

cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar

cinéma brésilien et censure pendant la dictature militaire

A segunda metade dos anos 50 representou para o Brasil um período de grande efervescência política, que teria reflexos positivos na cultura nacional e, em particular no cinema.

A partir de 1956, com a política nacionalista-desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960), o país entrou definitivamente na era industrial: "cinquenta anos em cinco", era o seu lema. O país industrializou-se. Surgiu a nova capital, inteiramente planejada e cravada no cerrado descampado: Brasília, com seu formato de avião, símbolo de um país que se preparava para decolar.

Tamanho otimismo político causou igual efervescência nas artes.

Na música, em 1958, surgia João Gilberto, reinventando e subvertendo a batida do samba. Nascia a Bossa Nova.

No teatro, surgiam grupos que marcariam a cena: Arena e Oficina em São Paulo, e mais tarde, Opinião, no Rio de Janeiro. Inaugurava-se a busca por um falar brasileiro, interpretação e personagens em sintonia com a busca pela cara brasileira, e temas que privilegiavam nosso povo e nossa cultura.

Fazendo eco às transformações por que passava o país, buscava-se também um cinema que fosse seu retrato. Um cinema engajado e nacional. Em texto de Glauber Rocha, de 1961, a constatação destes objetivos: "Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. (...) nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova, e nossa luz é nova e por isto nossos filmes já nascem diferentes dos cinemas da Europa".

Assim, estreava em nossas telas o povo brasileiro, sua realidade, seu dia-a-dia. Era o início de um movimento que correria o mundo e entraria definitivamente para a História do Cinema: o Cinema Novo. Entre os filmes do período inicial do movimento: *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos; *Cidade ameaçada* (1959), de Roberto Farias –selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes de 1960– e *Mandacaru Vermelho* (1960), terceiro longa de Nelson Pereira dos Santos.

Em 7 de setembro de 1961, após o rebuliço causado pela renúncia de Jânio Quadros, o presidente eleito há pouco

La seconde moitié des années 50 a été pour le Brésil une période de grande effervescence politique, qui a eu des retentissements positifs sur la culture et, plus particulièrement, dans le cinéma.

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 cinq ans" était sa devise. Le pays s'industrialise. Une nouvelle capitale, entièrement planifiée, surgit en rase campagne: Brasília, conçue en forme d'avion, devait symboliser un pays prêt à décoller.

Ce bel optimisme politique a suscité une effervescence équivalente dans le monde des arts.

En musique, en 1958, João Gilberto réinvente et subvertit le rythme de la samba. La Bossa Nova venait de naître.

Au théâtre surgissent des troupes telles que Arena et Oficina à São Paulo, et plus tard, Opinião à Rio de Janeiro, qui allaient marquer la scène de leur sceau. C'est alors le début d'une recherche d'un langage brésilien, d'une interprétation et de personnages en sintonie avec cette recherche d'un visage brésilien, ainsi que de thèmes privilégiant notre peuple et notre culture.

Le cinéma cherche, lui aussi, à rendre compte des transformations profondes que traverse le pays. Un cinéma engagé et national. Un texte de Glauber Rocha, consigne ces objectifs: "Nous ne voulons pas d'Eisenstein, de Rossellini, de Bergman, de Fellini, de Ford, ni de personne. (...) Notre cinéma est nouveau parce que l'homme brésilien est nouveau, que la problématique du Brésil est nouvelle, et que notre lumière est nouvelle. C'est pour cela que nos films naissent déjà différents des cinémas européens."

Ainsi, le peuple brésilien, sa réalité, son quotidien, ont-ils fait leurs débuts sur nos écrans. C'était le commencement d'un mouvement qui allait faire le tour de monde pour entrer définitivement dans l'histoire du cinéma: le Cinema Novo. Parmi les films du début de cette période du mouvement citons: *Rio, 40 degrés* (1955) et *Rio, zone nord* (1957), de Nelson Pereira dos Santos; *La ville menacée* (1959), de Roberto Farias –sélectionné pour le Festival de Cannes de 1960; *Figueira rouge* (1960), troisième long métrage de Nelson Pereira dos Santos.

Le 7 septembre 1961, après le bouleversement causé par la démission de Jânio Quadros –le président élu à peine

mais de oito meses, assume a presidência da República o vice-presidente João Goulart. Apesar da resistência de importantes setores militares, tem como meta um programa de "reformas de base" que defendia: a reforma agrária, a reforma das universidades, o direito de voto aos analfabetos, a legalização do Partido Comunista Brasileiro e o fortalecimento dos sindicatos que, com o processo de industrialização, haviam crescido de forma considerável e cujo peso político não podia mais ser ignorado.

O país respirava liberdade, participação e sonhava em diminuir as desigualdades sociais. Seu cinema refletia estes anseios, firmava-se e começava a ganhar reconhecimento não só aqui como no mundo.

ALGUNS EXEMPLOS

1961. *Barravento*, o longa de estréia de Glauber Rocha; *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra; *Cinco vezes favela*, produção do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE. Este último filme, em 5 episódios, marcava a estréia de futuros diretores consagrados: Joaquim Pedro de Andrade, com *Couro de gato*, premiado no Festival de Bornhausen, Alemanha e no Festival de Sestri-Levante, Itália; Carlos Diegues com *Escola de samba, alegria de viver* e Leon Hirszman, com *Pedreira de São Diogo*, além dos episódios *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges e *O Favelado*, de Marcos Farias.

1962. *O Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, que venceria a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

1963. *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e *Os fuzis*, de Ruy Guerra.

