris une envergure considérable et dont le poids politique ne peut plus être ignoré. Les réformes qu'il propose ont pour but de viabiliser le capitalisme brésilien. En orientant la production agricole pour l'approvisionnement du pays, Goulart cherche à combattre l'inflation et à inverser la dimension coloniale du travail brésilien, très dépendant des exportations. Celles-ci sont réduites, ce qui affecte directement les intérêts des latifundiaires et de la grande bourgeoisie commerciale, mais aussi ceux des investisseurs américains. Effrayés par l'agitation croissante des ouvriers, des paysans et des étudiants, et menacés à la base par le plan de réforme agraire, ces secteurs entrent progressivement dans l'opposition au gouvernement.

Sur le plan international, la victoire de Fidel Castro à Cuba et le fiasco de l'attaque américaine de la Baie des Cochons laissent à penser que la démocratie nord-américaine est menacée. La perspective de voir le Brésil devenir une république socialiste – un Cuba aux dimensions continentales – effraie les Américains, de plus en plus inquiets de l'émergence des masses et des mesures nationalistes de Goulart⁶. Pour contenir le développement politique du Brésil, étouffer la manifestation de masses organisées et finalement déposer le président en toute discrétion, la CIA, avec le soutien de l'ambassade américaine, de ses consulats au Brésil et des sociétés industrielles américaines présentes dans le pays, s'efforce de séduire les classes les plus susceptibles de succomber et soutient financièrement la création d'institutions et de groupes de droite. Parmi les organisations créées au cours de cette période figure l'Institut de recherches et d'études sociales (IPES), un organisme chargé de « voir, juger et agir pour la défense de la patrie »⁷.

Dans ce contexte, le cinéma est très tôt considéré comme un moyen efficace et moderne de propagande. Il s'agit notamment de lutter contre l'influence du communisme. A partir de 1962, l'IPES produit des courts métrages de propagande. Ces films mettent l'accent sur le caractère athée du communisme et sur la menace des idées socialistes pour la famille et la propriété. Il défendent ouvertement l'initiative privée, combattent la politique de nationalisation, les organisations politiques de la classe ouvrière et la réforme agraire. Les valeurs catholiques sont célébrées et le

⁴ Citons par exemple Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade et Carlos Diegues.

⁵ Les documents qui démontrent ce changement sont disponibles gratuitement sur le site du projet « Memória da Censura no Cinema Brasileiro » : www.memoriacinebr.com.br.

⁶ Voir Moniz Bandeira, *O governo João Goulart - as lutas sociais no Brasil 1961/1964*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 141.

⁷ Voir Denise Assis, *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*, Rio de Janeiro, Mauad/FAPERJ, 2001, p. 13. Autres exemples d'organismes : l'Institut brésilien d'action démocratique (IBAD), très proche de la CIA, la Fraternelle d'amitié urbaine et rurale (FAUR), ou encore la Campagne de la femme pour la démocratie (CAMDE).

gouvernement de João Goulart est ouvertement critiqué. Pour la production de ses films, l'IPES ne lésine pas sur les moyens. Projetés en première partie de séance avant les longs métrages américains, français ou anglais, ces films techniquement excellents exaltent la fierté nationale. Dans l'un d'eux, *Conceito de empresa* [Concept d'entreprise], le narrateur dit à l'entrepreneur : « Utilisez les armes de vos adversaires. (...) Utilisez la force la plus efficace et la plus directe de la propagande moderne: le cinéma ».

Outre les séances dans les salles et dans des clubs de la classe moyenne aisée, l'IPES organise également des séances dans les favelas, les banlieues, les entreprises, les syndicats, les organisations étudiantes conservatrices, les églises et même sur les places des villages. Des camions équipés de projecteurs sont transformés en cinémas itinérants et sillonnent le pays. Ainsi, le Brésil tout entier assiste aux films réalisés par Jean Manzon⁸.

Ces films ne représentent qu'une partie du cinéma brésilien. C'est en effet à la même époque que, dans la lignée de *Rio 40°*, sont produits les premiers films du *Cinema Novo*. En 1964, *Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos, reçoit à Cannes le prix de Meilleur Film pour la Jeunesse, le prix d'Office Catholique du Cinéma et le prix International des Cinémas d'Art et Essai; *Le Dieu noir et le Diable blond*, de Glauber Rocha est projeté en première mondiale au festival de Cannes; *Les Fusils*, de Ruy Guerra reçoit l'Ours d'Argent au Festival de Berlin.

