Este texto é protegido pelas leis de direito autoral. Seu uso está liberado, desde que citada a fonte.
Como citar:
PINTO, Leonor E. Souza. **La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988.** Disponível em : < http://www.memoriacinebr.com.br/ >.

Leonor Estela SOUZA PINTO

LE CINEMA BRESILIEN AU RISQUE DE LA CENSURE
PENDANT LA DICTATURE MILITAIRE DE 1964 A 1985

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

Thèse de doctorat
Préparée sous la direction de
Monsieur le Professeur Guy CHAPOUILLIE

Université de Toulouse-Le Mirail

Ecole Supérieure d'Audiovisuel

Décembre 2001

« LE CINEMA BRESILIEN AU RISQUE DE LA CENSURE PENDANT LA DICTATURE MILITAIRE DE 1964 A 1985 »

Thèse de doctorat de Leonor Estela Souza Pinto
Préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Guy CHAPOUILLIE
Université de Toulouse-Le Mirail
Ecole Supérieure d'Audiovisuel

Quatrième de couverture

Ce travail consiste à établir les différents mouvements de l'action de la censure sur le cinéma brésilien pendant la dictature militaire qui a eu lieu entre 1964 et 1985 au Brésil, à partir de l'analyse des documents officiels de la censure, récemment libérés à la consultation.
Parce que le sujet d'étude appartenait à une période politique historiquement récente, il me fallait d'abord construire une base de données pour pouvoir véritablement analyser le sujet. Une très vaste recherche a été faite. Premièrement, une recherche pour trouver les dossiers de censure, puisque cet amas n'est pas encore classé. Cette recherche a été la base pour le choix du corpus des films analysés. Après, une deuxième recherche a été faite pour établir un dossier de presse sur les films choisis. Et, finalement, a eu lieu une série d'entretiens avec les réalisateurs, où les rapports ont été discutés et chacun d'entre eux a raconté ses expériences avec les organes de censure à l'époque.

La présentation du travail se fait en trois parties, en respectant la chronologie en débutant quelques années avant le coup d'Etat militaire de 1964, plus précisément en 1955. Trois sont les vecteurs qui conduiront notre pensée, en s'entrecroisant : les documents de la censure, les entretiens avec les réalisateurs des films analysés et les articles de presse. Cette démanche a pour objectif faire un panorama, bien que bref, du moment culturel et politique que le pays traversait, en ayant comme centre le développement du cinéma brésilien. C'est en 1955 que Nelson Pereira dos Santos tourne le classique *Rio, 40 degrés*. En 1962, Roberto Farias tourne *L'Attaque au train postal*, aujourd'hui considéré un classique du genre policier. Ces films ont eu une influence importante sur toute une nouvelle et prometteuse génération de réalisateurs : Glauber Rocha, Leon Hirszman, Carlos Diegues, d'entre plusieurs d'autres.

Le trois parties du travail sont : Panorama Politique, Les Films Etudiés et L'action de la Censure. Chaque partie sera présentée en respectant la chronologie, en quatre mouvements : Années 50 / 60 ; 1964 / 1968 ; 1969 / 1974 et 1975 / 1985. La première partie présente le panorama politique de 1955 à 1985, en débutant par la période de l'après guerre et en finissant avec le dernier gouvernement militaire. La deuxième partie présente les films dont les dossiers sont analysés. Dans cette présentation, il y a une brève synopsis, l'historique et les critiques sur chaque film. La base pour cette présentation a été les dossiers de presse sur les films et sur les réalisateurs et les entretiens réalisés. La troisième partie présente l'analyse des dossiers de la censure sur chaque film, en montrant comment la censure change sa façon d'agir par rapport au cinéma brésilien, par rapport aux différents moments politiques. Différemment des deux parties antérieures, cette partie sera présentée en respectant la chronologie du tournage des films. C'est à dire que chaque film aura son dossier de censure analysé du début à la fin, d'une seule fois.

Cette méthodologie a été choisie pour donner, au même temps qu'une notion sur la censure dans chaque période, la notion des différentes procédures de la censure par rapport à chaque film.

Ce travail veut établir comment et à quel point le régime en vigueur reconnaissait le cinéma comme un moyen de former les mentalités. Et que c'est justement parce que le régime avait cette conscience, qu'il lui est devenu capital de tout mettre en œuvre pour démanteler un certain cinéma brésilien : un cinéma qui devenait de plus en plus puissant en tant qu'instrument d'affirmation de l'identité culturelle du pays.
Le travail établit, pour la première fois, une méthodologie pour la classification de la censure dans les différentes périodes. Il montre qu'avant le coup d'Etat, la censure exercée se contentait essentiellement de classer. De 1964 à 1968 le cinéma résiste ouvertement contre la tyrannie. En réponse, a commencé un lent durcissement de la censure. La censure devient encore plus moraliste et conservatrice. En 1967, les directeurs et les chefs de la censure - au début des fonctionnaires publics civils - sont remplacés par des militaires - des colonels, des généraux. Entre 1969 et 1975, la période de l'AI-5, la métaphore devient un outil contre la tyrannie de la censure. Plusieurs réalisateurs l'utiliseront. De 1975 à 1985, nous sommes emmenés du début du processus de l'ouverture politique à la fin du régime militaire. Ici je signale un changement important dans l'action de la censure : c'est l'époque où la sortie des films commence à être autorisée pour les salles alors qu'ils restent interdits pour la télévision.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

Toulouse, novembre 2001
Leonor Estela Souza Pinto

« LE CINEMA BRESILIEN AU RISQUE DE LA CENSURE PENDANT LA DICTATURE MILITAIRE DE 1964 A 1985 »

Thèse de doctorat de Leonor Estela Souza Pinto
Préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Guy CHAPOUILLIE
Université de Toulouse-Le Mirail
Ecole Supérieure d'Audiovisuel

Quatrième de couverture

This work consists on the establishment of the different movements of the action of censorship on the Brazilian movies during the military dictatorship that took place between 1964 and 1985 in Brazil, based on the analysis of the official documentation of censorship, that has been freed lately to consultation.
Because the subject of studies belongs to a historically recent political period, it has been necessary for me first to construct a data base to then be able to truly analyse the topic. A very wide research has been made. First, a research in Brasilia, to find the files of censorship, since this archive is not yet classified. This research was the basis for the choice of the corpus of films to be studied. Afterwards, a research has been made to establish a press file of the chosen films. And, finally, a set of interviews with the directors took place, in which the censorship reports have been discussed and each among them talked of his personal experiences with the organs of censorship at that time.

My work is presented divided in three parts, respecting the chronology and starting some years before the military dictatorship of 1964, more precisely in 1955.. Three are the vectors that will drive our thought: the documentation of censorship, the interviews with the directors of the movies analysed and the articles of press. This form has for goal to draw a panorama, although brief, of the cultural and political moment that the country lived, through the analyses of the development of the Brazilian cinema. It is in 1955 that Nelson Pereira dos Santos shoots the classic *Rio, 40 degrees*. In 1962, Roberto Farias shoots *O Assalto ao trem postal (L'Attaque au train postale)* considered today a classic of the genre. These movies had an important influence on a new and promising generation of film makers: Glauber Rocha, Leon Hirszman, Carlos Diegues, among several others.

The three blocks of this work are: Political Panorama, The Films Presentation and The Action of Censorship. Every part will be presented while following the chronology, in four movements : Years 50 / 60 ; 1964 / 1968 ; 1969 / 1974 and 1975 / 1985. The first part presents the political panorama from 1955 to 1985, starting on the period of the after war and finishing with the last military government. The second part presents the movies whose files are analysed. In this presentation, there are a brief synopsis, the history and the critiques about every film. The basis for this presentation were the press files on the movies and on the directors and the interviews. The third part presents the analysis of the censorship files on every movie, while showing how censorship changes its way to act in relation to the Brazilian movies, considering each different political period. Differently of the two previous parts, this part will be presented while respecting the chronology of the shooting of the movies. That is to say that every movie will have its file of censorship analysed from the beginning to the end, all at once.

This methodology has been chosen to give, at the same time that a notion on censorship in every period, the notion of the different procedures of censorship in relation to every movie.

This work wants to establish how and at what point the military regime recognised the movies like a means of forming identities. And precisely because it had this conscience, it became fundamental to its maintenance to dismantle a certain brazilian cinema by all means: the cinema that was becoming increasingly powerful as instrument of affirmation of the brazilian cultural identity.
The work establishes, for the first time, a methodology for the classification of censorship in the different periods. It shows that before the military dictatorship censorship was essentially to classify. From 1964 to 1968 the cinema resists openly against tyranny. In response, a slow hardening of censorship began. Censorship becomes even more moralist and conservative. In 1967, the directors and the chiefs of censorship are colonels, generals of the Army. Between 1969 and 1975, the period of AI-5, the metaphor becomes a tool against the tyranny of censorship. Several movie directors will use it. From 1975 to 1985, take us to the beginning of the process of the political opening at the end of the military regime. Here we will signal an important change in the action of the censure : it is the time where the liberation of the movies begins to be allowed for the theatres whereas they remain forbidden for the television.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

Toulouse, December 2001
Leonor Estela Souza Pinto

À ma fille,
Juliana
et à toutes les générations de Brésiliens
à venir.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

REMERCIEMENTS

A Guy Chapouillié,
pour sa direction, sa confiance, son orientation et ses corrections.

A Sonia Brayner,
chère maître toujours présente à travers les années,
pour son soutien permanent, pour ses critiques et pour sa confiance en moi.

A Juliana Souza Pinto,
pour son soutien inconditionnel, matériel et émotionnel, sans lequel
ce travail n'aurait pas été possible.

Aux réalisateurs, à madame Lúcia Rocha et à Irigoié Pedroso,
qui m'ont concédé les entretiens,
à l'equipe technique de ces entretiens : Luciana Biazzi,
Fernando Manhães, Gustavo Millet,
Marcelo Goulart, Jorge Siqueira
et à Tunico Amancio.

A l'équipe de recherche du journal *O Globo* ; de la Cinémathèque du MAM ; des Archives
d'Etat de São Paulo ;
à Cristina Santos, des Archives Nationales à Rio de Janeiro.

Et très spécialement à Carlos Marx,
de l'équipe des Archives Nationales à Brasília, pour son aide fondamentale.

Et à Cenira Helena Correa de Souza Pinto, Manoel Francisco de Souza Pinto, Ademir
Alves de Lima, Bia Barros, Catherine Faure,
Christina Lages-Zech, Cláudio Mamberti (*in memorian*),
Dalila Reis, Esdras Rubin, Helena Arras, Heloisa Camargo,
Heloisa Paulon, Ivanir Callado, José Maria dos Santos,
Leo Léonard, Marise Farias, Miriam Pirim,
Pascale Hervieux, Tankred Wittich,

et à tous ceux qui ont contribué, avec leurs générosité et soutien,
pour que ce travail puisse être accompli.

Memória da Censura
1964-1988
do Cinema Brasileiro

SOMMAIRE

INTRODUCTION XIX

Première Partie – BREF PANORAMA POLITIQUE

1 - Le panorama politique dans les années 50 / 60 1
1.1 - La montée du communisme et l'hystérie anticommuniste des EUA auront des répercutions sur le Brésil 1

1.2 – 1946 à 1950 : Le gouvernement Dutra 3
L'impérialisme étend ses bras sur le Brésil 3
L'enfermement du Parti Communiste brésilien renforce les forces impérialistes 4
Le Brésil en solde 5
La réaction de la société civile et du secteur nationaliste de l'armée 5
1949 – L'avancée du communisme dans le monde 6
1950 – La succession présidentielle au Brésil 7

1.3 – 1951 à 1954 : Le gouvernement Vargas 8
Un gouvernement nationaliste assume le pouvoir 8
La montée de l'opposition 9
Le gouvernement vacille 10
La consolidation de la position impérialiste 11
La manipulation des élections au Club Militaire et la violence au sein des Forces Armées 12
La machination pour le coup d'Etat s'intensifie 13
La conspiration pour le renversement de Vargas et l'attentat contre Carlos Lacerda 15
La fin: Vargas se donne la mort 16
Sa lettre-testament au peuple brésilien 17
La réaction populaire empêche le coup d'Etat 18

1.4 – 1954 à 1956 : Le gouvernement de transition 19

1.5 – 1956 à 1960 : Le gouvernement Juscelino Kubitschek 20
" Cinquante Ans en l'espace de Cinq ans" 21
L'ouverture de l'économie au capital étranger 21
La croissance des inégalités sociales 22
L'exode rural et l'émergence de la classe ouvrière urbaine 23
La fin de son gouvernement 24

1.6 – 1961 : Le gouvernement Jânio Quadros 25
L'insatisfaction se généralise à gauche et à droite 25
La stratégie de la renonciation reste sans effet 26
La menace du coup d'Etat contre la Prise de pouvoir de João Goulart 26
La censure arrive tardivement 27
L'armée divisée et la montée du soutien à Goulart 27
La formation du vaste front de soutien à Goulart 28

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

La menace de la guerre civile et l'installation du régime parlementaire 29
Goulart attend le déroulement des événements à l'étranger 29

1.7 – 1961 à 1964 : Le gouvernement João Goulart 30
1961 – La mise en place 30
Goulart et le réformisme 31
Le programme du gouvernement et les Réformes de Base 32
La réforme agraire au service du marché interne 32
La classe ouvrière s'organise dans les villes et dans les campagnes 34
Les opposants 35
La stratégie de l'action impérialiste 36
La CIA travaille avec la connaissance du gouvernement 36
La propagande de droite s'institutionnalise 37
L'IPÊS 38
Les propositions 39
Le soutien financier et le programme de propagande 40
L'organisation interne 41
« Ressonância » : la technique du « bouche-à-oreille » 42
CAMDE : Le bras féminin de l'IPÊS 43
La mise en place 43
Témoignages des fondatrices 44
La stratégie de diffusion dans le pays 45
Soutien financier et diffusion dans la presse 46
Les missions de la CAMDE 47
L'avancée sur le mouvement culturel 49
La tranquillité du devoir accompli 50
1963 : La victoire de Goulart au référendum 51
13 mars 1963 : Le « Rassemblement de la Centrale du Brésil » 52
L'isolement du gouvernement 53
La confrontation déclarée 54
Les EUA assument ouvertement ses dispositions 55
01 avril 1964 : Le coup d'Etat accompli 56