1964. *Selva trágica*, de Roberto Farias; *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, que recebe em Cannes o Prêmio de Melhor Filme para a Juventude, o Prêmio da OCIC e o Prêmio Internacional de cinemas de Arte. Neste ano também se apresenta em Cannes *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

Mas, durante o governo de João Goulart, assustados com o crescimento dos movimentos reivindicatórios das classes trabalhadoras organizadas e a atuação efetiva dos estudantes na vida política do país, e ameaçados na base de seu poder –o latifúndio, a burguesia nacional e os latifundiários irão se posicionar, cada um a seu tempo, contra o governo. No plano internacional, o mundo enfrentava a Guerra Fria, e a vitória de Fidel Castro em Cuba,

huit mois avant-, le vice-président João Goulart assume la présidence de la République. Malgré la résistance d'importantes factions militaires, João Goulart se propose de mettre en œuvre un programme de "réformes de base" privilégiant: la réforme agraire, la réforme des universités, le droit de vote aux illettrés, la légalisation du Parti Communiste Brésilien et la consolidation des syndicats – qui, avec l'industrialisation, avaient pris une envergure considérable dont le poids politique ne pouvait plus être ignoré.

Le pays respirait la liberté, l'engagement, et rêvait de réduire les inégalités sociales. Son cinéma reflétait ces aspirations, s'affirmait et commençait à être reconnu non seulement dans le pays, mais aussi dans le monde entier.

QUELQUES EXEMPLES

1961. *Barravento*, le premier long métrage de Glauber Rocha ; *La plage du désir*, de Ruy Guerra ; *Cinco vezes favela*, production du CPC (Centre Populaire de Culture) de l'Union Nationale des Etudiants (UNE). Ce dernier film, en cinq volets, marquait le début de futurs réalisateurs de renom : Joaquim Pedro de Andrade, avec *La peau du chat*, primé aux Festivals de Bornhausen, Allemagne et Sestri-Levante, Italie ; Carlos Diegues avec *Escola de samba, alegria de viver* et Leon Hirszman, avec *Pedreira de São Diogo*, ainsi que les épisodes *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges et *O Favelado*, de Marcos Farias.

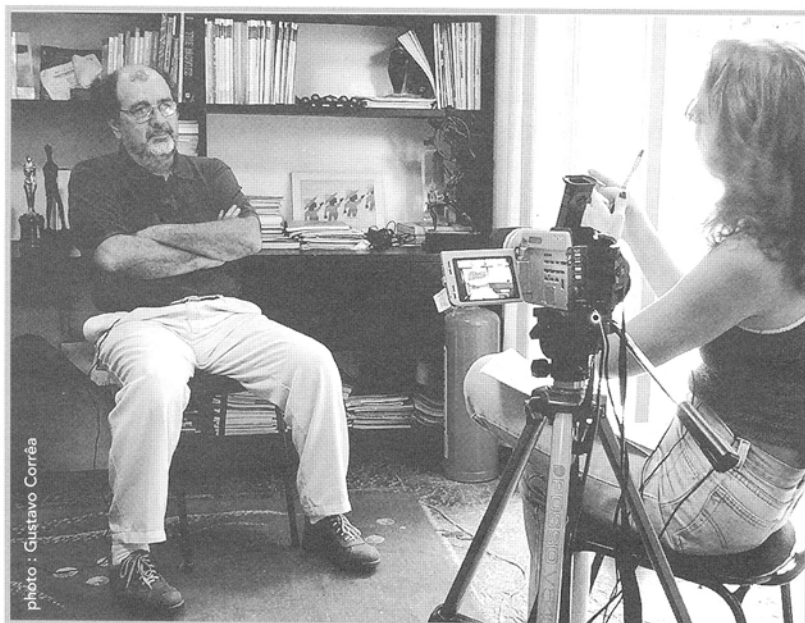
1962. *L'attaque du train postal*, de Roberto Farias et *La parole donnée*, de Anselmo Duarte, qui obtiendra la Palme d'Or au Festival de Cannes.

1963. *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha et *Les fusils*, de Ruy Guerra.

1964. *Selva Trágica*, de Roberto Farias ; *Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos, que reçoit, à Cannes, le Prix du Meilleur Film pour la Jeunesse, le Prix de l'OCIC et le Prix International des cinémas d'Art et d'essai. Cette année-là, *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber est aussi sélectionné à Cannes.

Mais, pendant le gouvernement de João Goulart, effrayés

par le développement des mouvements de revendications des classes ouvrières organisées, par l'action effective des étudiants dans la vie politique du pays et menacés à la base de leur pouvoir –les latifundia–la bourgeoisie nationale et les latifundiaries allaient prendre position, chacun à leur tour, contre le gouvernement. Sur le plan inter-



Entretien de Carlos Diegues avec Leonor Souza Pinto. Rio, 2000

seguida pelo fiasco do ataque urdido pelos EUA em Cuba. Se de um lado isto servia de inspiração aos movimentos libertários na América do Sul, por outro significava uma ameaça iminente contra a democracia nort-americana: "a perspectiva de que o Brasil se tornasse uma República socialista, uma Cuba com dimensões continentais, apavorava os norte-americanos, cada vez mais intranquilos com a emergência das massas e as medidas nacionalistas de Goulart".

A solução era, portanto, trabalhar para seduzir os setores mais suscetíveis da sociedade brasileira. É dentro desta perspectiva que a CIA, com o apoio da Embaixada Americana, de seus consulados e das companhias industriais americanas presentes no país, trabalhará apoiando financeiramente a criação de instituições e grupos de direita.