L'influence de Nelson Pereira est confirmée par des témoignages des membres du *Cinema Novo*. Pour Glauber Rocha, *Rio 40°* est « le premier film révolutionnaire du Tiers Monde avant la révolution cubaine »⁹. « J'avais 17 ans. J'allais voir *Rio, 40°* presque tous les jours. Sa communication nous a tous touchés », écrit de son côté Leon Hirszman¹⁰. Et pour Joaquim Pedro de Andrade, *Rio, 40°* fut « un film d'une immense fécondité » : « Il a ouvert nos esprits à un monde très riche et fertile qui coïncidait avec tout ce qu'on pensait. Quand le film est sorti, c'était comme si, tout d'un coup, nous avons retrouvé notre capacité à faire du cinéma »¹¹.

Entre mars et avril 1964, tandis que dans les principales villes du pays se déroulent d'importantes manifestations de soutien à Goulart, des partis politiques de droite et des mouvements financés par la CIA réclament la destitution du même Goulart et organisent la Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté¹². Une part importante de la classe moyenne entend cet appel religieux et anticommuniste, provoquant ainsi le coup final dans l'équilibre des forces. Dans la nuit du 31 mars 1964, le commandant de la II^e Force armée brésilienne appelle Goulart pour lui proposer ses services de médiateur face aux putschistes, à condition que le président dissolve la CGT¹³, l'UNE¹⁴ ainsi que d'autres organisations populaires, et qu'il éloigne ceux de ses proches

⁸ Le Français Jean Manzon (1915-1990) a commencé sa carrière en 1934 comme photographe au journal *Paris Soir*. En janvier 1938, il rejoint le groupe de fondateurs de *Match*. En 1944, il est invité au Brésil par le gouvernement de Getúlio Vargas pour organiser le service des reportages photographiques du Département de presse et de propagande (DIP). Onze des films produits par l'IPES ont été réalisés par la Jean Manzon Films.

⁹ Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 394. Glauber Rocha (1939-1981) a notamment réalisé *Le Dieu noir et le Diable blond* (1963), *Terre en transe* (1966), *Têtes coupées* (1970) et *L'Âge de la terre* (1980).

¹⁰ Helena Salem, « *Rio 40 graus* : há 30 anos surgia uma nova visão de cinema no Brasil », *O Globo*, 16 février 1985. Leon Hirszman (1937-1987) a notamment réalisé *Cinco vezes favela* (1962), *La Morte* (1966), *São Bernardo* (1971), *Ils ne portent pas de smoking* (1981).

¹¹ Helena Salem, *art.cit.* Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) est l'un des réalisateurs de *Cinco vezes favela* - épisode *Peau de chat* - (1962). Parmi ses films les plus connus: *Macunaíma* (1969), *Os inconfidentes* (1972), *Guerre Conjugale* (1974), *Contos eróticos* (1977), *L'Homme du Bois brésil* (1981).

¹² *Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade*.

¹³ CGT - Confédération Générale du Travail.

¹⁴ UNE - Union Nationale des Étudiants.

suspectés de sympathie pour le communisme. Goulart refuse de céder mais, au soir du premier avril, le président du Congrès convoque une session extraordinaire et déclare vacante la présidence. Cet épisode marque la concrétisation du coup d'Etat ourdi sans relâche depuis 1945.

II. 1964-1968 – Vers la classification politique

Du coup d'Etat de 1964 à la fin de l'année 1968, la censure se durcit progressivement jusqu'à devenir politique. Même si, dans un premier temps, la censure se montre libérale, un efficace processus de démantèlement vise les mouvements culturels et artistiques qui avaient participé à l'affirmation de l'identité nationale. En fait, la censure reflète les projets de la dictature sur le plan politique. Entre avril 1964 et décembre 1966, quatre actes institutionnels sont promulgués. Les droits politiques sont réduits, les partis interdits, tandis que l'élection des gouverneurs, des préfets et du président au suffrage universel est supprimée. Enfin une nouvelle charte constitutionnelle est établie. En février 1967, une réforme administrative transforme le Ministère de la justice et des affaires Internes en Ministère de la Justice alors que le Département fédéral de sécurité publique est transformé en Département de la police fédérale, auquel est subordonné le Service de censure des divertissements publics (SCDP)¹⁵.