2 – La période 1964 – 1968 : premier moment du régime dictatorial 57
2.1 - Le coup d'état militaire dans ses premiers instants 57
La nuit du 31 mars 1964 57
Le premier avril – La présidence est déclarée vacante, le bâtiment siège de l'UNE est incendié 58
02 avril – La Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté à Rio 58
Les EUA rendent hommage aux femmes de la CAMDE 60
4 avril – Le président João Goulart prend l'exil 61
5 avril – Les femmes à Brasília dans l'effort de légalisation du putsch 61
15 avril 1964 – Le FBI remercie ses agents sur le sol brésilien 62

Memória da Censura 1964-1988 Brasileiro

2.2 - 1964 à 1967 – Le gouvernement du maréchal Humberto Castello Branco :
« Le coup d'Etat ? Il ne durera pas ! » 63
Les principales mesures du gouvernement Castello Branco 66
13 juin 1964 - La création du Service National d'Informations – SNI 66
L'AI-1 – la cassation des droits politiques 67
L'AI-2 – la fin des élections directes pour le président et l'extinction des partis politiques 68
L'AI-3 – la fin des élections pour gouverneurs et préfets 68
L'AI-4 – l'établissement d'une nouvelle carte constitutionnelle 68
L'avancée de la faction 'ligne dure' dans le jeu de la succession 69
2.3 - 1967 – Le deuxième militaire au pouvoir : Maréchal Arthur da Costa e Silva 69
Les manifestations d'opposition au régime gagnent en force en 1967 70
1968 – Le bouleversement final 71
Mars 1968 - Les manifestations augmentent et s'amplifient 71
Le prétexte pour le durcissement de l'oppression 72
Le 13 décembre 1968 – L'édit de l'AI-5 73
La censure s'amplifie 75
La presse résiste 76

3 – La période 1969 / 1974 – la 'ligne dure' au pouvoir 78
3.1 – Août 1969 – La Junte Militaire remplace Costa e Silva 79

3.2 – Octobre 1969 / Mars 1974 – Gouvernement Emílio Garrastazu Médici 80
La montée de la résistance et l'exil 80
La télévision par satellite comme outil de propagande 81
1971 – La répression augmente 82
1972 – La dictature s'affirme. La fin de l'IPÊS 83
L'indication du successeur 84
L'apparence de normalité vis-à-vis de l'étranger 85

4 – La période 1974 / 1985 – la 'ligne dure' contre la politique d'ouverture 86
4.1 – Mars 1974 / Mars 1979 – Gouvernement Geisel 86
Les disparitions continuent 88
Wladimir Herzog et Manoel Fiel Filho 89
Zuzu Angel 90
Juscelino Kubitschek et de João Goulart 91
La *Loi Falcão* pour assurer la victoire aux élections 92
1976 – La 'ligne dure' réagit 93
La fermeture du Congrès et la déposition du Ministre de l'Armée 93
1978 : La disparition de l'AI-5 94

4.2 – Mars 1979 / Mars 1985 – Gouvernement Figueiredo 95
Les mesures pour 'l'ouverture' 95
La 'ligne dure' réagit 96
L'attentat du Riocentro : la fin des possibilités pour la 'ligne dure' 97
La Campagne « Vote direct, maintenant ! » 98

La manœuvre militaire contre la Campagne 99
L'élection indirecte du premier président civil après 21 ans 100

5 – Mars 1985 / janvier 1990 – le premier gouvernement civil 101
5.1 – La disparition de Tancredo Neves 101

5.2 – La confirmation du vice-président à la présidence 102

5.3 – 1988 - L'interdiction de censure dans la nouvelle Carte Constitutionnelle 102

Deuxième Partie – LES FILMS ETUDIES

1 – Le cinéma de propagande de l'IPÊS 104
1.1 - Introduction 104

1.2 – L'équipe technique des films de l'IPÊS 106
Réalisation : Jean Manzon 106
Production: Jean Manzon Films 108
Scénario : José Rubem Fonseca 110
Narration: Luiz Jatobá 110

1.3 – Les ressources techniques 111

1.4 - La distribution 112

1.5 – L'exhibition des films au-delà des salles de cinéma 112

1.6 – Le contenu des films 113
Deux films définissent les buts de l'Ipês 114
O que é o Ipês 114
O Ipês é o seguinte 115

Le sermon anticommuniste et l'attaque frontal contre le gouvernement de João Goulart 117
O Brasil precisa de você 117
Conceito de empresa 119

La nationalisation comme raison des problèmes : la Marine Marchande, les ports Brésiliens et le transport ferroviaire 120
Portos Paralíticos 120
Uma Economia Estrangulada 121
A Vida Marítima 121
História de um Maquinista 122

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Le combat à la reforme agraire 122
Nordeste Problema nº 1 123

La défense de la révolution à travers le vote 123
O Que é a democracia? 124
Depende de mim 124

Le défense de l'église catholique 125
A Boa empresa 125

Le combat contre l'organisation politique des étudiantes 126
Criando homens livres 126
Deixem o estudante estudar! 126

1.7 – Conclusion 127

2 – Années 50/60 - L'affirmation d'un nouveau cinéma national et ses diverses manifestations 128
2.1 – Introduction 128

2.2 – Le début d'un nouveau cinéma brésilien 130
L'influence de Nelson Pereira dos Santos dans l'idéalisation du mouvement 130
Le mouvement *Cinema Novo* commence avant la production de ses films 130
Les principes du Mouvement 131
La création de l'entreprise de distribution – la Difilm 132

2.3 – 1955: *Rio, 40 degrés*, de Nelson Pereira dos Santos 133

2.4 – 1957: *Rio, zone Nord*, de Nelson Pereira dos Santos 138

2.5 – 1959 : *O Pátio*, de Glauber Rocha 141
Un pas en arrière : les aventures de Glauber, l'enfant 141

2.6 – 1960: *Figuier rouge*, de Nelson Pereira dos Santos 144

2.7 – 1961: *Barravento*, de Glauber Rocha 147

2.8 – 1962: Le *Cinema Novo* se confirme sur les écrans 151

2.9 – 1962: *Bouche d'Or*, de Nelson Pereira dos Santos 151

2.10 – 1962: *Cinco vezes favela*, de Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges et Marcos Farias 155

2.11 – 1962: *L'attaque du train postal*, de Roberto Farias

Un pas en arrière – le début de Roberto Farias dans le cinéma 162

2.12 – 1962: *La Plage du désir*, de Ruy Guerra 172

2.13 – 1963: *Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos 175

2.14 – 1963: *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha 182

2.15 – 1963: *Les fusils* de Ruy Guerra 190

2.16 – Conclusion 196

3 – 1964 / 1968 – La période de résistance ouverte dans le cinéma 190
3.1 – 1965 : Panorama général 197
Janvier 1965 – Glauber présente à Genève les thèses de 'l'esthétique de la faim' 197

3.2 - 1965 : *A Falecida*, de Leon Hirszman 198

3.3 – 1966 : La création de l'Institut National de Cinéma – INC 203

3.4 – 1966 : *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos 203

3.5 - L'année 1967 208

3.6 – 1967 : *Terre en transe*, de Glauber Rocha 209
Sept ans d'exil 211
La disparition des négatifs du film à Paris 211

3.7 - L'année 1968 216

3.8 – 1968 : *Jardim de guerra*, de Neville d'Almeida 216

4 - 1969 / 1974 – La métaphore comme moyen de résistance 222

4.1 – 1969 : *Antonio das Mortes*, de Glauber Rocha 222
L'exil de Glauber Rocha 226
La mort de Glauber 229

4.2 – 1969 : *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade 230
Le boycottage du film par l'INC, pour les festivals étrangers 233
Le succès populaire du film surprend au Brésil 234

4.3 – 1969 : *Matinée grise*, d'Olney São Paulo 242
Historique du réalisateur et du film 243
Olney São Paulo décide de ne pas présenter son film à la censure 244
L'exhibition du film dans un avion séquestré 245

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

La confiscation du film et l'emprisonnement d'Olney São Paulo 246

4.4 – 1970 : *Têtes coupées*, de Glauber Rocha 249

4.5 – 1972 : *Qu'il était bon mon petit français*, de Nelson Pereira dos Santos 254

4.6 – 1974 : *Guerre conjugale*, de Joaquim Pedro de Andrade 257
Les réactions contraires au film 260

4.7 - 07 août 1974 - Roberto Farias prend la présidence de l'Embrafilme
« Un moindre mal » 263

5 - 1975 / 1985 – Un nouveau temps 264

5.1 – 1976 : *Xica da Silva*, de Carlos Diegues 265

5.2 – 1976 : *Aleluia, Gretchen*, de Silvio Back 271

5.3 – 1978 : *Se segura, malandro*, de Hugo Carvana 275

5.4 – 1980 : *Pixote, la loi du plus faible*, de Hector Babenco 279

5.5 – 1982 : *Allez, Brésil*, de Roberto Farias 285
La première du film à Gramado et son interdiction le jour suivant 287
La chute du président de l'Embrafilme, Celso Amorim 289
Mai 1982 – A Cannes, le film est confisqué par l'Ambassade brésilienne 290
Mai 1983 – Le film est interdit en Argentine 290
Janvier 1983 – Son lancement au Brésil 290
Allez, Brésil : le dernier film tourné par Farias jusqu'à nos jours 292

5.6 – 1984 : *Mémoires de prison*, de Nelson Pereira dos Santos 296

Troisième Partie – L'ACTION DE LA CENSURE

1 – Années 50/60 - La censure moraliste 304
1.1 - 1955 - *Rio, 40 degrés*, de Nelson Pereira dos Santos 304
Interdiction avant la première 304
L'intervention du FBI 305
De 26 août au 26 septembre 1955 – De l'autorisation par la censure à
l'interdiction par la police 306
Les documents officiels de la censure 308
10 avril 1968 – Interdiction aux moins de 18 ans 308
28 juillet 1977 – Autorisation pour le Festival de Brasilia 309
23 novembre 1977 – Fin des sanctions. Censure: libre 310

01 novembre 1984 – Autorisé dans les cinémathèques et interdit à l'exploitation commerciale 311

1.2 - 1957 - *Rio, zone Nord*, de Nelson Pereira dos Santos 312
31 janvier 1962 – Interdit aux moins de 10 ans 312
01 avril 1968 – L'interdiction monte à 14 ans 312
27 juin 1977 – Demande d'autorisation pour la télévision 313

1.3 - 1958 – *Pátio*, de Glauber Rocha 315
11 avril 1985 – Demande de certificat spécial de censure 315
17 juillet 1986 – Demande d'autorisation pour les cinémathèques 315
31 juillet 1986 – Certificat de censure libre 316

1.4 - 1960 - *Figuier rouge*, de Nelson Pereira dos Santos 316
06 septembre 1962 – Interdit aux moins de 14 ans 316
01 avril 1968 – Demande d'autorisation pour la télévision 316

1.5 - 1961 – *Barravento*, de Glauber Rocha 318
Premier novembre 1963 - Le film est analysé par deux censeurs 318
27 décembre 1963 – Interdit aux moins de 18 ans 318
25 octobre 1978 - Demande de revalidation de censure 319
25 avril 1980 – Demande d'autorisation pour la télévision et première coupure 319
17 août 1981 – Révision de l'autorisation pour les salles 320
31 juillet 1986 – Ce qui était de la 'subversion' devient des 'qualités' 321

1.6 - 1962 - *La Plage du désir*, de Ruy Guerra 322
La campagne ouverte contre le film 322
05 avril 1962 – La discussion dans la presse 322
25 avril 1962 – La droite s'exprime en toute liberté 324
03 mai 1962 – La Police interdit la diffusion sur le cas 326
09 avril 1962 – Les coupures faites par le producteur 327
Le procès de censure 328
02 avril 1962 – Interdit aux moins de 18 ans 328
30 novembre 1967 – Recommandation de coupure 328
Janvier 1979 – Interdit à la télévision 329
22 juillet 1980 – L'interdiction à la télévision est renouvelée 330
29 octobre 1980 – Le Conseil Supérieur de Censure suggère des coupures pour autoriser le film pour la télévision 330
17 mars 1988 – Encore des coupures à la télévision 331

1.7 - 1962 - *L'Attaque du train postal*, de Roberto Farias 332
26 juin 1962 - Six Rapports sont produits 333
Du 13 novembre 1970 à 1975 – Interdit à la télévision 334
09 novembre 1976 – La diffusion télévisée est autorisée 334
19 mars 1986 – Autorisation pour ciné-clubs et cinémathèques 335

1.8 - 1962 - *Cinco vezes favela*, de Leon Hirzsman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro

de Andrade, Miguel Borges et Marcos Farias 336
Cinco vezes favela 336
Novembre 1962 – Interdit aux moins de 14 ans 336
14 juin 1965 – Demande de Certificat reste sans réponse 337
09 août 1979 – Autorisé à la télévision interdit aux moins de 14 ans 337
Peau de chat 338
Du 23 au 28 juillet 1970 – Demande de censure : interdit aux moins de 10 ans 338
05 août 1970 – Interdit aux moins de 12 ans 338
07 août 1970 – Interdit aux moins de 12 ans et à l'exploitation commerciale 339
16 novembre 1970 – Demande d'autorisation à la télévision 339
19 novembre 1970 – Interdit à la télévision aux moins de 12 ans 340

1.9 - 1962 - *Bouche d'Or*, de Nelson Pereira dos Santos 341
La police intervient pendant le tournage 341
Le dossier de censure 342
23 janvier 1963 – Demande de censure 342
16 avril 1968 – Autorisé à la télévision 343