O golpe de Estado torna-se uma questão de tempo. Em 1964 marcará uma cisão neste processo. Na noite de 31 de março de 1964, o presidente Goulart estava ciente de que seus adversários conspiravam com uma potência estrangeira para derrubar o governo legitimamente eleito. Não apenas os EUA estavam prontos a reconhecer a legalidade do movimento, mas também estavam preparados para intervir militarmente no país, em caso de guerra civil, ocupando o nordeste, mais especificamente Pernambuco, onde já havia cinco mil oficiais, suboficiais e soldados de prontidão.

Em contrapartida, o dispositivo militar do Governo se desmoronava. Os oficiais legalistas esperavam ordens de ataque que jamais foram dadas. Os sindicalistas que contavam com esta ação militar defensiva ficaram desorientados.

Na madrugada de primeiro de abril, o presidente do Congresso convocava uma sessão extraordinária e, violando todas as normas constitucionais e o regimento interno, declarava vaga a Presidência. Era a consumação do golpe de Estado. O general Humberto Castello Branco, chefe do estado-maior da infantaria, assumia o poder. Em 2 de abril, enquanto as perseguições se intensificavam em todo o país e as prisões se enchiam, no Rio de Janeiro duzentas mil pessoas apoiavam o golpe participando da Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade. A respeito da Marcha, declararia Gordon, o embaixador americano: "A única nota triste era



Lúcia Rocha parle de son fils, Glauber, à Leonor Souza Pinto. Musée Tempo Glauber. Rio, 2000

national, le monde affrontait la Guerre Froide, et la victoire de Fidel Castro à Cuba, suivie par le fiasco de l'attaque ourdie par les EUA à Cuba. Si d'un côté cela inspirait les mouvements de libération en Amérique du Sud, de l'autre, cela signifiait une menace imminente contre la démocratie nord-américaine: "la perspective que le Brésil devienne une République socialiste, une Cuba aux dimensions continentales,

effrayait les nord-américains, de plus en plus inquiets de l'émergence des masses et des mesures nationalistas de Goulart".

La solution consistait donc à essayer de séduire les secteurs les plus influençables de la société brésilienne. C'est dans ce sens que la CIA, avec le soutien de l'Ambassade américaine, de ses Consulats et des compagnies industrielles américaines présentes au pays, travaillera, en soutenant financièrement la création des institutions et des groupes de droite.

Le coup d'Etat n'est plus qu'une question de temps. L'année 1964 marque une rupture dans ce processus. La nuit de 31 mars 1964, le président Goulart était informé que ses adversaires conspiraient avec une puissance étrangère pour renverser le gouvernement légitimement élu. Les USA étaient prêts à reconnaître la légalité du mouvement, mais aussi prêts à intervenir militairement dans le pays, en cas de guerre civile, en occupant le nord-est, plus particulièrement Pernambuco, où il y avait déjà cinq mille officiers, sous-officiers et soldats en attente.

Parallèlement, le dispositif militaire du Gouvernement s'écroulait. Les officiers légalistes attendaient des ordres d'attaque qui ne furent jamais donnés. Les syndicalistes qui comptaient sur cette action militaire défensive furent désorientés.

Au soir du premier avril, le président du Congrès convoquait une session extraordinaire et, au mépris des normes constitutionnelles et du règlement interne du Congrès, déclarait la Présidence vacante. C'était la concrétisation du coup d'Etat. Le général Humberto Castello Branco, chef d'état-major de l'infanterie, assumait alors le pouvoir. Le 2 avril, pendant que les persécutions s'intensifiaient dans tout le pays, et que les prisons se remplissaient, à Rio de Janeiro deux cent mille personnes soutenaient le putsch en participant à la Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté. À ce propos, Gordon, l'ambassadeur américain déclara: "La seule note triste, était la participation fran-

a participação obviamente limitada das classes baixas”.

Em 4 de abril, após haver escapado de uma emboscada e certo de que a resistência não seria possível, o presidente João Goulart decide finalmente atravessar a fronteira e se exilar no Uruguai. É o início do período de legalização do reino do arbítrio.

De 1964 a 1968, uma série de medidas autoritárias e repressivas são editadas e colocadas em prática pelos sucessivos governos militares. A estação de caça estava oficialmente aberta.

Como afirma Zuenir Ventura: “[...] o golpe em abril de 64, abortara uma geração cheia de promessas e esperanças [...] As reformas de base de João Goulart iriam expulsar o subdesenvolvimento e a cultura popular iria conscientizar o povo. [...] Onipotente, generosa, megalômana, a cultura pré-64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos de sua ação : ela não só conscientizaria o povo como transformaria a sociedade, ajudando a acabar com as injustiças sociais”.

Porém, passado o impacto inicial, a sensação geral era que o regime de exceção não se sustentaria por muito tempo. Os movimentos de resistência ao golpe cresciam nos setores progressistas da classe média, dos artistas, dos estudantes. De 1964 a 1968 é a época das grandes manifestações, passeatas, ebulição política, intelectual e comportamental. As brechas nas leis de exceção já editadas pela ditadura são exploradas na tentativa de encontrar meios de se exprimir e de resistir.

Em contrapartida, com a ditadura veio o fortalecimento da censura. Teve início um eficiente processo de desarticulação dos movimentos culturais e artísticos comprometidos com a afirmação da identidade nacional. Sendo assim, podemos afirmar que a ação da censura sobre o movimento cultural reflete os projetos da ditadura no plano político.

No início os princípios da censura são de ordem moralista. Ela se prende nos palavrões, nas cenas de sexo. Tais razões justificam os cortes que aplica. No processo do filme *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, um documento intitulado “Ficha de Censura” nº 4, de 23 de julho de 1965, diz:

chement limitée des classes populaires”.