Dans un premier temps, pourtant, tout laisse penser que le régime d'exception ne sera qu'une étape brève et passagère. La presse reste relativement libre ; l'organe judiciaire fonctionne régulièrement (bien qu'emprisonné dans une législation autoritaire) ; et le Congrès reste ouvert (bien que dénué ou presque de tout pouvoir). Jusqu'en 1966, la censure ne sort guère de la perspective moraliste antérieure. Les coupures sont rares. L'accent est mis sur les gros mots, les scènes de sexe, les vêtements. Ainsi, à propos de *La Morte*, de Leon Hirszman, un document daté du 23 juillet 1965 indique : « Appréciation morale : l'infidélité de l'épouse, le cynisme du mari trompé et la tentative de séduction entreprise par le croque-mort justifient l'interdiction aux moins de 18 ans¹⁶ ». Jugement analogue sur *Le Dieu noir et le Diable blond*, de Glauber Rocha :

« *Le Dieu noir et le diable blond* peut être classé « passable » – grossissant les rangs déjà interminables des pellicules nationales faites pour remplir les salles – en attirant dans les cinémas un public friand de films du genre « Cangaço-mysticisme ». En raison de la présence de quelques scènes de violence et de « lesbianisme », l'œuvre s'adresse uniquement à un public adulte, ce qui fixe l'interdiction aux moins de 18 ans ». (2 juillet 1964)

La presse elle-même se laisse à espérer qu'une nouvelle ère de prospérité s'ouvre pour le cinéma brésilien. En 1964, après le succès obtenu à Cannes par les films *Sécheresse* et *Le Dieu noir et le Diable blond*, le journaliste José Carlos Avellar déclare :

« En neuf ans, un réalisateur comme Nelson Pereira dos Santos n'a pu réaliser que cinq films, parmi lesquels *Sécheresse* est le seul à pouvoir espérer un bon revenu. Le premier film de Glauber Rocha – réalisé il y a deux ans et primé dans un festival international – n'est pas encore sorti. Malgré tout cela, ce même cinéma sous-développé, avec une production

¹⁵ Voir www.memoriacinebr.com.br.

¹⁶ *Ibid.*

annuelle d'environ trente films, parvient, en une seule fois, à produire deux œuvres capables de frapper très fort à Cannes. C'est cette situation qui me fait croire très fermement que, pour le cinéma au Brésil, les temps difficiles touchent à leur fin »¹⁷.

Pour les cinéastes, plus que le succès des films sur le marché international, il faut garantir la distribution des films à l'intérieur du pays. Aussi examinent-ils les moyens de constituer une industrie cinématographique. Y parvenir suppose d'avoir le contrôle de la distribution des films. Ces discussions sont élargies à Roberto Farias, Luiz Carlos Barreto et Nelson Pereira dos Santos qui se joignent au groupe des « nouveaux »¹⁸. En 1965 est fondée la DiFilm¹⁹. Comme l'expliquera Farias, « la DiFilm était une entreprise d'initiative *privée* [il accentue]. Nous étions onze : Luiz Carlos Barreto, Riva Faria, moi-même, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Roberto Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni. Dans la DiFilm, nous avons réalisé l'expérience la plus expressive et la meilleure que le cinéma brésilien ait connue »²⁰.

C'est avec agressivité que La DiFilm entre dans le marché de la distribution au Brésil, en compétition directe avec les distributeurs étrangers. N'hésitant pas à affronter, sur le grand circuit commercial, la concurrence des cinémas étrangers, elle devient en trois ans une des trois plus fortes entreprises sur le marché national. Les membres de la société travaillent ensemble pour chaque film et, aujourd'hui encore, des films distribués par la DiFilm figurent dans la liste des plus grosses recettes de tous les temps²¹.

En réponse à la création de la DiFilm, le 18 novembre 1966, les militaires créent par décret l'Institut national du cinéma (INC). Subordonné au Ministère de l'éducation et de la culture, il vise à réguler la production, la distribution et la diffusion des films brésiliens, à déterminer le prix des billets, à accorder des financements et des prix aux films nationaux, et décide de la participation des films brésiliens aux festivals internationaux ; contrôler l'obéissance aux lois sur tout le territoire national, y compris l'obéissance à la censure. L'organisme est également chargé de réguler l'entrée des films étrangers sur le territoire brésilien. Le contrôle exercé par l'INC est par exemple dénoncé par Joaquim Pedro de Andrade, à propos de l'envoi de *Macunaíma* aux festivals de Venise et de Mar del Plata:

« Quand la copie du film a été prête, en juin 1968, j'ai reçu une invitation pour le Festival de Venise. Comme c'était l'INC qui se chargeait de l'envoi des films pour les festivals, je leur ai envoyé une copie, mais les critiques de l'INC ont détesté *Macunaíma*. Moniz Vianna, le secrétaire exécutif, a déclaré qu'il était hors de question qu'il envoie le film à Venise. *Macunaíma* est allé à Venise uniquement parce que le Festival a insisté. Il n'admettait pas que ses invitations dépendent de l'approbation officielle. L'Institut a cédé et a envoyé le film. [...] Mais ils ne m'ont pas donné de billet d'avion, comme d'ailleurs pour Mar del Plata. A l'époque du festival de Venise M.