1.10 - 1963 - *Les Fusils*, de Ruy Guerra 343
06 janvier 1965 – Demande d'autorisation pour les salles 343
01 février 1968 – Une nouvelle analyse et l'interdiction à la télévision 344
06 février 1968 – Demande de révision de la décision 345
06 juin 1977 – Saisie du film par la Douane 346
21 juin 1977 – La demande est accordée 346
24 juin 1977 – Le film est analysé par le censeur Augusto da Costa 346
18 août 1977 – La décision de rendre la copie à Ruy Guerra lui est communiquée 347

1.11 - 1963 - *Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos 348
12 août 1963 – Interdit aux moins de 10 ans 349
29 septembre 1975 – Demande d'autorisation pour la télévision 350
Mai 1977 – Un Certificat Spécial de Censure est émis 351
1.12 - Le Dieu noir et le diable blond, de Glauber Rocha 352
29 juin 1964 – Demande de censure 352
30 juin 1964 – Quatre Rapports : coupures et interdiction 352
01 et 02 juillet 1964 – Trois Rapports de plus 353
25 juillet 1964 – La saisie de toutes les copies du film est annoncée dans la presse 355
25 juillet 1967 – Saisie d'une copie à Goiânia par le Département Fédéral de Sécurité Publique 356
1968 – Le député Temístocles Teixeira demande des éclaircissements officiels sur l'interdiction du film au Maranhão 357
1968 à 1972 – Aucun document n'est émis pendant cette période 357
1970 – La copie du film, saisie par la Douane en 1968, est vendue aux enchères 358
07 juin 1972 – Demande de Certificat spécial de censure 359
25 octobre 1978 – Un nouveau Certificat est demandé 359

2 - 1964-1968 : La censure s'achemine lentement vers la classification politique 360
2.1 - 1965 – *A Falecida*, de Leon Hirszman 360

23 juillet 1965 – Demande de censure et les Rapports 360
26 juillet 1965 – Le certificat de censure est expédié sans la mention « Libre pour l'exportation » 361
28 mars 1985 – Demande de censure pour la télévision 362
12 avril 1985 – Emission du Certificat d'Autorisation pour la télévision 363

2.2 - 1966 - *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos 364
1967 – La Censure oblige à la coupure des grossièretés 364
1969 – Nelson Pereira raconte la disparition du film 364
Premier octobre 1969 – Le document retrouvé 365

2.3 - 1967 - *Terre en transe*, de Glauber Rocha 367
Avril 1967 – Cinq Rapports analysent le film 368
19 avril 1967 – Le film est interdit dans tout le territoire national 370
24 avril 1967 – La défense du film 371
01 mai 1967 – Le dossier gravit les échelons de la bureaucratie 372
Mars 1974 – Demande d'autorisation pour la télévision 372
21 septembre 1977 – Un Rapport fait le bilan de la situation du film jusqu'à cette date 373
25 octobre 1978 – Demande de nouveau certificat 373
05 mars 1985 – Le dernier document du dossier 374

2.4 - 1968 – *Jardim de Guerra*, de Neville d'Almeida 374
29 novembre 1968 – Le film est confisqué malgré le Certificat d'autorisation 374
06 décembre - Les Rapports des censeurs convoqués pour cette session spéciale 375
06 décembre à 21 mai – Le film au « réfrigérateur » 376
26 mai 1969 – La demande de révision de la décision 377
20 février 1970 – Le compromis avec les coupures dans le film 378
04 mai 1970 – Le film est autorisé avec les 10 coupures établies ci-dessus, interdit aux moins de 18 ans ainsi qu'à la télévision 380

3 – 1969 / 1974 - Censure politique pour le maintien du régime militaire 381
3.1 - 1969 - *Antonio das Mortes*, de Glauber Rocha 381
17 avril 1969 – Ouverture du procès de censure 381
22 et 25 avril - Les Rapports sur le film et les coupures 381
12 mai 1969 – Le film est autorisé avec des coupures aux plus de 18 ans 382
04 février 1985 – Un Rapport des archives de la censure 383
Mai 1986 – Demande d'autorisation pour la télévision et les cinémathèques 383
23 mai 1986 – La fin : autorisé aux plus de 14 ans 383

3.2 - 1969 – *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade 384
28 juillet 1969 – Le procès de censure est installé 384
30 juillet 1969 – Le premier Rapport suggère une liste de plus de 15 coupures 384
17 octobre 1969 – Le Directeur de la Police Fédérale réduit les coupures 385
24 mai 1978 – Demande d'autorisation pour la télévision 386
29 mai 1978 – Coupures à la télévision 386

07 mai 1979 – Demande d'autorisation pour le cinéma 387
07 mai 1981 – Nouvelle demande d'autorisation pour la télévision 387
15 juillet 1981 – Appel au Conseil Supérieur de Censure 388
17 septembre 1981 – L'ironie dans le Rapport du CSC 389
25 avril 1985 – Le réalisateur demande l'autorisation sans coupures pour la télévision et les salles de cinéma 390
Juillet 1985 – L'arrivée des temps nouveaux se reflète sur la censure 391
29 juillet 1985 – Le Ministre de la Justice autorise le film 386
06 août 1985 – Fin de l'interdiction sur Macunaíma 392

3.3 - 1969 – *Matinée grise*, de Olney São Paulo 392
24 novembre 1970 – Un Rapport pour légaliser l'interdiction 392
09 mars 1970 – Le film devient une question de sécurité nationale 393
Juin 1970 – L'Armée de l'Air demande la suspension des droits civils d'Olney São Paulo et sa démission du Banco do Brasil 394

3.4 - 1970 – *Têtes coupées*, de Glauber Rocha 394
03 décembre 1971 – Une lettre de l'Institut National de Cinéma au Service de Censure suggère l'interdiction du film 395
05 janvier 1972 – Demande de censure 396
20 janvier 1972 – Une nouvelle commission examine le film 397
25 et 27 janvier – Deux Rapports suggèrent l'autorisation aux plus de 18 ans 398
29 janvier 1973 - Un an après, le film n'a toujours pas de certificat 399
07 février 1973 – Informations sur l'interdiction du film un an auparavant 399
08 et 18 juillet 1977 – Deux Rapports sont émis sur le film 399
Octobre 1978 – La preuve de la politique de 'mise au réfrigérateur' 400

3.5 - 1971 – *Qu'il était bon mon petit français*, de Nelson Pereira dos Santos 401
06 avril 1971 – Demande d'autorisation pour le Festival de Cannes 401
Mai 1971 – L'analyse du film considère le film historiquement important, mais il y a le problème de la nudité 401

03 août 1971 – L'interdiction est décidée 402
20 septembre 1971 – Nouvelle demande de réponse au directeur de la Police Fédérale 403
05 novembre 1971 – Le film est de nouveau analysé 404
08 novembre 1971 – Le film est autorisé pour tous publics 404
Octobre 1978 – La demande d'autorisation pour la télévision est rejetée 405
Novembre 1980 – L'appel au CSC 406

3.6 - 1974 – *Guerre conjugale*, de Joaquim Pedro de Andrade 407
12 décembre 1974 – Six Rapports interdisent le film 407
20 janvier 1975 – Une nouvelle analyse autorise le film avec des coupures 408
05 décembre 1978 – Demande d'autorisation pour la télévision 408
07 avril 1971 – Appel au CSC 409
14 mai 1981 – L'évaluation du CSC 409
08 septembre 1987 – Nouvelle demande de diffusion à la télévision 409

30 septembre 1987 – Le dernier certificat est émis 410

4 - 1975 – 1985 – L'ouverture politique détermine une censure moins rigoureuse pour les salles et concentre son action sur les films pour la télévision 411
4.1 - 1976 – *Xica da Silva*, de Carlos Diegues 411
19 août 1976 – Demande de censure 411
31 août 1976 – Les producteurs font appel 411
Février 1980 – Demande d'autorisation pour la télévision 412
25 février 1980 – Demande de révision de la censure pour le cinéma 412
Juillet 1981 – Nouvelle demande d'autorisation pour la télévision 413
05 novembre 1981 – La décision du CSC 413

4.2 - 1976 – *Aleluia, Gretchen*, de Silvio Back 414
30 juillet 1976 – Demande de censure 414
Décembre 1978 – Autorisation pour la télévision après 23h30 avec trois coupures 415
Décembre 1987 – Autorisation pour la télévision après 22h00 avec une coupure 415

4.3 -1978 – *Se segura, malandro*, de Hugo Carvana 416
11 mai 1978 – Demande de censure 416
Janvier 1980 – Demande d'autorisation pour la télévision 416
Novembre 1980 – Appel au CSC et annulation des coupures 417
29 juin 1988 – Encore des coupures dans les salles 418

4.4 - 1980 – *Pixote, la loi du plus faible*, de Hector Babenco 418
23 juillet 1980 – Demande de censure 418
Mars 1983 - Demande d'autorisation pour la télévision 419
06 mars 1985 – L'appel au CSC est rejeté 420
Mai 1985 – Renouvellement de la demande au DCDP 420
13 juin 1985 – Appel au CSC pour autorisation de diffusion à 22 heures 421
30 juillet 1985 – La décision du CSC 421

4.5 - 1982 – *Allez, Brésil*, de Roberto Farias 422
03 mars 1982 – Demande d'autorisation pour le Festival de Cannes 422
15 mars 1982 – Demande de censure pour les salles à Brasília 423
05 avril 1982 – La décision de la direction de la censure 423
04 mai 1982 – Appel au directeur de la Police Fédérale 424
La négociation de Farias avec la censure 424
26 mai 1982 – Appel au CSC 425
L'habile stratégie adoptée par Farias 427
15 décembre 1982 – L'autorisation du film par le CSC 428
Avril 1985 - Demande d'autorisation pour la télévision 428
11 juillet 1985 – Appel de la décision 429
29 juillet 1985 – L'autorisation est accordée selon la demande par le Ministre de la Justice 430

4.6 - 1984 – *Mémoires de Prison*, de Nelson Pereira dos Santos 430
10 mai 1984 – Demande d'autorisation pour les salles 430
12 juin 1984 – Appel pour la diminution de la restriction d'âge 431
19 juin 1984 – Appel au CSC 432

CONCLUSION 433

BIBLIOGRAPHIE 440

ANNEXES 447

1 – Fiches techniques des films analysés
2 – Les films produits par l'Ipês
3 – Entretiens réalisés
4 – Sigles
5 – CD-Rom avec les dossiers de la censure (atualmente todos os documentos citados estão gratuitamente disponíveis em www.memoriacinebr.com.br)

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

INTRODUCTION

LE DEBUT

Tout a commencé par une sensation qui s'est inscrite au fond de mon âme. Si loin qu'elle n'est remontée à la surface que bien des années plus tard.

Quelques événements l'ont réveillée:

En 1995 j'habitais en France. En dépit du charme et de la chaleur latine que j'y rencontrais, je me sentais éloignée de mes racines, de mon sol natal. J'étais de plus en plus déconnectée de ma réalité. J'avais besoin de rencontrer les miens, mon pays où je n'étais pas retournée depuis plusieurs années et que pourtant j'aimais tant, j'avais besoin de retrouver ma carrière, mes racines, enfin.

C'est alors qu'un jour je me suis souvenue d'un article que j'avais lu en 1993 dans un quotidien brésilien que quelqu'un avait emporté de retour d'un voyage au Brésil. L'article informait qu'en vertu de la nouvelle Constitution, promulguée en 1988, la Police Fédérale brésilienne avait rendu aux Archives Nationales de Brasília, les archives relatives à la censure pendant la dictature militaire.

Pour des raisons qui me restaient incompréhensibles, le souvenir de cette information m'a hanté quelque temps. Aujourd'hui je sais qu'elle cherchait à réveiller en moi la sensation évoquée ci-dessus. Et puis, un jour, c'est arrivé: la sensation a fini par s'unir à l'information du journal et le cercle s'est refermé. Je me suis alors souvenue…

Allez, Brésil !

C'était un soir de février en 1983. J'avais commencé la faculté peu de temps auparavant. Avec un groupe d'universitaires, j'étais allée au cinéma, à Copacabana, au Roxy, voir le film : *Prá frente, Brasil (Allez, Brésil),* de Roberto Farias.

Ce film, qui avait resté interdit pendant huit mois, tant au Brésil qu'à l'étranger, venait d'être libéré par la censure. Il faut signaler ici que le climat, selon les propres termes des militaires encore au pouvoir, était à « l'ouverture politique ». De son côté, la presse, elle aussi moins contrôlée par la censure, avait suivi et relaté toute l'affaire depuis l'origine. Cela avait permis une vaste diffusion des faits et avait crée un véritable élan populaire au moment de sa libération.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

C'est dans cet esprit que j'étais allée voir le film. À la fin de la séance, une atmosphère oppressante régnait dans la salle. Je me rappelle d'un silence funèbre. Il semblait même que personne ne respirait. Les gens sortaient de la salle, lentement, sans se regarder, muets.

Les scènes de torture, ainsi que les scènes des cours de torture administrés – en anglais – par l'efficient professeur nord-américain, l'enlèvement et la mort « d'un homme de bien, sans aucun engagement politique », se mêlaient aux scènes du premier match de l'équipe brésilienne de football à la Coupe du Monde de 1970, au Mexique : les télévisions allumées dans les bureaux, dans les bars, dans les rues, le peuple qui soutenait notre équipe et les tortionnaires qui regardaient le match entre deux séances de torture…

Tout cela allait rester inscrit, de façon indélébile, au fond de mon âme.

Les deux Brésils : la prise de conscience de la trahison

Devant le cinéma, sur les trottoirs de l'Avenue Copacabana, des groupes se formaient, un peu au hasard. Désorientés, nous ne savions pas où aller.

Du moins, c'est ce que je ressentais. Pourquoi? Parce que, en 1970, alors que j'avais 12 ans, tout comme les personnages du film, j'encourageais l'équipe brésilienne qui jouait la Coupe du Monde, je chantais les chansons patriotiques largement diffusées : « Je t'aime, mon Brésil, je t'aime... » et je me sentais fière d'avoir mis sur la vitre de la voiture de ma mère un décalcomanie qui ordonnait, en lettres verts et jaunes : « Brésil, aime-le ou quitte-le ! ».