Le 4 avril, après avoir échappé à une embuscade et sûr de ne pas pouvoir résister, le président Goulart décide finalement de passer la frontière et de s'exiler en Uruguay. C'est le début de la période de la légalisation de l'arbitraire.

De 1964 à 1968, une série de mesures autoritaires et répressives sont promulguées et appliquées par les gouvernements militaires successifs. La saison de chasse était officiellement ouverte.

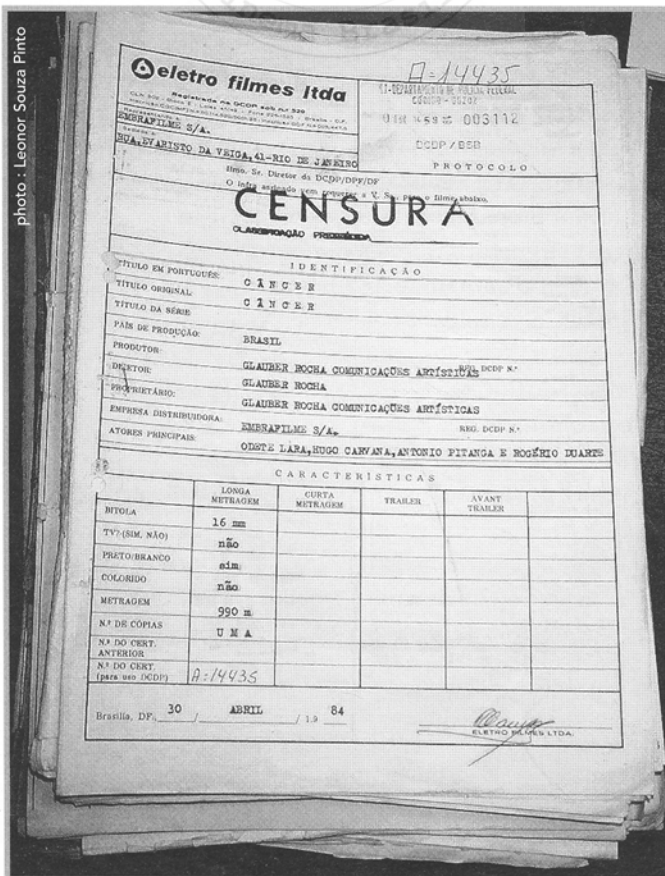
Comme l'affirme Zuenir Ventura : “[...] le coup d'État en avril 64 avait fait avorter une génération pleine de promesses et d'espoir. [...] Les réformes de base de João Goulart auraient mis un terme au sous-développement et la culture populaire aurait conscientisé le peuple [...] Omnipotente, généreuse, mégalomane, la culture de l'avant-64 a nourri l'illusion que tout dépendait plus ou moins de son action : non seulement elle conscientiserait le peuple, mais elle transformerait la société, en aidant aussi à mettre fin aux injustices sociales.”

Cependant, après le choc initial, on pouvait penser que le régime d'exception ne tiendrait pas long temps. Les mouvements de résistance au coup d'État prenaient de l'ampleur dans les secteurs progressistes de la classe moyenne, des artistes, des étudiants. De 1964 à 1968, c'est la période des grandes manifestations, des réunions publiques, de l'ébullition politique, intellectuelle et comportementale. On explore les brèches dans les lois déjà édictées par la dictature pour trouver les moyens de s'exprimer et de résister.

Par contre, la dictature a imposé un durcissement de la censure. Un processus efficace de démantèlement des mouvements culturels et artistiques engagés dans l'affirmation d'une identité nationale a été lancé. Ainsi, on peut donc soutenir que l'action de la censure sur le mouvement culturel reflète les projets de la dictature sur le plan politique.

À l'origine, les principes de la censure sont d'ordre moraliste. Elle se polarise sur les gros mots, les scènes de sexe, les vêtements. Ce sont les motifs qui justifient les sanctions qu'elle applique. Dans le dossier de la censure sur le film *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, un document intitulé “Fiche de Censure” nº 4, daté 23 juillet 1965, dit:

Le procès de la censure sur le film *Câncer*, de Glauber Rocha. Brasília 2000.



Apreciação moral: A infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo 'papa-defunto' indica a impropriedade de 18 (dezoito)".

Sobre *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha, o documento de número 14 de seu processo afirma:

(...) Deus e o diabo na terra do sol pode ser classificado de 'regular' –mergulhando no ról interminável das películas nacionais feitas para atrair bilheteria– levando às casas de espetáculo o público adepto de filmes do tipo "Cangaço-misticismo".

Em face da existência de algumas cenas de violência e "lesbianismo" a película presta-se unicamente para exibição a público adulto, fixando a sua impropriedade para MENORES DE 18 ANOS.

Brasília, 2 de julho de 1964

Mesmo assim, o ano de 67 traz novo vigor às manifestações e passeatas, que, apesar da repressão, se multiplicam. E, apesar da censura, a produção cultural mostra uma criatividade inimaginável. 1967 também é o ano de *Terra em transe* de Glauber Rocha, que após sofrer interdição em todo o território nacional e ter suas cópias recolhidas, é finalmente liberado pelo diretor geral da Polícia Federal, Coronel Florimar Campello, que considerou "ser sutil a mensagem ideológica contida na película, somente percebida por um público esclarecido e que por isso mesmo não se deixará impressionar por ela".