¹⁷ José Carlos Avellar, « Cinema - Uma vida não mais seca », *Jornal do Brasil*, 17 mai 1964.

¹⁸ C'est-à-dire, entre autres, à Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade et Carlos Diegues.

¹⁹ *Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.*

²⁰ Entretien avec Leonor Souza Pinto, février 2001.

²¹ Pour une liste des films produits/distribués par DiFilm voir : <http://university.imdb.com/company/co0018524/>.

Par exemple: *Macunaíma*, *Terre en transe*, *O Padre e a moça*, *Les héritiers*.

Durval Garcia m'a dit qu'il ne me donnerait pas les billets et que, si j'en parlais dans la presse, il démentirait catégoriquement »²².

Après avoir gagné le Condor d'Or à Mar del Plata, malgré son absence du Festival, Joaquim Pedro déclare au *Jornal do Brasil* que « l'INC a pris grand soin de ne pas [l']inviter ». « Si j'avais été là, le président de l'INC n'aurait pas pu déclarer qu'il n'existe pas de censure au Brésil et que mon film a été montré sans coupures. (...) J'aurais démenti ses propos²³ ».

Macunaíma réconcilie le *Cinema Novo*, tout à la fois avec le public, l'ensemble de la critique et le marché international. Ses deux millions de spectateurs en 1970 sont la preuve que le *Cinema Novo* peut désormais envisager des nouveaux horizons.

III. 1968-1975 - la fin de l'innocence

A partir de la fin de 1966, la montée de l'opposition au régime issu du coup d'Etat a pour conséquence une évolution de la censure. Des mentions relatives à des questions d'ordre politique apparaissent alors dans les dossiers. Des mots tels que « subversion », « dictature », « gouvernement populaire », « révolution » y figurent. En témoigne un document daté de 1968 – et classé confidentiel – relatif à *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos :

« L'œuvre a été examinée au SCDP en septembre 1967 par un groupe de censeurs qui, dans des rapports circonstanciés, ont indiqué la présence (...) de scènes et de phrases vulgaires mêlées aux « leitmotivs » déjà bien connus de la propagande subversive. Le 25 du même mois de la même année, le chef du SCDP de l'époque a levé l'embargo sur le film (...) en fixant son interdiction aux moins de 18 ans, et en imposant la coupure de quelques mots vulgaires et de scènes de « propagande anti-révolutionnaire »²⁴.

A partir de 1968, les responsables de la censure – au début, des fonctionnaires civils – sont peu à peu remplacés par des militaires. À la fin de 1968, presque tout le personnel de la direction nationale et même départementale de la censure est issu de l'armée. Le 21 novembre 1968 est promulguée la loi 5536 créant le poste de « technicien de censure ». Les candidats à ce poste doivent être titulaires du diplôme de licence en sciences sociales, droit, philosophie, journalisme, pédagogie ou sociologie. La loi institue également le Conseil supérieur de censure (CSC), dont l'objectif est de réexaminer les décisions du Directeur de la censure fédérale. Subordonné directement au Ministre de la Justice, le CSC est formé de quinze membres : huit représentent des organes liés au gouvernement militaire et sept – donc la minorité – représentent des organisations civiles. La censure assume ainsi la tâche de la pérennité du régime, ce dont elle s'acquittera d'ailleurs très efficacement. Le durcissement décisif a lieu le 13 décembre 1968, avec l'édit de l'Acte Institutionnel 5 (AI-5). Contrairement aux quatre actes déjà édictés, la durée de validité de l'AI-5 est indéterminée. Par l'AI-5, toutes les garanties constitutionnelles sont suspendues, le Congrès national est fermé pour une durée indéterminée, et la censure est étendue à tous les vecteurs d'information. Le gouvernement s'arrogé le pouvoir de décréter l'état de siège, de le proroger, de

²² Geraldo Mayrink, « Comemo-nos uns aos outros », *Revista Veja*, 25 mars 1970.

²³ « Vencedor de Mar Del Plata condena a censura – Joaquim prefere não ver o prêmio a recebê-lo no INC », *Jornal do Brasil*, 17 mars 1970.