J'ignorais que derrière ce refrain, largement diffusé par le gouvernement militaire, se cachait une réalité amère et perverse - la persécution, l'exil, la mort pour tous ceux qui s'opposaient à un régime dictatorial.

À douze ans, je n'imaginais pas qu'il puisse y avoir une autre réalité que celle du Brésil champion de football, du pays qui progressait : « Brésil, aime-le ou quitte-le! ».

Devant le cinéma, en 1983, je me sentais trahie. Véritablement trahie. Non pas parce que j'ignorais dans quel régime vivait le Pays, mais parce que le souvenir de mon adolescence manipulée me donnait des nausées. Avec toute la force et la sincérité de l'adolescence, j'avais vécu une réalité trompeuse : des mensonges vendus comme des vérités absolues. Des scènes me revenaient en mémoire : le directeur de l'école publique, le prestigieux lycée Instituto de Educação Dr. Álvaro Guião, à São Carlos, qui fêtait avec splendeur l'arrivée de l'homme sur la lune…

Ce soir là, la constatation d'avoir été trahie, dirigée et manipulée me remplit de rage.

L'indépendance de ma pensée politique

Après la séance de cinéma, la mission de mes amis était de distribuer des exemplaires du journal « Unidade », une publication clandestine du Parti Communiste. La distribution devait se faire très rapidement, dans les rues de Copacabana, afin de ne pas laisser de temps à un patriote zélé d'appeler la police. Une arrestation se solderait au minimum par un tour au Commissariat et un interrogatoire. Certains, avec un peu de chance et la pression d'un père influent, ressortiraient au bout de quelques heures après avoir été fichés.

Je dois admettre ici que cette tâche ne me plaisait guère. Je posais des questions à propos de cette action, le public qu'elle pouvait toucher. Nous étions à Copacabana où, sûrement, la classe ouvrière ne venait pas boire de bière ! Enfin... Mes questions n'ont rien changé à l'affaire. Même si cette tâche me semblait naïve, j'y voyais une intention sincère et je me joignis pour distribuer les journaux.

En 1983, l'engagement politique des étudiants dans la résistance au régime était encore très important. Ne pas adhérer à une organisation ou à un parti clandestin de gauche (puisqu'ils étaient tous mis clandestins) paraissait un outrage. Comme je n'étais pas d'accord avec cette idée, j'étais classée donc « indépendante », ce qui équivalait presque à une insulte.

Au Centre Académique des Etudiants de la Faculté de Théâtre que je suivais, je collaborais parfois avec les partisans de l'AP – Action Populaire, je me disputais avec les factions plus radicales, comme la Convergence Socialiste, et lors de nos assemblées,

je me fâchais presque toujours avec les communistes, qu'on appelait « des réformistes ».

Ceux-là mêmes que j'aidais ce soir à distribuer les journaux.

Je restais fidèle à un code de conduite particulier, basé d'un côté sur le bon sens, de l'autre sur mon intuition et mes sentiments de justice et de liberté : en un mot, mes convictions humanistes.

Une génération dans l'ombre

Comme l'a bien exprimé Carlos Diegues, pendant notre entretien : « Je plains ceux qui sont venus après nous. Nous avons réussi à faire notre travail, à nous manifester, à créer. Nous avons été persécutés par des choses que nous avons produites. Ceux qui sont venus après nous n'ont trouvé que les limbes ».

Memória do Cinema Brasileiro 1964-1988

Je fais partie de cette génération qui a grandi dans l'ombre de la dictature, ce régime qui, à l'aide d'une censure féroce, manipulait les événements, créait la vérité qui lui convenait, jouait avec la vie et la mort.

La reconnaissance de nous-mêmes et la résistance contre l'oubli

A 1995, en regardant ma fille, qui à l'époque avait 12 ans, je me suis rendue compte que si j'appartenais à la génération qui avait grandi pendant la dictature, elle, pire encore, faisait partie de la génération de l'oubli. Tous ces événements qui à présent me bouleversaient, ne signifiaient absolument rien pour sa generation.

Cela m'a définitivement poussée à entreprendre ce travail de recherche.

LA MISE EN PRATIQUE ET LE DEA

Forte de ces réflexions, je me suis penchée sur le sujet.

Récupérer les documents de la censure et de la police secrète, travailler pour essayer de les décrypter et de les faire connaître, fouiller dans les archives, essayer de découvrir les documents perdus, enregistrer les témoignages de ceux qui ont subi directement les pressions, est devenu pour moi une priorité.

Un engagement pris avec la reconnaissance de nous-même et contre l'oubli, qui implique la reconstruction de l'histoire récente du pays.

Mes recherches ont commencé dans le cadre de mon DEA: « Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964 : Le processus de *Roda Viva* » [1].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Les bases étaient les suivantes : le dossier de la censure sur la pièce « *Roda Viva* », les articles de journaux couvrant la période et la bibliographie. Le plus important pour moi était d'analyser la censure comme personnage central et montrer son importance comme pilier du régime qui l'avait crée.

Ma méthode de travail était : montrer les mécanismes de contrôle et de manipulation de la réalité qu'elle fabriquait à partir des rapports des censeurs, puis de comparer les décisions qu'ils prenaient, à chaque instance, avec la lecture de ces faits dans la presse.

[1] « Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964 », Université de Toulouse II Le Mirail, Centre Lettres Modernes, direction Dr. Anne-Marie Lebourg-Oulé, 1997.

Il convient de souligner ici qu'au début je ne savais pas où retrouver les documents, et même si, une fois retrouvés, j'aurais la permission d'y accéder. La première fois que je suis allée voir Madame le professeur Leboug-Oulé et que je lui ai présenté mon plan de travail, je lui ai fait un exposé des difficultés que je devais affronter. Elle m'a toujours encouragé. C'est donc grâce à sa générosité et à sa confiance que j'ai finalement pu mener ma tâche à bien. Qu'elle en soit ici remerciée.

Mon travail de DEA m'a démontré la validité de la méthodologie que j'avais choisie. Il fallait donc continuer et approfondir mes études.

L'approfondissement de la recherche et la thèse

La thèse que je propose est donc un prolongement du travail commencé par mon DEA.

Mon propos est de montrer comment et à quel point le régime en vigueur reconnaissait le cinéma comme un moyen de former les mentalités. Et c'est justement parce que le régime avait cette conscience, qu'il lui est devenu capital de tout mettre en œuvre pour démanteler un certain cinéma brésilien. Un cinéma qui devenait de plus en plus puissant en tant qu'instrument d'affirmation de l'identité culturelle du pays [2].

Parce que le sujet d'étude appartenait à une période politique historiquement récente, il me fallait d'abord construire une base de données pour pouvoir véritablement analyser le sujet. Je devais retrouver les dossiers de la censure, faire une vaste recherche

[2] À ce sujet, voir mon article « Cinéma brésilien et la censure pendant la dictature militaire », publié dans Cinémas d'Amérique latine, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, numéro 09.

dans les archives de la presse sur la période concernée et obtenir les témoignages des réalisateurs des films que je voulais étudier.

Une fois encore, j'avais un plan de travail rempli d'interrogations : allais-je parvenir à retrouver les documents qu'il me fallait pour construire un corpus consistant ? Où ? Comment ?

Ainsi que le DEA, j'ai commencé mon travail de thèse dans le noir. Et encore une fois j'ai retrouvé le soutien et la confiance de mon directeur de thèse, Monsieur le professeur Guy Chapouillié.

La bourse donne un nouveau souffle à ma recherche

Deux années après avoir commencé à travailler j'ai réussi à avoir une bourse de CAPES, organisme d'appui aux recherches, lié au Ministère de l'Education brésilien. La bourse m'a donné les conditions de me dédier exclusivement à mon projet de recherche. Le soutien de CAPES a rendu possible la recherche dans les archives : à Brasília, à São Paulo, à Rio de Janeiro.

La recherche s'est déployée.

Nous en sommes maintenant arrivés au moment le plus important : celui de rendre public le résultat de cette démarche.

LE PLAN ET LA METHODOLOGIE

Le travail est présenté en trois parties : **Panorama Politique**, **Les Films Etudiés** et **L'action de la Censure**, suivies de la Conclusion. Chaque partie sera présentée en respectant la chronologie, en quatre mouvements : Années 50 / 60 ; 1964 / 1968 ; 1969 / 1974 et 1975 / 1985.

Trois sont les vecteurs qui conduiront notre pensée , en s'entrecroisant : les documents de la censure, les interviews avec les réalisateurs des films analysés et les articles de presse.

La présentation du travail en trois parties indépendantes a pour but donner au lecteur la possibilité de se détenir dans sa lecture et de faire référence, soit au chapitre I qui contient le panorama politique, soit au chapitre II où les films sont analysés, ou au chapitre III où nous étudierons les processus de la censure à leur égard.

Memórias da Ditadura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Panorama Politique

L'analyse, bien que succincte, des faits politiques et historiques qui se sont déroulés au Brésil dans les années 50 / 60 peut à première vue paraître un peu distante et inutile. Cependant elle est primordiale.

C'est à travers elle que nous pourrons remarquer que la dictature militaire installée au Brésil en 1964 a ses racines dans cette période de l'après-guerre. C'est à cette période que la lutte anti-communiste commence aux EUA. Une lutte qui se répandra très au-delà de ses frontières, étendant ses tentacules à travers toute l'Amérique latine, où elle montrera son vrai visage en soutenant des dictatures sanglantes implantées avec l'aide financière et stratégique des EUA.

Comme il sera montré, le coup d'Etat concrétisé au Brésil en 1964 a connu plusieurs tentatives préalables : celui de 1954, qui a fini par le suicide du président Getúlio Vargas; celui de 1955, empêché par le ministre Teixeira Lott, et celui de 1961, visant à empêcher l'investiture du vice-président élu João Goulart. Ce coup d'Etat rencontre enfin le succès le premier avril 1964.

C'est ici que s'ouvre la période la plus ténébreuse de toute l'histoire républicaine brésilienne. Elle durera près de 30 ans.

L'un des plus importants piliers de cette période était l'action de la censure, comme nous le prouverons ici.

Le deuxième mouvement, d'avril 1964 à décembre 1968, examine les premiers instants du coup d'Etat, les débuts de la mise en place du système répressif, où les vraies intentions des putschistes ne sont pas encore entièrement dévoilées et où il y a encore de l'espace pour se douter des leurs vraies intentions.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Le troisième mouvement débute avec l'édit de l'Acte Institutionnel 5 (l'AI-5), le 13 décembre 1968 et finit en 1975.

Il s'agit des années les plus noires du régime dictatorial. Sous l'autorité de l' AI-5, le régime suspendait toutes les garanties constitutionnelles, fermait le Congrès national, étendait la censure à toute la production culturelle et à tous les supports d'information, y compris la presse écrite et la télévision. Il avait le pouvoir de décréter l'état de siège, de confisquer des biens. Il pouvait suspendre l'habeas corpus : désormais, les accusés de délit politique pouvaient être emprisonnés sous le régime d'incommunicabilité pendant dix jours.

Plus aucun doute n'était permis. L'AI-5 prouvait la ferme intention des militaires à rester au pouvoir et à obliger la société de se courber à leurs volontés.

Le quatrième mouvement, de 1975 à 1985, nous montrera le projet de l'ouverture politique et la résistance de l'extrême droite contre quelconque essai de rendre le pouvoir aux civils.

L'analyse du panorama politique est primordiale pour insérer dans leur contexte réel les films tournés avant et pendant le coup d 'Etat et représenter avec clarté le développement de la censure.

Les films étudiés

Le premier mouvement de cette partie couvre la période allant du milieu des années 1950 jusqu'à la veille du coup d'Etat, en avril 1964. Il consiste à mettre en lumière, à travers le cinéma, les conditions dans lesquelles le pays vivait à cette époque. C'est ici que figurent les analyses sur le cinéma de propagande fait par la droite dans l'IPÊS. En d'autres termes, la préparation du coup d'Etat avec l'aide du cinéma. J'analyse également l'affirmation du nouveau cinéma brésilien : le quotidien du peuple brésilien fait son début à l'écran. Tout cela sous une censure basée sur les principes moralistes.

Le deuxième mouvement, de 1964 à 1968, nous montrera une période où le cinéma fera une résistance ouverte au régime installé en 64. Les films ont encore un langage direct et les mouvements culturels se renforcent.

En 1965, Glauber Rocha présente les thèses de 'l'esthétique de la faim', document qui est devenu le pilier théorique du *Cinema Novo*. L'année prochaine verra la création du premier institut pour le cinéma au Brésil, l'INC. Le mouvement de résistance ouverte finit avec l'édit de l'AI-5.

Le troisième mouvement, de 1969 à 1975, nous montrera que le cinéma brésilien résistera, à grand-peine et de diverses manières. Il poursuivra son chemin, même si ce dernier est modifié par la nécessité de s'infiltrer dans les petites failles du système pour tenter d'exister et de parvenir jusqu'au public. C'est l'exercice de la métaphore qui va s'imposer. C'est aussi la période de l'exil, de l'emprisonnement, de l'interdiction arbitraire. La censure règne en despote absolu. Cependant, le cinéma réussit à exister, ce qui était déjà un grand accomplissement en soi.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Le quatrième mouvement démontrera le retour du cinéma au langage direct. Ce mouvement se traduira dans le rencontre du cinéma brésilien avec le grand public.

Mais, à l'instar de la structure sociale et politique du pays, notre cinéma, lui non plus, ne s'en sortira indemne.

C'est de cette démarche et particulièrement de cet accomplissement que ce travail vous parlera.

L'action de la Censure

Différemment des deux parties antérieures, cette partie sera présentée en respectant la chronologie du tournage des films. C'est à dire que chaque film aura son dossier de censure analysé du début à la fin, d'une seule fois.

Cette méthodologie a été choisie pour donner, au même temps qu'une notion sur la censure dans chaque période, la notion des différentes procédures de la censure par rapport à chaque film.