Com o acirramento na sociedade civil da resistência ao golpe, o perfil da censura muda. Surge nos processos mencionados a questões de ordem política. Termos como "subversão", "ditadura", "governo popular", "revolução", se tornam comuns. Sobre *El justicero* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, em relatório de informações de 1968, classificado como "confidencial", enviado pelo Chefe do Serviço de Censura ao Diretor da Polícia Federal, temos a descrição do procedimento de censura feito em 1967:

Senhor Diretor, (...)

A obra foi examinada no SCDP em setembro de 1967 através de um grupo de censores que, em circunstanciados relatórios, indicaram a presença (...) de cenas e frases de baixo calão misturadas à conhecidos "chavões" de propaganda subversiva.

Em 25 do mesmo mês e ano, o então chefe do SCDP determinou a liberação do filme (...) fixando a impropriedade para menores de 18 anos e cortes de algumas palavras de baixo calão e de propaganda anti-revolucionária.

Premonitória foi a declaração sobre a censura feita por José Celso Martinez Corrêa, diretor do grupo Opinião, no início de 68, no programa da peça *Roda Viva*:

(...) Sinto que nossa geração está no limite: todos os esforços da gente de teatro, de cinema, etc., tudo vai por água abaixo em virtude de uma situação de crise econômica permanente e do progressivo terrorismo cultural. O esforço criador é imenso e a eficiência incrível, superdesenvolvida,

Apreciation 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 (dix-huit) ans.

Sur Le Dieu noir et le diable blond, film de Glauber Rocha de 1963, le document de numéro 14 du dossier de la censure affirme :

(...) Le Dieu noir et le diable blond peut être classé 'passable' –rejoignant les rangs déjà interminables des films nationaux faits pour faire des entrées– en amenant dans les salles de cinémas un public adepte des films du genre 'Cangaço-mysticisme'.

En raison de la présence de quelques scènes de violence et de "lesbianisme" le film s'adresse uniquement à un public adulte et est inadapte aux MINEURS DE MOINS DE 18 ANS.

Brasília, 2 juillet 1964

Cependant, l'année 1967, connaît un vigoureux développement des réunions et manifestations publiques qui se multiplient, en dépit de la répression. Malgré la censure, la production culturelle fait preuve d'une créativité remarquable. 1967 est aussi l'année du film *Terra en Transe* de Glauber Rocha, qui après avoir été interdit sur tout le territoire national et vu ses copies confisquées, est finalement autorisé par le directeur de la Police Fédérale, le Colonel Florimar Campello, au motif que "le message idéologique du film était subtil, et ne pouvait être compris que par un public éclairé qui, pour cette raison même, ne se laisserait pas impressionner".

Avec le développement de la résistance au coup d'État dans la société civile, le profil de la censure change. Les dossiers font alors mention de questions d'ordre politique. Des mots tels que "subversion", "dictature", "gouvernement populaire", "révolution" y sont fréquemment employés. Dans un rapport d'information de 1968 sur le film *El Justicero* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, classé "confidentiel" et envoyé par le Chef du Service de la Censure au Directeur de la Police Fédérale, figure la description de la procédure de la censure faite en 1967 :

Monsieur le Directeur, (...)

L'œuvre a été examinée aux 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 et de la même année, le chef du SCDP de l'époque, a levé l'embargo sur le film (...) en stipulant son interdiction aux mineurs de moins de 18 ans, et en imposant la coupure de quelques mots vulgaires et de propagande anti-revolutionnaire.

La déclaration sur la censure faite par José Celso Martinez Corrêa, metteur-en-scène du groupe Opinião, dans le programme de la pièce *Roda Viva*, en ce début d'année 1968, était prémonitoire :

" (...) Je sens que notre génération est à la limite : tous les efforts des gens de théâtre, de cinéma, etc., tout va à vau-l'eau en raison d'une situation de crise économique perma-

maravilhosa, racional que a censura faz para destruir tudo é ainda maior. No setor público ela é uma das raras coisas que funcionam neste país e portanto ou tomamos sérias medidas ou vamos ter uma imensa vergonha de nos encontrar uns com os outros.

Mesmo assim, 1968 se inicia em clima de falso otimismo. O cinema continua a dar seus frutos: *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha; *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos; *Os herdeiros*, de Carlos Diegues; *Jardim de guerra*, de Neville d'Almeida; *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor; *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla.

Por seu lado, a censura, lentamente, acrescenta motivos políticos aos princípios da moralidade mais conservadora que no início lhe serviam de único guia. Seus diretores e chefes – que no início eram funcionários públicos civis – são substituídos, já a partir 1967, por militares, coronéis, generais. Ao final de 1968, quase todo o pessoal de sua direção nacional, e mesmo departamental, é militar. A censura assume assim a tarefa de sustentação do regime.

TEMPOS DE ENFRENTAMENTO

Sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, data também conhecida como “sexta-feira negra”, é a data da edição do Ato Institucional nº 5 – o mais tenebroso de todos os atos da ditadura.

Com o AI-5, o governo suspende todas as garantias constitucionais. O Congresso nacional é fechado por tempo indeterminado. A censura, até aqui restrita ao teatro e ao cinema, será estendida a toda a produção cultural do país e a todos os veículos de informação, inclusive jornais e televisão. A ditadura passa a ter o poder de decretar estado de sítio, de prorrogá-lo e de confiscar bens. O habeas corpus é suspenso, os acusados de delitos políticos podem ser presos sob regime de incomunicabilidade por dez dias. Funcionários públicos, civis e militares podem ser cassados, demitidos, transferidos, reformados e aposentados compulsoriamente.

Em resumo, os militares tomam em suas mãos o controle absoluto da sociedade brasileira. Se havia dúvidas, o AI-5 vem para assegurar a disposição dos militares de ficar no poder e de obrigar a sociedade a se curvar às suas vontades.