²⁴ In. www.memoriacinebr.com.br.

confisquer des biens. L'*habeas corpus* est suspendu, les accusés de délit politique peuvent être emprisonnés pendant dix jours sous le régime d'incommunicabilité. Les fonctionnaires civils et militaires peuvent être cassés, limogés, mutés, réformés et mis en retraite anticipée d'office.

Si 1964 a mis fin aux illusions de construire une société plus juste et plus égalitaire, 1968 marque donc la fin à l'innocence. La saison de la chasse aux sorcières est ouverte. Pour le cinéma, l'ère de la métaphore et de l'allégorie est en marche. Le *Jornal do Brasil* inaugure les nouveaux temps en décrivant, dans la météo du jour : « Temps noir. Température suffocante. L'air est irrespirable. Vents très forts soufflant sur le pays »²⁵. Malgré le soleil d'été...

En 1969, les militaires mettent en place la télévision par satellite. Du nord au sud, le Brésil voit ainsi les mêmes images au même moment. La télévision devient le principal outil de propagande du gouvernement. Le 12 septembre 1969 est créée l'Entreprise brésilienne de cinéma (Embrafilme). Subordonnée au ministère de l'éducation et de la culture, elle a pour but de distribuer les films brésiliens à l'étranger et d'organiser des festivals, tout en veillant à la diffusion du film brésilien et la bonne image du pays à l'étranger. Rapidement, l'Embrafilme inclut également dans ses prérogatives le co-financement du cinéma, en se substituant ainsi à l'INC.

Entre 1969 et 1974 la censure se fait de plus en plus féroce et implacable. Sa dimension politique est clairement affichée. L'espace pour la résistance ouverte diminue chaque jour un peu plus. Une nette tendance s'affirme comme stratégie politique : l'autorisation sans restriction « à l'exportation » des films brésiliens. Son but : forger, à l'étranger, l'image d'un Brésil démocratique, alors que ces mêmes films sont strictement interdits dans le pays... Pour les professionnels du cinéma, l'objectif est d'abord d'éviter l'interdiction. La métaphore, ainsi que l'adaptation littéraire des classiques brésiliens, prennent une place importante dans le langage cinématographique. Si la répression affecte directement le style, elle ne réussit pas à démanteler la capacité de résistance de ce cinéma qu'elle combat systématiquement. De cette période datent quelques-uns des chefs-d'œuvre du cinéma brésilien : *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, traduction maximale du Mouvement Moderniste au cinéma; *Brésil, an 2000* (1970), de Walter Lima Junior ; ainsi que le surgissement du mouvement *Cinema Marginal*, où la torture, la terreur, la paranoïa seront montrées à travers des images abjects - la difformité, le kitsch, les drogues, la décadence bourgeoise, le sexe regardé sous les formes le plus dégradées. Les films *Jardin de guerre* (1970), de Neville d'Almeida ; *O Bandido da luz vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla; *Matou a família e foi ao cinema* (1970), de Julio Bressane y font partie.

Ces diverses formes de la résistance conduisent à l'éloignement du public, et d'une certaine façon, contribuent à forger l'idée que « le cinéma brésilien est mauvais », idée qui persiste encore aujourd'hui, malgré tous les efforts entrepris.

De 1974 à 1979, l'Embrafilme, présidée par le cinéaste Roberto Farias, incite de nouveaux réalisateurs à produire tout en établissant de solides critères pour l'analyse des projets. Avec Farias, l'Embrafilme assume le rôle de co-producteur et le cinéma brésilien connaît alors quelques uns de ses plus grands succès depuis les *chanchadas*. Avec 10 735 305 spectateurs, *Dona Flor et ses deux maris*, de Bruno Barreto (1976), demeure jusqu'à aujourd'hui en tête du box-office au Brésil, suivi par *A Dama do Iotação*, de Neville D'Almeida (1978), avec 6 508 182 de spectateurs (5^{ème} place), *Lúcio Flávio* (1977), de Hector Babenco à la 7^{ème} position, avec 5.401.325 de

²⁵ « Previsão meteorológica », *Jornal do Brasil*, 14 décembre 1968.

spectateurs et *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, 33^{ème} position avec 3.183.493 de spectateurs²⁶.