Dans les années 50/60, avant le coup d'Etat, la censure procède d'un concept moraliste et son action est celle d'une classification timide. Les documents de cette période nous confirmerons que la censure exercée avant le coup d'Etat se contentait essentiellement de classer.

Dans cette période, et en particulier, dans les trois années qui précèdent le coup d'Etat, le cinéma souffrira beaucoup plus de la pression exercée par les groupes conservateurs de la société civile. Comme par exemple les problèmes rencontrés par les films *Rio, 40 degrés*, *La Plage du désir* et *Bouche d'Or*. Surtout, par la pression exercée par les groupes féminins comme la CAMDE, dans sa lutte pour la préservation de la famille, de la morale et de la religion ou, plus simplement, dans sa « lutte contre le communisme ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Dans ce processus, le soutien d'importants secteurs de l'église catholique a été fondamental, comme nous le verrons dans le dossier de *La Plage du désir*.

En 1964, avec le coup d'Etat, a commencé un lent durcissement de la censure. A la fin de 1966 on remarque le changement de direction dans la censure qui, à l'origine avait des principes d'ordre purement moraliste. Elle s'arrête plus fortement aux obscénités, aux scènes de sexe, aux vêtements. Ces motifs justifient les sanctions qu'elle applique.

Comme le relate Nelson Pereira :

> « Il y avait la censure du contenu, la censure politique, mais il y avait aussi une censure formelle: 'Bonne qualité'. Qu'est-ce que cela voulait dire ? L'image et le son n'avaient pas de publicité, parce que la censure les coupait. La publicité, en l'occurrence, ne rapportait rien. Tout était établi par eux, de leur propre chef » [3].

A la fin de 1967, 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. En 1968, le Conseil Supérieure de Censure [4] – CSC – est crée, subordonné au Ministère de la Justice.

À la fin de l'année 1968, presque tout le personnel de sa direction nationale et même départementale est militaire.

Et le pays plonge dans les ténèbres.

Tout d'abord restreinte à la production culturelle, la censure s'étend ensuite à toute la presse parlée et écrite à partir de 1968, lorsque les putschistes abandonnent complètement leurs modestes pudeurs.

C'est l'époque de l'affrontement.

Entre 1969 et 1975, la métaphore devient un outil contre la tyrannie de la censure. Plusieurs réalisateurs l'utiliseront. Mais la censure s'aperçoit de la manœuvre, même si les censeurs n'arrivent parfois pas à l'identifier exactement. Dans ce cas, le film était parfois interdit, 'par mesure de sécurité'.

Nelson Pereira nous parle de son option pour ce langage :

---

[3] Entretien de Nelson Pereira accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

[4] CSC – Crée en novembre 1968, par la loi 5536, avec l'objectif de ré-examiner les décisions de la Censure fédérale. Le Conseil était formé par 15 membres dont 8 étaient des représentants d'organes liés au gouvernement et 7, donc la minorité, représentaient des organisations civiles.

> « Je voulais continuer à travailler. Le discours est le même : la lutte pour les libertés, la dénonciation de la condition sociale brésilienne. Mais la forme est différente. Le chemin trouvé a été celui de la métaphore. C'était tout ce qui était possible. Et je n'étais pas le seul à le suivre. Joaquim Pedro [de Andrade], lui aussi l'a suivi » [5].

Pendant cette période, le support venu de l'étranger a joué un rôle primordial pour la résistance d'un certain cinéma brésilien, alors que le public brésilien lui-même s'éloigne d'un cinéma qui devient parfois trop hermétique. C'est Nelson Pereira qui témoigne :

> « Ce qu'il y avait aussi c'était un contact avec l'étranger. Ce qui nous soutenait c'était la critique internationale : en France, en Italie, aux EUA, quelques producteurs, les universités. Cela nous permettait de faire des films, même si on oubliait délibérément le public brésilien en les faisant, car le public brésilien n'est pas allé voir ces films. Le film restait deux, trois semaines dans les salles. Ce n'était pas beaucoup. On faisait quelques ventes, mais enfin. Le résultat c'est que je ne me suis pas arrêté. J'ai continué à tourner » [6].

La quatrième partie, de 1975 à 1985, nous emmène du début du processus de l'ouverture politique à la fin du régime militaire .

Ici nous présenterons un changement important dans l'action de la censure : c'est l'époque où la sortie des films commence à être autorisée dans les salles alors qu'ils restent interdits pour la télévision. L'explication de ce changement, contenu dans les Rapports des censeurs, prouveront notre thèse.

Les critères pour choisir le corpus

Je dois expliquer que la condition première pour qu'un film puisse intégrer le projet a été le rachat de son dossier de censure. Ainsi, ce travail n'a pas la prétention d'une présentation exhaustive. Par ailleurs, le choix des films ne signifie pas que ceux-ci soient plus importants que ceux qui ne sont pas présents dans le corpus.

[5] Entretien de Nelson Pereira accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

A l'évidence, je suis partie d'une liste basique qui a évolué en fonction de mes succès ou insuccès à retrouver les documents. Des ajouts et des suppressions ont été faits à cet égard.

De même que ce travail ne doit pas être considéré comme un travail exclusif sur le *Cinema Novo*, même si plusieurs des films les plus expressifs de cette tendance y trouvent leur place.

Pour conclure

Notre but est d'établir le comportement de la censure par rapport à un cinéma qui travaillait sur l'identité nationale en examinant ses différentes périodes d'action et son évolution nécessaire pour mieux servir aux objectifs gouvernementaux : réaffirmer l'idéologie du Brésil colonisé, sans identité, ignorant de soi-même, incapable de réagir aux pressions colonisatrices, et qui devenait donc facile à commander. Dans cette perspective, nous voulons signaler la dimension extrême de la manipulation des informations, sans laquelle le régime aurait chuté.

Pour finir, j'aimerais dire que ce travail est fait en accord avec ce qui nous a appris Marc Bloch : « aussi bien, nul ne saurait prétendre avoir tout contemplé ou tout connu. Que chacun dise franchement ce qu'il a à dire ; la vérité naîtra de ces sincérités convergentes » [7].

[6] *Ibid*.
[7] BLOCH, Marc, *L'étrange défaite*, Editions Gallimard, 1990, p. 54.

PREMIERE PARTIE

BREF PANORAMA POLITIQUE

1 – LE PANORAMA POLITIQUE DANS LES ANNEES 50/60

1.1 - La montée du communisme et l'hystérie anticommuniste des EUA auront des répercutions sur le Brésil

Sur le plan international, les forces qui jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale se divisaient entre le combat et le support au nazi-fascisme, se réorganisent désormais en blocs pro et anti-communistes. C'est le début de la « guerre froide ».

Aux Etats-Unis l'hystérie anticommuniste voit le jour, produisant une doctrine brutale de sécurité nationale qui n'épargnera même pas les enfants. Fernando Peixoto le décrit:

> « La guerre froide a assassiné des consciences aux Etats-Unis, en investissant de façon brutale et étouffante contre les plus élémentaires principes de liberté de pensée et d'organisation. Elle n'a même pas épargné des enfants: (...) Des jouets ont été créés pour apprendre aux enfants comment se protéger contre une bombe atomique. En janvier 1952, dans la revue McCall's, André Fontaine écrivait un article pour démontrer qu'il était nécessaire d'instruire les enfants pour la vie militaire, en les préparant ainsi 'à une carrière heureuse et utile', en soulignant : 'Il serait même une bonne idée de les laisser posséder leur propre revolver. Si vous ne savez pas comment leur enseigner à utiliser l'arme correctement, un chef de boy-scout, un professeur ou un club de tir seront capables de les aider » [8] .

Comme instrument de la lutte interne des EUA contre le communisme le Comité d'Activités Anti-américaines – l'HUAC [9] - est créé. Ce comité agira premièrement sur la production cinématographique, ce qui met en évidence l'importance reconnue à cette forme d'expression artistique:

> « Dès mars 1947 le Comité d'Activités Anti-américaines annonçait son intention d'enquêter sur ce qu'il affirmé être une infiltration communiste dans le cinéma. En mai, à Hollywood, ont eu lieu des réunions préliminaires et secrètes de membres du Comité et de personnalités de l'industrie cinématographique. À cette occasion des listes de suspects ont été dressées » [10].

Bientôt les investigations s'étendront aux autres secteurs :

> « L'HUAC, lié au Congrès des EUA ne s'est pas seulement concentré sur Hollywood puis sur le théâtre et la télévision, il a étendu la chasse aux sorcières à d'autres secteurs de la société, en particulier la presse écrite, l'enseignement, les sciences et les syndicats. Il n'a été officiellement dissous qu'en 1975 » [11].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Cette croisade nord-américaine contre le communisme aura des effets pervers en Amérique latine. Elle prendra la forme d'appuis financiers et logistiques directs visant à favoriser l'implantation et l'entretien des dictatures militaires sanglantes qui resteront en place jusqu'aux années 1980.

Dans notre continent, les techniques américaines de lutte contre le communisme seront amplement testées, et se traduiront par des tortures, des

---

[8] PEIXOTO, Fernando, *Hollywood – episódios da histeria anticomunista*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991, p. 18 et 19.
[9] House Un-American Activities Committee.
[10] *Ibid.*, p. 77.
[11] *Ibid.*, p. 18.

disparitions et des meurtres qui, dans leur vaste majorité, restent insolubles jusqu'à nos jours.

1.2 – 1946 A 1950 : LE GOUVERNEMENT DUTRA

L'impérialisme étend ses bras sur le Brésil

En 1946 au Brésil, le général Eurico Gaspar Dutra, candidat du PSD [12] soutenu par le PTB [13], gagne les élections présidentielles et prend le pouvoir. Il avait été ministre de la guerre du gouvernement antérieur, celui de Getúlio Vargas, qui avait été déposé par un coup d'Etat militaire élitaire le 29 octobre 1945. Ce putsch a eu lieu avec la participation directe du général Dutra.

La servilité du gouvernement Dutra aux objectifs impérialistes nord-américains est éclairée par Nelson Werneck Sodré:

> « (...) l'impérialisme trouvait dans ce gouvernement un allié soumis à la tâche de rétablissement du dépouillement externe; plus que soumis, parce que pressé à le servir même sans aucune demande. Parce que, à la fin, sa principale mission était celle de retenir l'avancée des forces populaires, extraordinairement agrandie à la fin de la seconde guerre mondiale. (...) Il s'agissait d'accomplir, avec une façade démocratique, la politique de l'impérialisme et du latifundium, sans mesures » [14].

---

[12] PSD – Parti Social Démocratique. Il réunissait des représentants de la bourgeoisie commerciale et industrielle urbaine, ainsi qu'une faction formée par des fermiers – 'coronéis' – et des commerçants des villes de l'intérieur du pays.
[13] PTB - Parti Travailliste Brésilien, formé à l'essence par des fonctionnaires publiques, des politiciens, des syndicalistes et d'une considérable partie de la classe ouvrière urbaine.
[14] WERNECK SODRÉ, Nelson, *A História militar do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1979, 3ª ed., p. 290/291.

Comme stratégie pour prendre à bon terme ses plans serviles, Dutra a formé une alliance entre les deux plus grands partis - l'UDN et le PSD – « en partageant le gouvernement » [15] et en s'éloignant du PTB qui l'avait aidé aux élections. Cette alliance lui a garanti une marge de support confortable dans le législatif, et a étouffé toutes les possibilités de résistance à ses projets de capitulation.

Restait à faire taire l'opinion publique:

> « Ainsi a commencé, en 1946, le durcissement de la répression policière qui a caractérisé le gouvernement du général Eurico Gaspar Dutra. (...) ils assassinaient et frappaient - dans les prisons ou en public – des ouvriers, des intellectuels et même des militaires, tous soumis au même traitement » [16] .

L'enfermement du Parti Communiste brésilien renforce les forces impérialistes

En 1947, le gouvernement obtient une grande victoire à travers la Justice Électorale: la fermeture du Parti Communiste brésilien. En 1948, par la force de la décision judiciaire, Dutra obtient que le législatif annule le mandat des représentants communistes.

En conséquence, tous les parlementaires communistes, les députés et le sénateur Luís Carlos Prestes, le leader maximal de PCB, sont réduits à la clandestinité et contraints à prendre la fuite.

---

[15] *Ibid*, p. 290.
[16] *Ibid*, p. 291.

Avec de telles mesures, Dutra a créé au Brésil le contexte idéal pour l'action des monopoles et de l'impérialisme nord-américain dans l'ouverte défense de leurs intérêts.

Le Brésil en solde

Il n'était question de rien de moins que de la mondialisation d'une vaste région du pays, l'Amazonie ; l'écoulement vers l'étranger des sables monazites, présents sur la côte brésilienne entre Bahia et Rio de Janeiro, a ainsi été autorisée ; les exigences nord-américaines à propos de la distribution de richesses minérales, entre autres l'uranium, métal précieux dans la production d'énergie atomique, ont été acceptées ; une commission a été constituée pour examiner la législation en vigueur concernant l'exploitation du pétrole brésilien, avec l'objectif de « faciliter la participation du capital étranger dans la découverte et dans l'exploitation de nos gisements de pétrole » [17].

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

La réaction de la société civile et du secteur nationaliste de l'armée

Un tel support du gouvernement a donné à l'impérialisme l'impression que la bataille était gagnée. Évidemment, il sous-estimait la capacité de lutte de la société civile brésilienne. Des associations se sont créées, telles que l'Institut des Ingénieurs de São Paulo qui s'est mis immédiatement à promouvoir des

[17] *Ibid*., p. 300.

conférences explicatives des dangers implicites dans le changement de la législation. L'opposition s'est organisée au sein du parlement. Dans les législatives, municipales et départementales, dans la presse non-contrôlée par les monopoles, dans les universités, dans les organisations étudiantes, la société s'est mobilisée de façon catégorique contre la distribution des richesses du pays.

Le mouvement de la société civile et de la faction nationaliste de l'armée, organisé en Club Militaire [18], a gagné les rues. Ce mouvement a permis d'empêcher, entre autres mesures, la transformation du tristement célèbre Statut du Pétrole [19] en loi.