INAUGURA-SE A ERA DA METÁFORA E DA ALEGORIA.

O *Jornal do Brasil* exemplifica os novos tempos já na manhã seguinte, ao anunciar as previsões meteorológicas para o dia: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”.

APESAR DO FORTE SOL DE VERÃO

A partir de 1968, e durante toda a década de 70, sufocado pela censura, o cinema nacional será obrigado a recorrer à metáfora como única forma de tentar dizer o que não era mais permitido. Como bem define Carlos Diegues, “é a estética do silêncio”. Isso acarreta uma elitização, mudando os rumos da produção cinematográfica brasileira. Alguns títulos nos dão o exemplo: *Cabezas cortadas*, de Glauber

nente et du terrorisme culturel qui se renforce. L'effort créateur est immense, mais l'efficacité incroyable, surdéveloppée, merveilleuse et rationnelle que la censure fait pour tout détruire, est encore plus grand. Dans le secteur public, c'est une des rares choses qui fonctionnent dans ce pays. Aussi, soit nous prenons des mesures sérieuses, soit nous aurons terriblement honte de nous rencontrer les uns les autres.

1968 débute dans un climat de faux optimisme. Le cinéma continue à donner ses fruits. Voici quelques exemples : *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha ; *Faim d'amour*, de Nelson Pereira dos Santos ; *Les héritiers*, de Carlos Diegues ; *Jardim de guerra*, de Neville d'Almeida ; *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor ; *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla.

De son côté, la censure ajoute progressivement des raisons politiques aux principes de la morale la plus conservatrice qui, dans un premier temps, lui servaient guide unique. Les directeurs et les chefs de la censure – au début des fonctionnaires publics civils – sont remplacés, à partir de 1967, par des militaires – des colonels, des généraux. À la fin de l'année 1968, presque tout le personnel de sa direction nationale et même départementale est militaire. La censure assume ainsi le rôle de soutien du régime.

PÉRIODE D'AFFRONTMENT

Le vendredi 13 décembre 1968, aussi connu comme “vendredi noir”, est la date de proclamation de l'Acte Institutionnel nº 5 – le plus sombre des actes de la dictature.

Par l'AI-5, le gouvernement suspend toutes les garanties constitutionnelles. Le Congrès national est fermé pour une durée indéterminée. La censure, jusqu'ici limitée au théâtre et au cinéma, s'étend à toute la production culturelle du pays et à tous les supports d'information y compris la presse écrite et la télévision. La dictature a le pouvoir de décréter l'état de siège, de le proroger, de confisquer des biens. L'habeas corpus est suspendu, les personnes accusées de délit politique peuvent être emprisonnées sous le régime du secret pendant dix jours. Les fonctionnaires civils et militaires peuvent être cassés, démissionnés, limogés, mutés, réformés et mis en retraite d'office anticipée.

En résumé, les militaires ont le contrôle absolu sur la société brésilienne. Au cas où des doutes subsisteraient, l'AI-5 confirme la volonté des militaires de rester au pouvoir et d'obliger la société à se plier à leurs volontés.

DÉBUT DE L'ÈRE DE LA MÉTAPHORE ET DE L'ALLÉGORIE

Le lendemain, le *Jornal do Brasil* ouvre ces temps nouveaux en annonçant la météo du jour ainsi : “Tempo noir. Température suffocante. L'air est irrespirable. Le pays est balayé par des vents très violents.”

MALGRÉ LE FORT SOLEIL D'ÉTÉ

A partir de 1968, et pendant toute la décennie des années 70, étouffé par la censure, le cinéma national sera contraint de recourir à la métaphore comme unique manière d'exprimer ce qui n'était plus permis. Comme le définit bien Carlos Diegues, c'est “l'esthétique du silence”. Cette situation entraîne une

Rocha; *Quando o carnaval chegar*, de Carlos Diegues; *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos.

Aos que insistiram na linguagem direta, e em temática abertamente comprometida com a realidade nacional sobram no mínimo, a perseguição e a tortura. É o caso de Olney São Paulo

(*Manhã cinzenta*, de 1969). Em 1970, *Manhã cinzenta* participa da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, e do Festival de Manheim, Alemanha, recebendo o prêmio "FilmDukaten". Ao retornar ao país vindo dos festivais, Olney São Paulo é preso e torturado. Sofre processo militar, que lhe levará a saúde física e mental. Seu filme continua inédito até hoje. Olney nos deixou em 1978.

Aos que não assimilaram a metáfora, mas perceberam não ser mais possível a linguagem direta, a opção era a mudança temática. É o caso de Roberto Farias que, apesar do desejo de continuar na linha estética e temática de *O Assalto ao trem pagador*, e por *Selva trágica*, considerado por ele seu melhor filme, fará 3 filmes de aventuras com o cantor Roberto Carlos (1967, 1968 e 1971), e um filme com o corredor Emerson Fittipaldi (1973), antes de retornar às origens, em 1981, com *Pra frente Brasil!*