IV. L'ouverture en trompe-l'œil

A partir de 1975, le régime s'assouplit. En 1978, l'AI-5 disparaît, et la presse n'est plus censurée. Dans les salles de cinéma, de plus en plus de films sont autorisés. Mais, à la télévision, là où le public est le plus nombreux, la censure reste implacable. Alors qu'elle autorise, sans coupures, la diffusion en salles de la plupart des films, la censure impose coupes et horaires tardifs pour la télévision, quand elle n'interdit pas purement et simplement la diffusion des films. Ainsi *Pixote* (1980) – un film qui montre, sans pudeur, le quotidien des enfants abandonnés (par la famille et par l'Etat), ainsi que la vie d'une prostituée, est autorisé en salles l'année même de sa réalisation, alors qu'il ne sera autorisé à la télévision qu'en 1985, avec 42 coupures et pour l'horaire de 23 heures²⁷.

Le 5 octobre 1988, le gouvernement de José Sarney approuve au Congrès la nouvelle Charte constitutionnelle. La Division de la censure fédérale (DCDP) est remplacée par le Département de classification indicative, dont le but est seulement de recommander un horaire et une limite d'âge pour la programmation à la télévision ainsi qu'une limite d'âge pour la diffusion en salle²⁸. Légalement c'est la fin d'une censure qui a contribué au maintien du régime militaire pendant exactement 20 ans, 11 mois et 15 jours.

Aujourd'hui, le marché est envahi par les *blockbusters*, notamment nord-américains et le public a déserté les salles – de moins en moins nombreuses.²⁹ Avec la suppression par décret de l'Embrafilme, en 1990, le cinéma brésilien n'est plus guère soutenu par les pouvoirs publics. Il est désormais dépendant du soutien des entreprises qui, à travers deux lois fiscales³⁰, peuvent choisir d'allouer 4% de leurs impôts au financement de la culture (dont le cinéma fait partie).

Comme si rien n'avait existé auparavant, la soi-disant « reprise » du cinéma brésilien dans les années 2000 a laissé de côté les plus grands maîtres du cinéma brésilien. Depuis 1990, Nelson Pereira dos Santos n'a réalisé que quatre films ; Roberto Farias n'en a fait aucun ; Neville d'Almeida a tourné deux films et Carlos Diegues, quatre. En somme, au Brésil, la censure a laissé un lourd héritage qu'il faudra des années pour démanteler.

Leonor Souza Pinto
Janvier, 2006



²⁶ Maria do Rosário Caetano, "As maiores bilheterias do cinema nacional", São Paulo, *Revista de Cinema*, n° 24.

²⁷ In. www.memoriacinebr.com.br

²⁸ « A volta da censura », *Revista Isto É*, 28 août 1996.

²⁹ Dans les années 1970 il y avait 3.500 salles de cinéma, avec une capacité moyenne de 600 places chaque. Aujourd'hui, il y en a 2.000 salles, avec une capacité comprise entre 150 et 400 places.

³⁰ Il s'agit des lois *Rouanet* (Loi n° 8.313, de 1991) - http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.html et *Audiovisuel* (Loi n° 8.685, de 20 juillet 1993) - <http://www.cinemabrasil.org.br/laws/leiaudio.html> .

Bibliographie

- ASSIS, Denise, *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*, Rio de Janeiro, Editora Mauad, 2001, 99 p.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz, *O Governo João Goulart - As Lutas Sociais no Brasil (1961-1964)*, Rio de Janeiro/Brasília, Editora Revan/EdUNB, 7^a ed. revista e aumentada, 2001, 320 p.
- BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, coleção Cinema, vol. 7, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- DIEGUES, Carlos, *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, Editora da UFRGS, Porto Alegre, 1988, 109 p.
- MARTINELLI, Sérgio, *Vera Cruz - Imagens e História do Cinema Brasileiro*, Editora Abooks, 2003, 196 p.
- RAMOS, Fernão, *Cinema Marginal (1968/1973) - a representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense/Rio de Janeiro, Embrafilme/SMC, 1987.
- ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Editora Cosac & Naify, 2004, 520 p.
- ROCHA, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Cosac & Naify, 2003, 238 p.
- ROCHA, Glauber Andrade, *Le siècle du cinéma*, Rio de Janeiro, Edit. Yellow Now, 2006, 335 p. ISBN : 2873402016
- SALEM, Helena, *Leon Hirszman: O Navegador das Estrelas*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1997, 327p.
- SALEM, Helena, *Nelson Pereira dos Santos - O Sonho Possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1987, 345 p.
- SANTOS, Nelson Pereira dos, *Três vezes Rio – roteiros de Nelson Pereira dos Santos*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999, 324 p.
- VIANY, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993, 164 p.
- VIANY, Alex, org. AVELLAR, José Carlos, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 1999, 528 p.