1949 – L'avancée du communisme dans le monde

La paranoïa anticommuniste américaine gagne de nouveaux arguments: la division de l'Allemagne, la victoire de Mao Tse-Tung et la proclamation de la République Populaire de la Chine, la réalisation par l'URSS, le 23 septembre, de son premier test atomique. De tels faits provoquent une aggravation de la situation internationale et un durcissement de l'hystérie anticommuniste aux EUA.

A ce propos, Bertold Brecht, dramaturge allemand, à l'époque installé aux EUA où il était poursuivi par le Comité d'Activités Anti-américaines a déclaré:

---

[18] *Ibid.*, p. 308 et 311.

[19] Le texte du Statut du pétrole affirmait que « seul le capital étranger, ou mieux, seul le capital qui maîtrise le jeu du pétrole peut se lancer dans son exploitation mondiale ». Chambre des Députés: *Estatuto do Petróleo*, Rio, 1950, p. 9, i*n Ibid.*, p. 301.

« Aujourd'hui nous ne sommes plus devant l'option entre la guerre et la paix, mais devant l'option entre la paix et le rien » [20].

1950 – La succession présidentielle au Brésil

C'est dans ce contexte international, et complètement démoralisé par la réaction que sa politique de soumission aux monopoles suscite dans la société brésilienne, que le gouvernement Dutra et ses alliés impérialistes voient la fin du mandat présidentiel s'approcher, sans avoir les conditions de présenter un successeur capable de gagner les élections, en obéissant à la même ligne du gouvernement Dutra.

Cette fois, la bourgeoisie, en s'alliant aux forces populaires, demande le retour de Getúlio Vargas « qui dans la tranquillité de son 'estancia', assistait au spectacle de la détérioration politique de ceux qui l'avaient destitué » [21].

Une fois que sa victoire a semblé acquise, et à défaut d'une meilleure solution, il ne restait à l'impérialisme qu'à s'allier à la campagne de Getúlio Vargas pour la présidence.

Le 3 octobre 1950, Vargas, candidat pour le PTB, gagne spectaculairement les élections présidentielles, en imposant une bruyante défaite à ceux qui l'avaient chassé du pouvoir cinq ans auparavant.

---

[20] PEIXOTO, Fernando, *op. cit.*, p. 131.

1.3 – 1951 À 1954 : LE GOUVERNEMENT VARGAS

Un gouvernement nationaliste assume le pouvoir

La possession de Getúlio au premier janvier 1951 a rétabli une politique de nationalisation modérée. Il a créé la Petrobrás et établi le monopole de l'exploitation du pétrole, le contrôle des remises de lucres, le soutien financier pour la création des industries de base et des biens d'exportation.

Dans son discours du 31 décembre 1951, Vargas assumait une position courageuse dans la défense des intérêts nationaux, et dénonçait la pression impérialiste:

> « On parle beaucoup en relation avec le Brésil, de la solidarité américaine, je ne dis plus pour la défense du continent, mais pour la défense de la démocratie même. Nous ne le nions pas. Mais on ne doit pas exiger du Brésil de la collaboration et du sacrifice, en distribuant aux autres les avantages. Nous avons des problèmes importants et urgents à résoudre. Le pétrole en est un. S'ils souhaitent notre coopération efficace, ils doivent nous aider à obtenir la solution, d'après les intérêts brésiliens, en les satisfaisant de préférence. Nous ne nous opposons pas à la venue de capitaux étrangers au Brésil. (...) Nous nous opposons, en revanche, à la livraison de nos ressources naturelles et de nos réserves au contrôle de compagnies étrangères, généralement au service du capital monopolistique. Parlons clairement: ce qui est indispensable à la défense nationale, ce qui constitue la base de notre souveraineté, ne peut pas être rendu aux intérêts étrangers: ce doit être exploré par des Brésiliens avec des organisations fondamentalement brésiliennes et, si possible, avec un pourcentage élevé de participation de l'Etat, ce qui éviterait la pénétration furtive de monopoles menaçants. (...) Je l'ai déjà dit, et je le répète solennellement, celui qui abandonne son pétrole aliène sa propre indépendance. Le pétrole ne peut pas échapper au contrôle économique de l'Etat, pour que notre souveraineté politique ne soit pas compromise » [22].

---

[21] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op.cit.*, p. 303.
[22] *Ibid.*, p. 321/322.

La montée de l'opposition

Ses discours enflammaient l'opposition conservatrice, qui grandissait, s'appuyant sur une forte campagne de presse subventionnée par les monopoles. Des journalistes, comme Carlos Lacerda [23], défendaient ouvertement le coup d'Etat et pressaient le Congrès de rendre l'exploitation du pétrole aux monopoles [24].

L'opposition grandissait aussi dans les secteurs militaires putschistes qui attaquaient les militaires nationalistes rassemblés au sein du Club Militaire, tandis que les représentants du commerce s'alliaient avec le principal adversaire, la UDN [25].

L'intérêt impérialiste sur la question de l'exploitation du pétrole, fondamental en ces temps de guerre froide, soumettait le gouvernement à toutes sortes de pressions, comme nous racconte ici Luís Vergara, secrétaire de Getúlio Vargas:

> « (...) quand ils ont vu que le pétrole existait dans notre sous-sol, ils se sont mobilisés pour nous empêcher de l'extraire et de l'explorer. Getúlio Vargas a été soumis à toutes sortes de pressions: politiques, économiques et financières. Ils faisaient savoir, par tous les moyens possibles, que si nous

[23] Carlos Lacerda, fondateur du journal *Tribuna da Imprensa*, qu'il a transformé en véhicule de propagande anti-Getúlio, ainsi que les journaux *O Estado de São Paulo*, *O Globo* et *Diários Associados*.
[24] WERNECK SODRÉ, Nelson, *Op. Cit.*, p. 313.
[25] Union Démocratique Nationale, parti constitué par des secteurs de la classe dominante et par des secteurs conservateurs de la classe moyenne.

> renoncions à nos projets tout nous serait facilité. (...). Vargas a résisté à toutes les attaques » [26].

Le gouvernement vacille

Comme il apparaît clairement dans le discours de décembre 1951, cité précédemment, le gouvernement Vargas essayait d'établir une politique de conciliation qui, alors même qu'elle préserverait l'indépendance et les intérêts nationalistes, pourrait s'insérer dans ce que les Américains appelaient « solidarité américaine », non seulement « pour la défense du continent, mais pour la défense de la démocratie elle-même ».

Il tentait en fait de concilier l'inconciliable. Les Américains n'étaient pas intéressés par une collaboration, mais recherchaient en fait la mainmise totale.

Une telle politique de conciliation a ouvert des fissures qui allaient être fatales au gouvernement de Vargas.

Quelques exemples qui confirment cela ont été l'accord militaire entre le Brésil et les Etats-Unis, envoyé au législatif le 15 avril 1952, qui dans son texte concédait tout ce que l'impérialisme exigeait. Werneck Sodré explique:

> « Le document n'était pas basé sur la législation brésilienne, mais sur la législation américaine, et particulièrement sur la 'Loi d'Assistance et de Défense Mutuelle ' de 1949, et sur la 'Loi de Sécurité Mutuelle ' de 1951. Il apparaissait clairement, dans l'article IV, que notre gouvernement s'engageait à 'prendre en considération les frais d'administration des services qui agissent pour réaliser, dans la République des Etats-Unis du Brésil, les objectifs de la loi de Sécurité Mutuelle de 1951', c'est à dire, que nous nous engagions à mettre en œuvre, sur notre territoire, une loi étrangère. Par l'article VI, nous nous engagions à recevoir les officiels et fonctionnaires Nord-américains

[26] VERGARA, Luís, *Fui Secretário de Getúlio Vargas*, Porto Alegre, 1961, p. 241. *In* WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p. 321.

> chargés ‘d’administrer et de fiscaliser au Brésil l'assistance militaire ', en leur accordant toutes les immunités diplomatiques » [27].

Ou encore l’avant-projet sur l'exploitation du pétrole, envoyé au congrès en décembre 1951, qui n'établissait pas le monopole de l'Etat, revendication des militaires nationalistes et du peuple brésilien.

Avec ces mesures, Vargas s’éloignait de plus en plus de ces bases populaires et ouvrait espace dans les Forces Armées pour l'attaque aux

nationalistes du Club Militaire. La conséquence a été la démission de son ministre de la guerre et président du Club Militaire, le général Newton Estillac Leal, en mars 1952:

> « A l’heure actuelle, alors qu’ils nous font espérer une possible aide extérieure et qu’ils font tout pour ressusciter le *plan Cohens*, je ne me considère plus à ma place au sein de ce gouvernement ; c’est la raison pour laquelle j’ai décidé de quitter le ministère de la guerre » [28] .

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

La consolidation de la position impérialiste

La chute d'Estillac a encore renforcé les forces militaires conservatrices et, par conséquence, les idéaux impérialistes. L’étape suivante était d’enlever Estillac de la direction du Club Militaire, en éteignant ainsi un important centre de résistance.

Cela donnerait aux alliés des monopoles, le contrôle de la situation .

---

[27] WERNECK SODRÉ, Nelson, *Op. Cit.*, p. 323.
[28] *Ibid.*, p. 324.

La manipulation des élections au Club Militaire et la violence au sein des Forces Armées

Les élections au Club Militaire se déroulent en deux phases : d'abord à l'intérieur du pays, puis, deux mois plus tard, dans la capitale. C'est ainsi qu'en mars 1952, les votes ont commencé à l'intérieur du pays. Les rapports qui arrivaient à la capitale montraient l'avantage de la liste nationaliste, conduite par le général Estillac Leal.

C'est alors que les persécutions ont commencé au sein des Forces Armées:

> « Les casernes ont été transformées en lieux de torture, les officiers se sont transformés en tortionnaires et les cellules en cercueils, avec l'approbation, ou au moins la connivence ou la complicité de commandants d'unités, et avec la connaissance de généraux. Les violences ont réuni les trois Forces Armées » [29] .

Malgré toute la répression, la liste nationaliste gardait son avantage à l'intérieur du pays. Il a donc été nécessaire « rompre les dernières barrières du scrupule »:

> « Les officiers qui apportaient les votes ont commencé à être arrêtés, non seulement pour les disqualifier aux yeux de leurs compagnons d'armes, mais aussi pour empêcher l'afflux de ces votes au Club Militaire » [30].

Le 21 mai les élections ont été réalisées dans la capitale et la liste conservatrice ou « anti-communiste », comme elle se dénommait, a gagné les élections.

---

[29] *Ibid.*, p. 331 et 332.

A partir de cette importante victoire des conservateurs, la persécution des militaires nationalistes déjà identifiés par les Forces Armées comme des communistes, se poursuit désormais en toute liberté.

La machination pour le coup d'Etat s'intensifie

En 1953, la base initiale de support pour Vargas, composée par la bourgeoisie industrielle, les groupes nationalistes du Congrès, les militaires nationalistes, les étudiants organisés en l'Union Nationale des Étudiants, et les masses ouvrières urbaines, s'affaiblissait de plus en plus.

Et Vargas est confronté à une puissante opposition née de l'éparpillement des partis. Ces derniers font, défont et refont leurs alliances au gré des opportunités à saisir. La politique de Vargas reste au point mort. Législativement paralysé, disposant d'une marge de manœuvre réduite, il ne peut tenir ses promesses électorales. Les classes ouvrière et moyenne lui deviennent ouvertement hostiles.

Memória do Cinema Brasileiro 1964-1988

C'est alors que le parti de l'UDN, allié aux monopoles, décide, en une manœuvre d'une « habileté et d'un machiavélisme extraordinaires »[31], d'intensifier ses attaques contre le gouvernement et de préparer le coup d'Etat.

---

[30] *Ibid.*, p. 334.
[31] *Ibid.*, p. 347.

En se déclarant en faveur du projet de création de la Petrobrás, et en assemblant toutes les modifications pour lesquelles luttaient les secteurs nationalistes, l'UDN gagne la sympathie d'une grande majorité de la base initiale de soutien à Vargas.

Tandis que le projet gouvernemental proposait que « le forage, la prospection et l'exploitation du pétrole par la Petrobrás soient faits dans un régime de concurrence », et que la Petrobrás soit constituée sous forme « d'une société d'économie mixte et d'un système de filiales pour exécuter toutes les phases du programme pétrolier gouvernemental », l'UDN préconisait « l'institution du monopole de l'Etat pour le forage, la prospection, l'exploitation, le raffinage et le transport du pétrole, par des bateaux et par des conduites », et proposait « la constitution d'une entreprise d'Etat qui aurait la flexibilité des entreprises privées, pour exécuter ce programme » [32] .

Comme l'explique Werneck Sodré, « l'UDN, dans une virulente opposition au gouvernement, et déjà dans la phase de conspiration, se faisait plus royaliste que le roi » [33]. Il adoptait la défense du moralisme et du nationalisme, et laissait au gouvernement l'image de corrompu et du soumis. L'UDN faisait ce que le gouvernement aurait dû, pendant que ce dernier cédait aux pressions impérialistes, et perdait à chaque minute le support de secteurs importants et toujours plus nombreux.

---

[32] *Ibid.*, p. 346 et 347.
[33] *Ibid.*, p. 347.

La conspiration pour le renversement de Vargas et l'attentat contre Carlos Lacerda

Dans ces conditions, Vargas se voyait chaque jour plus isolé. Garder le pouvoir devenait une tâche ardue.

En mai 1954, dans une tentative de reconquérir le support des classes ouvrières, et en contre l'avis de son Conseil National d'Économie, Vargas accorde 100% d'augmentation au salaire minimum. Cela a éloigné de façon définitive la classe dominante de sa base de support.

Le dernier fait qui a précipité les putschistes allait avoir lieu le 5 août : il s'agit de la tentative de meurtre contre le journaliste Carlos Lacerda, féroce adversaire du gouvernement. A l'insu de Vargas, ses alliés décident de 'faire taire Lacerda'.