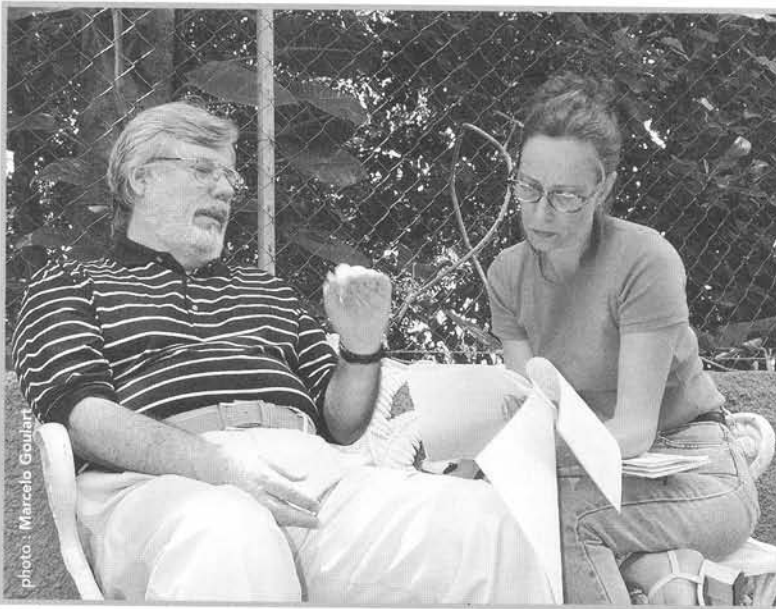
De 1964 a 1985 – quando os militares deixaram o poder –, foram 22 anos de uma censura funestamente eficaz.

Durante a ditadura militar, o dispositivo da censura permitiu aos militares, através da filtragem e da interdição de obras, modelar a produção cultural. Os militares vendiam como Verdade as versões que cuidadosamente urdiam. Este processo afetou a formação de gerações inteiras, intervindo dramaticamente sobre a produção cultural do país e sobre a formação de nosso povo. A censura foi de importância fundamental para a manutenção e o fortalecimento do regime ditatorial, uma vez que, para este regime, era de importância estrutural destruir a identidade cultural do país.

Em 1988, ela é finalmente proibida, em todas as suas formas, na nova Carta Constitucional.

Em 1989, os 94.000 processos da censura são entregues ao controle do Arquivo Nacional.

Em 1990, o Jornal do Brasil faz um relatório da situação dos documentos: "(...) o acervo da censura, com uma extensão de mais de 700 metros lineares de documentos, ainda não conseguiu ser totalmente catalogada pelos 16 funcionários do departamento. Até agora, o Arquivo Nacional



Roberto Farias donne son témoignage à Leonor Souza Pinto. Rio, 2000.

"élitisation" qui provoque un grand changement dans la production cinématographique brésilienne. Les titres de quelques films en sont l'exemple : *Têtes coupées*, de Glauber Rocha ; *Quand arrive le carnaval*, de Carlos Diegues ; *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *L'aliéniste*, de Nelson Pereira dos Santos.

Ceux qui insistent sur le langage direct et sur une thématique en prise

ouverte avec la réalité nationale, risquent, au minimum, la persécution et la torture. C'est le cas de Olney São Paulo (*Matinée grise*, de 1969). En 1970, *Matinée grise* participe à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, et au Festival de Manheim, en Allemagne, où il reçoit le Prix "FilmDukaten". De retour au Brésil, à l'issue des festivals, Olney São Paulo est emprisonné et torturé. Il est aussi l'objet d'un procès militaire qui ruinera sa santé physique et mentale. Son film est toujours inédit. Olney nous a quitté en février 1978.

Ceux qui n'avaient pas assimilé la métaphore, mais avaient perçu que le langage direct était impossible, n'avaient pour option que le changement thématique. C'est le cas de Roberto Farias qui, malgré son désir de continuer sur la ligne esthétique et thématique du film *L'attaque du train postal* et de *Selva trágica*, considéré par lui-même comme étant son meilleur film, va faire trois films d'aventure avec le chanteur populaire Roberto Carlos (1967, 1968 et 1971), et un film avec le coureur Emerson Fittipaldi (1973), avant de revenir à ses préoccupations premières en 1981 avec *Allez, Brésil!*

De 1964 à 1985, date à laquelle les militaires ont rendu le pouvoir aux civils, le Brésil connut 22 ans d'une censure hautement efficace.

Pendant la dictature, le dispositif de la censure a permis aux militaires, à travers le filtrage et l'interdiction des œuvres, de modeler la production culturelle. Les militaires vendaient comme Vérité les versions qu'ils avaient soigneusement expurgées. Ce processus a affecté la formation de générations entières en intervenant dramatiquement sur la production culturelle du pays et sur la formation de notre peuple. La censure a joué un rôle fondamental dans le maintien et le renforcement du régime dictatorial, puisque, pour ce régime, il était d'importance capitale de détruire l'identité culturelle du pays.

En 1988 la censure est finalement interdite, sous toutes ses formes, dans la nouvelle Constitution.

En 1989, les 94.000 dossiers de la censure sont remis au contrôle des Archives Nationales.

En 1990, le Jornal do Brasil fait un dossier sur la situation des documents : "(...) les archives de la censure, avec une étendue

classificou 32.000 peças teatrais, 5.500 séries para televisão, 3.200 músicas, 1.500 novelas. Restam ainda a classificar os processos de censura de livros, revistas, programas de rádio, filmes nacionais e estrangeiros, além de incontáveis publicações literárias. Somente para transportar todo o material do Departamento da Polícia Federal para o Arquivo Nacional, foi preciso três meses e mais de 10 viagens em uma Kombi cedida pela Polícia Federal”.

Desde 1993, todos os documentos do ex-departamento de Censura estão depositados no Arquivo Nacional e abertos à consulta à medida que são encontrados, pois ainda estão em fase de classificação. O estudo desta massa de documentos é um trabalho que apenas se inicia. Hoje, em dezembro de 2000, e trinta e seis anos após o golpe, as pesquisas específicas sobre a censura ainda são incipientes. Raramente foi tema principal de reflexão, apesar de ter sido um dos pilares sobre o qual se sustentou o regime mais negro e mais violento de toda a nossa história republicana. Os registros são vagos, o conhecimento disperso. Na verdade, domina a imprecisão.