Les films

- **Rio 40 graus (Rio 40 degrés)** - Nelson Pereira dos Santos – 1955

Le film se passe en un dimanche et suit des garçons d'un bidonville qui vendent des cacahuètes à Copacabana, Pain du Sucre, et à un jeu du football au stade Maracanã. Considéré, avec «*Sécheresse*», la fine inspiration pour le mouvement du Cinema Novo qui naîtra quelques ans plus tard.

- **Vidas secas (Sécheresse)** – Nelson Pereira dos Santos - 1962

Une famille pauvre dans le Nord-est de Brésil (Fabiano, le père; Sinhá Vitória, la mère; leurs 2 enfants, une chienne appelée Baleia et un perroquet) divaguent au sujet de la terre stérile et partent à la recherche d'une meilleure place pour vivre, avec nourriture et travail. Mais la sécheresse et la misère détruisent leurs espoirs. Considéré, avec «*Rio, 40 degrés*», la fine inspiration pour le mouvement du Cinema Novo.

- **O assalto ao trem pagador (L'attaque du train postal)** – Roberto Farias – 1962

La bande composée par des petits voleurs d'une 'favela' et plombé par le criminel Tião Medonho (Eliezer Gomes) planifie et, avec succès, exécute le vol du train qui transporte l'argent du Banco do Brasil. La police n'a pas de rôles principaux et croit que l'attaque s'est été engagé par une bande internationale. Pendant ce temps, Tião impose que chaque hors-la-loi dépense seulement 10% de la part, mais la réalité pauvre et l'avidité de la plupart d'eux gâtent l'organisation.

- **Deus e o diabo na terra do sol (Le dieu noir et le diable blond)** – Glauber Rocha – 1964

Le Dieu noir et le diable blond sont les deux voies, celle du mysticisme et du banditisme, les deux tentatives désespérées d'un paysan brésilien pour échapper à la sécheresse, la famine et à l'injustice dans laquelle le nord-est est plongé.

- **Terra em transe (Terre en transe)** – Glauber Rocha – 1967

A Eldorado, pays imaginaire d'Amérique du Sud, Paulo Martins, à l'agonie, revoit sa vie et, revit dans une représentation allégorique le Coup d'État de 1964 au Brésil.

- **Os herdeiros (Les héritiers)** – Carlos Diegues – 1969

La saga d'une famille brésilienne, de 1930 à 1964, l'an du coup d'Etat militaire. Jorge Ramos est un journaliste ambitieux qui se marie par intérêt avec la fille d'un fermier ruiné. Avec le retour de la démocratie, en 1946, il rentre à sa ville, et, à l'aide des trahisons constantes, il devient un politique tout-puissant, jusqu'à que son fils venge ses victimes, en s'alliant aux militaires et en trahissant son père.

- **Macunaíma** – Joaquim Pedro de Andrade – 1969

L'histoire commence avec la naissance miraculeuse de Macunaíma à une vieille femme. Le grand plein né, il découvre le but de sa vie qui mène lui et sa famille sur un voyage à la Grande Ville. Sur le chemin, plus de miracles se produisent, mais Macunaíma a encore le coeur et l'esprit d'un enfant. Dans la Grande Ville, il est coopté par terroristes, qui l'enrôlant dans leurs plans révolutionnaires. Dans la Grande Ville il apprend que les noix ne sont pas toujours nourriture et d'autres leçons hilarantes de vie.

- **Matou a família e foi ao cinema (Il a tué la famille et est allé au cinéma)** – Julio Bressane – 1970

Un type désespéré tue ses parents avec un rasoir ouvert et alors va au cinéma. En même temps, d'autres événements violents se passent quand deux filles se rendent compte qu'ils sont amoureux l'un de l'autre.

- **Toda nudez será castigada (Toute nudité sera châtiée)** – Arnaldo Jabor – 1972

Un jeune homme, riche et gâté se console de la mort de sa femme dans les bras d'une prostituée et s'est confondu au sujet de la nature de ses sensations pour elle; il ne peut pas décider entre attraction et répulsion.

- **Xica da Silva – (Xica da Silva)** - Carlos Diegues - 1976

À la fin du XVIIIème siècle, une esclave noire devient le centre des attentions à Diamantina, la ville où se trouvent les mines de diamants plus riches du pays quand João Fernandes, le représentant de la couronne portugaise tombe amoureux d'elle. Alerté par les ennemis du couple amoureux, le roi de Portugal envoie un émissaire pour empêcher la croissance de Xica dans la colonie (Brésil).