> « Le général Mendes de Morais et l'adjoint fédéral Euvaldo Lodi suggèrent à Gregório Fortunato, chef de la garde présidentielle du Palais du Gouvernement de 's'occuper' de Lacerda. Gregório, un gaucho illettré qui servait fidèlement Getúlio depuis plus de 30 ans, a vu là l'occasion de rendre au président son plus important service. C'est ainsi qu'il convoque, à l'insu de Getúlio, un tueur professionnel pour se débarrasser de Lacerda » [34].

Mais le tir rate sa cible et c'est le garde du corps de Lacerda, le major de l'armée de l'air Rubens Florentino Vaz qui meurt.

---

[34] SKIDMORE, Thomas, *Brasil: de Getúlio a Castelo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 175 et 176.

Immédiatement après l'attentat, Vargas ordonne à son ministre de la justice l'ouverture d'une enquête. Mais il est déjà trop tard. Le 22 août, des officiers de l'armée de l'air diffusent un manifeste qui exige la déposition de Vargas. Le jour suivant un autre manifeste, signé par des généraux de l'armée, repousse la proposition d'éloignement temporaire et lance l'ultimatum suivant : renoncement immédiat et définitif ou l'emploi de la force. Le 24 août un autre document demande la démission du président. Cette fois, la signature du ministre de la guerre, le général Zenóbio de Costa, y figure également, alors que la veille, il faisait encore partie des partisans de Vargas.

« Indubitablement, le coup d'Etat d'avril 1964 commençait à se profiler. L'ambiguïté du gouvernement finissait par lui être fatale. Il ne se pliait pas aux intérêts des monopoles étrangers qui détruisaient l'économie brésilienne, mais il n'osait pas non plus stimuler ouvertement la participation populaire qui formerait la base de support nécessaire pour imposer des mesures nationalistes. » [35]

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

La fin: Vargas se donne la mort

La nuit du 24 août, isolé au Palácio do Catete [36], incapable de résister aux pressions et sur le point d'être destitué, Getúlio Vargas tient sa parole de ne quitter

[35] ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, *Brasil: Nunca mais! – um relato para a História*, Petrópolis, Editora Vozes, 1985, 30ª ed.
[36] Siège de la présidence de la République à Rio de Janeiro.

le gouvernement qu'une fois mort. Il se suicide d'un coup de revolver dans le cœur.

Sa lettre-testament au peuple brésilien [37]

Au peuple brésilien il laisse une lettre-testament, où il dénonce les pressions qu'il a subies:

> « Une fois de plus, les forces et les intérêts contre le peuple se sont déchaînés contre moi.
> Ils ne m'accusent pas, ils m'insultent; ils ne me combattent pas, ils me calomnient, et ils ne me donnent pas le droit de me défendre. Ils ont besoin d'étouffer ma voix et d'empêcher mon action, pour que je ne puisse pas continuer à défendre le peuple et principalement les humbles, comme je l'ai toujours fait. Je suis le destin qui m'est imposé ».

L'action des monopoles, de l'impérialisme et de leurs alliés brésiliens contre ses mesures nationalistes:

> « La campagne souterraine des groupes internationaux s'est alliée à celle des groupes nationaux et se sont ameutée contre le régime de garantie du travail. La loi de profits extraordinaires a été arrêtée au Congrès. Contre la Justice de la révision du salaire minimum ils ont déchaîné la haine. J'ai voulu renforcer la liberté nationale par la potentialisation de nos richesses à travers la Petrobrás. Mal celle-ci commence à fonctionner la vague d'agitation grandit. L'implantation de l'Eletrobrás a été difficile jusqu'au désespoir. Ils ne veulent pas que le travailleur soit libre. Ils ne veulent pas que le peuple soit indépendant ».

Il reconnaît la fin:

> « Je me suis battu, mois après mois, jour après jour, heure par heure, en résistant à une pression constante, incessante que j'ai supportée en silence, en m'oubliant et en renonçant à moi-même, pour défendre le peuple qui maintenant tombe désemparé. Je ne peux rien vous donner de plus à part mon sang. Si les oiseaux de proie veulent le sang de quelqu'un, s'ils veulent

[37] Carta testamento, *in Nosso Século: A Era dos Partidos – 1ª parte*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 152.

> continuer à vampiriser le peuple brésilien, j'offre ma vie en holocauste. Je choisis ce moyen d'être toujours avec vous ».

Et il fait sa dernière prédiction, en exhortant le peuple brésilien à voir dans son sacrifice, le chemin de son propre salut :

> « Quand ils vous humilieront, vous sentirez mon âme qui souffre à vos côtés. Quand la faim frappera à votre porte, vous sentirez dans votre poitrine l'énergie pour lutter pour vous et vos enfants. Quand ils vous mépriseront, vous aurez, par mon souvenir, la force de réagir. Mon sacrifice vous maintiendra unis et mon nom sera votre étendard. Chaque goutte de mon sang sera un feu immortel dans votre conscience et il maintiendra la vibration sacrée pour la résistance. A la haine je réponds par le pardon. A ceux qui pensent m'avoir vaincu, je réponds par ma victoire. J'étais l'esclave du peuple, je me libère maintenant pour la vie éternelle. Mais ce peuple dont j'ai été esclave, ne sera plus esclave de personne. Mon sacrifice restera pour toujours dans votre âme et mon sang aura le prix de son rachat ».

Et ainsi, Vargas, sanctifié par la mort, passe dans l'Histoire:

> « J'ai lutté contre la spoliation du Brésil. J'ai lutté contre la spoliation du peuple. J'ai lutté de toutes mes forces. La haine, les infamies, la calomnie n'ont pas abattu mon courage. Je vous ai donné ma vie. Maintenant je vous offre ma mort. Je ne crains rien. Sereinement je fais le premier pas sur le chemin de l'éternité et je quitte la vie pour passer dans l'Histoire.
> Signé: Getúlio Vargas ».

Memórias do Cinema Brasileiro 1964-1988

La réaction populaire empêche le coup d'Etat

Sa lettre, lue et relue dans toutes les radios du pays pendant toute la journée du 25 août, a levé dans le pays entier une vague de réaction indignée contre les monopoles et l'impérialisme. Ce que sa vie n'avait pas acquis, Vargas l'obtenait dans sa mort.

Sa lettre testament, utilisant cette rhétorique rappelant les plus grands dogmes de la foi chrétienne, entre autres, la mort de Christ pour notre rédemption, a résonné profondément dans l'âme résolument catholique de la société brésilienne.

Le coup d'Etat était devenu impossible.

La nouvelle du suicide de Vargas a fait vibrer les factions putschistes. Cependant, le lendemain déjà, ils ont été surpris par la furieuse réaction populaire que sa lettre-testament avait provoquée :

> « Dans les rues, l'euphorie des putschistes a rencontré la masse populaire en protestation, vibrante et violente. Jamais auparavant des hommes si effrayés n'étaient arrivés au pouvoir. (...) Ils n'avaient pas imaginé que le peuple aurait suffisamment de courage pour de telles manifestations, et d'intelligence pour comprendre immédiatement les vraies dimensions du coup d'Etat qui se dessinait contre la liberté dans notre pays. De telles manifestations ont fait reculer les putschistes en les mettant sur la défensive » [38]

Ainsi, la mort de Vargas ajournait, une fois de plus, les projets putschistes.

1.4 – 1954 À 1956 : LE GOUVERNEMENT DE TRANSITION

Dans le respect de la constitution brésilienne, Café Filho, le vice-président, devient président de la République immédiatement après le suicide de Vargas.

Il installe un cabinet conservateur - à droite de celui de Vargas - avec notamment, des membres anti-getulistes, y compris des leaders de l'UDN.

Malgré cela, Café Filho était un ardent partisan des principes de légalité. Et il a montré dès sa prise de pouvoir qu'il considérait son gouvernement comme un régime intérimaire, dont la responsabilité primordiale était de continuer la

[38] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p. 355.

stabilisation économique et de présider à l'élection de son successeur constitutionnel [39].

Le PSD est le premier, et dès février, il nomme le gouverneur du Minas Gerais, Juscelino Kubitschek comme son candidat à la présidence, et João Goulart comme vice-président. « Ce serait le pouvoir électoral de la machine rurale du PSD, combiné avec le pouvoir du PTB dans le villes » [40].

La liste Kubitschek / Goulart remporte les élections le 3 octobre 1955.

Et Nelson Pereira dos Santos tourne son premier film, *Rio, 40 Degrés*.

1.5 – 1956 À 1960 : LE GOUVERNEMENT JUSCELINO KUBITSCHEK

Juscelino Kubitschek, gouverneur du Minas Gerais, docteur en médicine et arrière-petit-fils d'un immigré tchèque, gagne les élections avec trois millions de votes. Ses votes représentaient les secteurs de la bourgeoisie industrielle et financière et l'oligarchie des états moins développés.

João Goulart, son vice-président, ex-ministre du Travail de Vargas et affilié au PTB, gagne avec plus de 3 millions et demi de votes. La victoire de Goulart était essentiellement due aux classes ouvrières et aux couches urbaines moyennes de bas revenu.

---

[39] SKIDMORE, Thomas, *op. cit.*, p. 182.
[40] *Ibid*, p. 184.

Cette victoire « représentait le refus par la bourgeoisie brésilienne et par les classes ouvrières des forces de droite qui prétendaient imposer un régime dictatorial et servir l'impérialisme » [41].

Cependant, la politique de développement accéléré de Kubitschek ne l'empêcherait pas de s'occuper aussi des intérêts des adversaires.

« Cinquante en l'espace de cinq ans »

Tel était le mot d'ordre de Kubitschek. Son Plan de Mesures défendait la substitution d'importations dans les secteurs de biens de capital et de biens de consommation durables. L'expansion du secteur des biens de consommation durables se ferait possible à travers de l'internationalisation de l'économie, en l'ouvrant au capital étranger [42].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

L'ouverture de l'économie au capital étranger

Et ainsi, « sous couvert de défendre le développement industriel, le Brésil a enregistré la plus massive pénétration de capitaux étrangers de son histoire » [43] et « peu à peu, les grandes entreprises monopolistiques internationales ont transféré au Brésil une bonne partie de leur technologie déjà obsolète » [44].

---

[41] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p. 363.
[42] ALENCAR, Francisco et autres, *História da Sociedade Brasileira*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1996, p. 365.
[43] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p.367.
[44] ALENCAR, Francisco et autres, *op. cit.*, p. 367.

Avec l'essor de l'économie, des pans entiers de la bourgeoisie ont assumé la lutte pour le développement, étrangères à la pénétration du capital étranger.

Les investissements de l'Etat ont dynamisé l'économie qui a entamé un nouveau et vigoureux cycle de croissance. JK a créé des marchés pour les diverses industries tout en réduisant le prix des matières premières et des produits nécessaires au fonctionnement de l'industrie. C'étaient les « cinquante ans en l'espace de cinq ans », comme il l'avait promis [45].

La croissance des inégalités sociales

Ce scénario, loin de signifier l'indépendance du pays, le plaçait dans une situation de forte dépendance externe et produisait – par conséquence – de considérables inégalités sociales. Les bénéfices de cette industrialisation allaient

atteindre seulement les couches moyennes et hautes. Les classes ouvrières, pourtant tout aussi impliquées dans l'effort de développement, allaient rester en marge.

Cette nouvelle orientation provoquait l'opposition des forces nationalistes et de la gauche, et divisait les classes intellectuelles, qui proposaient un développement sous le commandement de la bourgeoisie nationaliste, sans

[45] *Ibid.*, p. 369.

s’apercevoir qu’elle s’était déjà associée, en grande majorité, au capital étranger [46].

En 1957, Nelson Pereira dos Santos réalise son deuxième long-métrage, *Rio, Zone Nord*.

A Bahia, en 1959, Glauber Rocha produit son premier film, le court métrage *O Pátio*.

L’exode rural et l’émergence de la classe ouvrière urbaine

L'industrialisation du pays a provoqué un grave exode rural, en concentrant un grand nombre d’ouvriers sans aucune qualification autour des conglomérats industriels des grands centres urbains de la région du sud-ouest.

Ce fut la naissance d’une classe ouvrière non-spécialisée.

Les zones urbaines ont également connu un accroissement de la classe moyenne basse en raison d’une présence accrue des banques, des commerces et de l’industrie.

Dans les campagnes les « Ligas Camponesas » se renforçaient. Ce mouvement qui avait commencé en 1955, à l’intérieur de Pernambuco, sous le commandement de Francisco Julião, s’était acquis le soutien du parti communiste

[46] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p. 369.

et des secteurs progressistes de l'église catholique. Son slogan était : « la réforme agraire, par la loi ou par la force ».

La fin de son gouvernement

En 1960, à la fin de son mandat gouvernemental, JK s'était assez fortement aliéné l'opinion publique, en particulier à cause de son orientation anti-nationale, qui a produit une forte accélération inflationniste, conséquence du gigantisme financier du latifundium et de l'impérialisme [47].

Un tel contexte panorama a facilité l'ascension d'un candidat de l'opposition.

En capitalisant sur les difficultés du gouvernement, Jânio Quadros, le candidat de l'UDN, gagne les élections sans difficulté. João Goulart, vainqueur de la liste adverse - le PTB - serait de nouveau le vice-président.

Le nouveau gouvernement prend ses fonctions le 31 janvier 1961.

Cette année là, dans le Nord-Est, Nelson Pereira dos Santos tourne *Figuier Rouge*, son troisième long-métrage.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

1.6 – 1961 : LE GOUVERNEMENT JÂNIO QUADROS

L'insatisfaction se généralise à gauche et à droite

Guidé par des mesures démagogiques et une fort autoritarisme, en seulement sept mois de gouvernement, Quadros réussit à créer du mécontentement dans toutes les couches de la société, à gauche comme à droite.

Ces adversaires sont les suivants :

- Les politiciens traditionnels, préoccupés par la lutte contre la corruption annoncée par Quadros,
- Les fonctionnaires publics, préoccupés par la lutte promise contre l'inefficacité de la bureaucratie de l'Etat,
- Les industriels et commerçants préoccupés par le programme de stabilisation annoncé et ses possibles effets de stagnation économique,
- Les leaders ouvriers et les intellectuels de gauche, mécontents du sacrifice social inégal exigé par le programme de stabilisation,
- Les politiciens de droite de l'UDN, déstabilisés par un président qui échappait au contrôle du parti,
- Les militaires, effrayés par sa position ferme sur le principe de non-intervention à Cuba.