Precisamos, com urgência, estabelecer um trabalho efetivo para salvar da destruição total e do esquecimento mais absoluto livros, filmes, roteiros, registros, assim como o acervo da censura e o acervo dos serviços secretos de informação da ditadura.

Não podemos esquecer que, como nos ensina o historiador Marc Ferro: “Primeiro conservar, depois tornar inteligível”.

E isto não pode ser feito sem o comprometimento do Estado. O Estado deve assumir sua responsabilidade em relação à arte e à cultura cinematográfica, criando um sistema permanente de financiamento de filmes e de manutenção e apoio à preservação da memória cinematográfica do país.

O acervo cinematográfico deste período é quase totalmente desconhecido das novas gerações. Precisamos reeditar a grande maioria dos livros, em grande parte esgotados; os roteiros dos filmes censurados que jamais foram editados; restaurar os negativos dos filmes –em sua grande maioria em péssimo estado– muitos já em estágio tão avançado de deterioração que sua recuperação é duvidosa. Discutir uma política de distribuição e de difusão deste acervo de filmes em vídeo, em DVD. Em resumo, precisamos do comprometimento do governo em todas as suas instâncias para implementar uma política de incentivo e de proteção do cinema brasileiro, sem a qual em pouco tempo estaremos reduzidos “a verdadeiros mistérios arqueológicos vivos, ignorados pelos outros, ignorantes de nós mesmos”.

O estudo e a análise dos processos da censura –mesmo sendo uma tarefa gigantesca que não se esgotará no âmbito de nosso trabalho– é condição primordial para que possamos cumprir com sucesso a difícil tarefa de resgatar a história cultural e política do país. Temos que colocar em evidência tudo o que nos foi negado pela atuação da censura.

Estes processos colocam hoje uma dura tarefa à sociedade, a de acender a luz e tornar este capítulo de nossa história –por mais duro que seja– para sempre vivo em nossas memórias. ■

de plus de 700 mètres linéaires de documents, n'ont pas encore pu être totalement cataloguées par les 16 fonctionnaires du département. A ce jour, les Archives Nationales ont classé 32 000 pièces théâtrales, 5 500 séries pour la télévision, 3 200 paroles de chansons, 1 500 feuillets télévisés, il reste encore à classer les dossiers de la censure des livres, magazines, feuillets radiophoniques, les films nationaux et étrangers et plusieurs autres publications littéraires. Uniquement pour transporter tout le matériel du Département de la Police Fédérale aux Archives Nationales, il a fallu trois mois et plus de dix voyages par jour dans une camionnette prêtée par la Police Fédérale.”

Depuis 1993, tous les documents de l'ex-département pour la Censure sont déposés aux Archives Nationales et ouverts à la consultation, au fur et à mesure qu'ils sont trouvés, puisque les archives sont encore en cours d'organisation. L'étude de cette masse de documents est un travail qui commence à peine. A l'heure actuelle, en décembre 2000, trente-six ans après le coup d'État, les recherches spécifiques sur la censure en sont encore à leur début. Elle a rarement été l'objet d'une analyse, bien qu'elle ait été un des piliers sur lequel s'est appuyé le régime le plus noir et le plus violent de toute notre histoire républicaine. Les données restent vagues, les connaissances floues. En fait, l'imprécision domine.

Nous avons besoin, de toute urgence, de fournir un effort pour sauver de la destruction totale et de l'oubli le plus absolu, des livres, des films, des scénarios, des registres, ainsi que les archives de la censure et celles des anciens services secrets de la dictature.

Il ne faut pas oublier, comme nous apprend l'historien Marc Ferro, qu'il convient de : “d'abord conserver, ensuite rendre intelligible.”

Cela ne peut pas se faire sans l'engagement de l'Etat. L'Etat doit assumer sa responsabilité envers l'art et la culture cinématographiques, en créant un système permanent de financement des films, de conservation et d'aide à la préservation de la mémoire cinématographique du Brésil.

Cet épisode est presque totalement méconnu par les nouvelles générations. Il faut rééditer les livres de la période, dont la plupart sont aujourd'hui épuisés ; éditer les scénarios des films censurés qui n'ont jamais vu le jour ; restaurer les négatifs des films dont une grande majorité sont en très mauvais état de conservation, et dont certains sont si détériorés que même leur restauration en est menacée. Il faut établir une politique de distribution et de diffusion des films en VHS, en DVD. En résumé, il faut absolument que le gouvernement et toutes ses instances s'engagent à mettre en œuvre une politique efficace d'aide et de protection du cinéma brésilien, sans laquelle nous serions rapidement “de vrais mystères archéologiques vivants, ignorés par les autres, ignorants de nous-mêmes”.

L'étude et l'analyse des dossiers de la censure –même si c'est une tâche gigantesque qu'une recherche isolée ne saurait épuiser– constitue la condition nécessaire pour pouvoir accomplir avec succès la difficile tâche de réhabilitation de l'Histoire culturelle et politique du pays. Il faut mettre en évidence tout ce qui nous a été nié par l'action de la censure.

Ces dossiers représentent une tâche ardue pour la société, celle de faire toute la lumière et de rendre ce chapitre de notre histoire –si malheureux soit-il– pour toujours vivant dans nos mémoires. ■

Este texto é protegido pelas leis de direito autoral. Seu uso está liberado, desde que citada a fonte.

Como citar:

PINTO, Leonor E. Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. Disponível em : <
<http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