- **Bye, bye, Brasil – (Bye bye Brésil)** - Carlos Diegues – 1979

Une troupe de comédiens ambulants s'aventure dans le nord du Brésil mais en sera chassée par la concurrence de la télévision. Le film nous entraîne sur les routes d'un Brésil en contraste, archaïque et moderne, saltimbanque et tragique. Elle continue alors son périple.

- **Pixote, a lei do mais fraco (Pixote, la loi du plus faible)** – Hector Babenco – 1980

L'histoire d'un apprentissage d'une dizaine d'années incarcéré dans un centre pénitentiaire pour mineurs. Brimades, viols, chantages, escroquerie, Pixote survive grâce au trafic de drogue et du sexe. Du haut de ses dix ans, Pixote est un dur de dur, un bambin engagé sur un chemin sans espoir de retour. Le film montre une société en décomposition qui a fait de la violence un phénomène endémique. Quelques années plus tard, Fernando Ramos da Silva, l'interprète du jeune Pixote, trouva la mort lors d'une fusillade avec la police. Il avait dix-neuf ans.

- **Prá frente Brasil! (Allez, Brésil)** – Roberto Farias – 1982

Jofre, citoyen non-politisé de la classe moyenne, est pris pour un dangereux terroriste et se fait enlever par une organisation de répression des mouvements de gauche. Sa femme et son frère font des enquêtes sur sa disparition. Ils découvrent l'existence d'un réseau de répression qui utilise toutes les méthodes pour soutenir le pouvoir. Après avoir appris que Jofre avait été torturé à mort, sa femme et son frère commencent aussi à être poursuivis. En même temps, dans les rues, le peuple brésilien fête la conquête du titre de champion du monde de football.

- *Bar esperança, o último que fecha (Café de l'espoir)* – Hugo Carvana – 1983

Un groupe de types excentriques assemble dans un bar populaire à Ipanema, Rio de Janeiro, condamné pour être fermé pour céder le chemin à la construction d'un grand bâtiment. Ils joignent les forces pour essayer d'éviter sa démolition. Parmi ses costumiers, nous trouvons Ana, une actrice, son mari Zeca, un type intellectuel toujours en crise au sujet de son travail pour la télé, des artistes, des journalistes, et un couple qui est toujours en dispute.

- *Memórias do cárcere (Mémoires de prison)* – Nelson Pereira dos Santos – 1984

Le film est inspiré du livre autobiographique de Graciliano Ramos. Arrêté sans aucune accusation formelle, Ramos raconte son expérience de prisonnier. Un profond témoignage sur le pouvoir et sur la liberté.

Petite biographie de l'auteur

Leonor Souza Pinto www.lolosouzapinto.com.br et <http://www.imdb.com/name/nm0331987/bio> - Actrice, DEA en Lettres modernes (1996), Doctorat en Cinéma (2001) à l'Université de Toulouse et productrice culturelle. À l'âge de 18 ans fait des études d'Interprétation en Californie, EUA. De retour au Brésil, obtient la licence en « Théorie Théâtrale », à l'Université de Rio de Janeiro - UNIRIO. Au théâtre, débute en 1980, dans la pièce « Café da Manhã », dernier montage de l'historique troupe *Opinião*, dirigé para João das Neves. Son début au cinéma se fait dans le film *The fifth monkey* (1990) avec Ben Kingsley, tourné au Brésil. Pour son deuxième film, le court-métrage *O Vendedor* (1990), d'Alberto Salvá, reçoit deux prix de meilleur actrice (Festival de Gramado <http://www.festivaldegramado.net/festival/1990> et Festival do Rio). En 2002, de retour de la France, constitue la Recordar Produções Artísticas (www.recordarproducoes.com.br) et développe des projets concernant le rachat du mémoire culturel du pays. D'entre eux, le projet de préservation et de disponibilité gratuite sur le Web de la documentation de la censure militaire sur le cinéma brésilien (www.memoriacinebr.com.br). Au cinéma, son dernier film comme actrice est *Vida de menina*, de Helena Solberg, http://www.radiantefilmes.com/vidadem menina_film.html et <http://www.cinelatino.com/fr/festival/2005/programmation/prixdupublic.php>.

Ce texte est protégé par le code de la propriété intellectuelle.

Son utilisation est autorisée sous réserve que soient clairement indiqués le nom de l'auteur et la source :

PINTO, Leonor E. Souza. **La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988**. Disponible sur : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.