Memória da Censura 1964-1988 Ano Cinema Brasileiro

---

[47] *Ibid.*, p. 368.

La stratégie de la renonciation reste sans effet

C'est dans ce contexte, en surestimant d'un côté sa popularité auprès des masses, et de l'autre l'aversion des secteurs politiques et militaires conservateurs quant à la capacité de João Goulart à assumer la présidence, que Quadros soumet sa renonciation au congrès le 25 août de la même année. Contrairement à ses attentes et à sa grande surprise, le congrès l'accepte immédiatement [48].

La présidence de la République est désormais vacante.

Au moment de la renonciation, João Goulart, le vice-président et légitime successeur à la Présidence, était à l'étranger, chargé d'une mission économique en République Populaire de Chine.

Selon la constitution, en l'absence du vice-président, c'était au président de la chambre des députés d'assumer le poste. C'est ainsi, que Ranieri Mazzilli prend la présidence provisoire du Brésil, le jour même de la renonciation de Quadros.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

La menace du coup d'Etat contre la prise de pouvoir de João Goulart

La nuit même de la renonciation, les ministres militaires communiquaient au congrès leur intention d'interdire la prise de pouvoir du vice-président, et leur décision de l'arrêter dès son arrivée sur le territoire brésilien. Ils suggéraient encore que, afin d'éviter d'en arriver là, le congrès devait voter son

[48] SKIDMORE, Thomas, *op. cit.*, p.248.

« empêchement », sous peine d'être dissous. Ainsi, la présidence intérimaire de Mazzilli continuerait jusqu'aux élections qui, en l'occurrence, devaient avoir lieu dans une période maximale de 60 jours.

Telle fut la manœuvre des conservateurs pour empêcher la présidence de Goulart et s'emparer du pouvoir.

La censure arrive tardivement

La confiance de l'élite militaire quant au succès de sa manœuvre était absolue, ce qui prouvait bien sa totale et caractéristique absence de sensibilité politique. En effet, « ils n'ont pas pris les mesures préventives qui s'imposaient : la censure de la presse et de la radio n'est venue qu'après, lorsque quand les premiers mouvements de résistance se prononçaient déjà. Ils ont grandit si rapidement que le dispositif militaire putschiste s'est irréversiblement détérioré en quelques jours » [49].

Memória da Ditadura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

L'armée divisée et la montée du soutien à Goulart

Sans censure, il a été possible d'établir une chaîne de stations de radio pro-Jango, baptisée la « voix de la légalité », créée pour galvaniser le soutien à Goulart dans le reste du Brésil. Son effet a été foudroyant.

---

[49] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p. 373.

Au sein des forces armées, des désaccords sont également apparus. Le maréchal Lott, à l'époque déjà général réformé, a lancé un manifeste en faveur de la prise de pouvoir, dans le respect de la constitution. Lott a été immédiatement arrêté par ordre du ministre de la guerre.

C'est ensuite le général Machado Lopes, commandant de la III Armée, au Rio Grande do Sul, patrie de Jango, qui lance un manifeste en faveur de l'investiture.

La formation du vaste front de soutien à Goulart

Il se formait ainsi, un vaste front qui incluait:

> « La classe ouvrière qui, avec la grève politique, démontrait son exacte compréhension de la gravité du moment et du caractère de l'essor putschiste ;
> le mouvement paysan qui a prouvé sa maturité, en enrôlant les travailleurs ruraux désireux de résister, et en participant à des manifestations contre l'attentat qui se préparait ;
> le mouvement étudiant qui a eu une participation remarquée, dès le déplacement du siège de l'UNE à Porto Alegre, au mot d'ordre de grève générale dans tout le pays.
> Importante, également, la participation de la bourgeoisie dont une partie s'est rapprochée du peuple, pour la lutte commune, tandis que l'autre partie composait avec les putschistes » [50] .

Il regroupait également des intellectuels, gouverneurs et leaders catholiques progressifs.

Des forces si disparates se sont unifiées dans la conviction qu'empêcher l'investiture reviendrait à renoncer aux principes de la liberté de vote et à

[50] *Ibid.*, p. 383.

décevoir des millions d'électeurs qui avaient placé Jango dans la position qui lui donnait, constitutionnellement, le droit de prendre la présidence [51].

La menace de la guerre civile et l'installation du régime parlementaire

Soutenu par la mobilisation populaire le congrès réagit aux pressions putschistes et se refuse à interdire l'investiture de Goulart. Les militaires, acculés, craignant la guerre civile qui se dessinait (le commandement de la IIIème armée était prêt à soutenir l'investiture du vice-président), reculent et acceptent un accord avec le congrès : le modèle présidentialiste est donc transformé en parlementarisme.

Un tel régime limiterait le pouvoir de João Goulart, accusé ouvertement d'être « un agitateur célèbre des milieux ouvriers ; d'avoir donné aux agents du communisme international des positions-clef dans les syndicats ; d'avoir exalté le succès des communes populaires pendant sa visite en Chine communiste et dont l'investiture pouvait favoriser la subversion dans les forces armées » [52].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Goulart attend le déroulement des événements à l'étranger

Pendant que cette bataille faisait rage dans le pays, Goulart, menacé de prison par les putschistes au moment de son arrivée sur le territoire brésilien, attendait à l'étranger qu'une solution soit trouvée. Son voyage de retour de la

[51] SKIDMORE, Thomas, *op. cit.*, p. 259.

Chine a été long, incluant une étape à Singapour. C'est là qu'il se trouvait lorsque la crise éclata. Il s'est ensuite rendu à Paris où il s'est réuni avec une délégation parlementaire envoyée d'urgence pour obtenir son accord pour le parlementarisme. De Paris, Goulart est allé à New York, en continuant par la côte du Pacifique jusqu'à Montevideo. De là, il a poursuivi son voyage jusqu'à son Etat, le Rio Grande do Sul, centre de l'opposition aux ministres militaires [53] .

De Rio Grande do Sul, il a marché pour la présidence.

1.7 – 1961 À 1964 : LE GOUVERNEMENT JOÃO GOULART

1961 - La mise en place

Finalement, le 7 septembre 1961, le vice-président João Goulart prend la présidence de la République. A cette date, le Brésil fêtait également ses 139 ans d'indépendance comme colonie de Portugal.

João Belchior Marques Goulart, connu par ses amis et ses ennemis comme « Jango », sera le président civil déposé par le coup d'Etat en 1964.

Memória da Censura 1964-1988 do Cinema Brasileiro

[52] *Ibid.*, p. 257.

Goulart et le réformisme

Goulart se plaçait « au cœur de la bataille pour la transformation des structures d'un Brésil, selon ses mots, *divisé entre deux patries, l'une, celle des privilégiés et l'autre, celle des opprimés* » [54].

Il est important, cependant, de rappeler ici que Goulart et son gouvernement, malgré son caractère franchement social-populaire, qui se battra sans cesse pour l'accomplissement de son programme, ne possédait pas comme but le modèle cubain du socialisme.

Nous affirmons que Goulart était un *réformiste* et pas un *populiste*, ainsi que certains historiens le classifient. Si on accepte la définition de Francisco Weffort de *populisme* comme un style politique manifestement individualiste, centré sur la figure d'un chef charismatique, qui dilue le sens des contradictions concrètes de classe dans une formule ample et dénommée *peuple* [55], nous pouvons dire, avec Moniz

Bandeira, que Goulart « était un réformiste. Sa politique était basée surtout sur la masse organisée, sur les syndicats et sur un parti politique, le PTB, de composition plus ou moins ouvrière, dont la pratique ressemblait plus à la social-

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[53] I*bid*, p. 260.
[54] BANDEIRA, Moniz, *O governo João Goulart - as lutas sociais no Brasil 1961/1964*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.156.
[55] *Ibid.*, p. 27-28.

démocratie européenne après la guerre de 1914/18, [...] qu'à la pratique du populisme » [56].

Le programme du gouvernement et les Réformes de Base

Malgré la résistance d'importantes factions militaires, João Goulart poursuit ses idéaux et cherche à mettre en place son programme de « réformes de base » en faveur de la réforme agraire, de la réforme des universités, du droit de vote aux illettrés, de la légalisation du Parti Communiste Brésilien et de la consolidation des syndicats qui, avec l'industrialisation, avaient pris une envergure considérable, et dont le poids politique ne pouvait plus être ignoré.

Les réformes qu'il proposait n'envisageaient certainement pas le socialisme, « c'était des réformes démocratico-bourgeoises qui avaient pour but de viabiliser le capitalisme brésilien »[57].

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

La réforme agraire au service du marché interne

Même la réforme agraire « constituait, surtout, un instrument pour l'amplification du marché interne, nécessaire au développement du parc industriel du pays »[58]. Le projet pour la réforme agraire qu'il proposa au congrès était basé

[56] *Ibid.*, p.28.
[57] Ibid., p. 164.
[58] *Ibid.*, p. 164.

sur le principe que « l'utilisation de la propriété est conditionnée au bien-être social » [59], et rendait illicite le principe de « maintenir la terre improductive en abusant du droit de propriété » [60].

Plus spécifiquement, le gouvernement pouvait s'approprier toutes les terres privées non-exploitées, sur lesquelles la production d'aliments adaptés au marché interne serait prioritaire sur toutes les autres formes de cultures ; un système de rotation serait établi pour toutes les terres cultivées dont une culture sur quatre serait, obligatoirement, destinée au marché interne.

En orientant la production agricole pour l'approvisionnement du pays, Goulart cherchait à combattre l'inflation et à renverser le caractère colonial du labeur brésilien, très attaché aux exportations.

La politique d'encouragement de cette production et l'affaiblissement subséquent du soutien aux exportations affectent directement les intérêts tant des latifundiaires et de la grande bourgeoisie commerciale nationale, que ceux de l'impérialisme américain lui-même [61].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

[59] *Ibid.*, p. 164.
[60] *Ibid.*, p. 164-165.
[61] Sur ce sujet voir *Ibid.*, Chapitre XIII.

La classe ouvrière s'organise dans les villes et dans les campagnes

La classe ouvrière crée une centrale syndicale, la CGT– Confédération Générale des Travailleurs, qui est reçue par la droite comme un épouvantail prouvant l'imminence de la révolution communiste au Brésil [62].

C'est une période de forte inflation, mais les travailleurs obtiennent, règle générale, des ajustements salariaux équivalents à l'augmentation du coût de la vie.

Dans les campagnes, en 1961, des centaines de travailleurs ruraux se réunissent pour le Premier Congrès National de Laboureurs et Travailleurs Agricoles de Belo Horizonte, pour défendre la réforme agraire, l'extension aux travailleurs ruraux des lois travaillistes et de leurs droits - déjà en vigueur pour les travailleurs urbains - et leur droit de libre organisation.

Dès lors, les Ligas Camponesas prolifèrent et prennent un caractère national, organisées dans les divers Etats et rassemblant des milliers de paysans.

Pour le cinéma brésilien, 1962 représente aussi la ligne de partage des eaux. La variété de la production reflète l'effervescence politique de l'époque. Nelson Pereira de 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 qui seront bientôt en première ligne du mouvement *Cinema Novo*. Roberto Farias tourne *L'Attaque du train postal*, film qui est aujourd'hui

[62] ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, *op. cit.*, p. 57.

considéré un classique du cinéma brésilien. Ruy Guerra présente *La Plage du désir*, en provoquant la furie moralisatrice des dames de la CAMDE [63].

Les opposants

Effrayés par la croissance des mouvements de revendication des classes ouvrières organisés en syndicats et dans les campagnes, 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 latifundiaires allaient se placer, chacun en leur temps, contre le gouvernement.

Sur le plan international, le monde vivait la victoire de Fidel Castro, suivie par le fiasco de l'attaque menée par les EUA à Cuba [64]. Si d'un côté cela servait d'inspiration aux mouvements libertaires en Amérique du Sud, de l'autre cela signifiait une menace imminente contre la *démocratie nord-américaine* :

> « la perspective du Brésil comme une république socialiste, un Cuba aux dimensions continentales, effrayait les Nord-Américains, de plus en plus inquiets de l'émergence des masses et des mesures nationalistes de Goulart » [65].

L'impérialisme se lance alors à la défense de ses idéaux. Il fallait agir pour *défendre la démocratie nord-américaine*. Il fallait empêcher le développement

---

[63] CAMDE – Campagne de la Femme pour la Démocratie.
[64] L'attaque de *Playa Girón*, en avril 1961, réalisée par des exilés anticastristes avec la participation de la CIA. BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.*, Chapitre VI.

politique du Brésil, étouffer la manifestation de masses organisées, en un mot, il fallait déposer le président.

La stratégie de l'action impérialiste

Le seul problème était qu'après les nombreuses tentatives de renversement du gouvernement, déjà analysées ici, il convenait d'être discret, car les Américains avaient enfin compris que « les Brésiliens se froisseraient si les EUA démontraient ouvertement leur volonté de conduire le coup d'Etat » [66], même si « la notion de patrie pour certaines parties de la bourgeoisie brésilienne ne dépassait pas les limites de la propriété privée » [67].

La solution était donc de tenter de séduire les classes les plus susceptibles de succomber.

Memória da Censura 1964-1988 do Cinema Brasileiro

La CIA travaille avec la connaissance du gouvernement

L'activité de la CIA était toutefois connue du gouvernement. En 1962, pendant la campagne pour le plébiscite – qui allait avoir lieu en 1963 - le journal américain *Record American* osa même suggérer que « au lieu d'augmenter le pouvoir du président actuel, il serait *prudent* [68] pour les Brésiliens de considérer

---

[65] *Ibid.*, p. 141.
[66] Parker, Phyllis R., *1964 - O Papel dos Estados Unidos no golpe de estado de 31 de março*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 94.
[67] BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.*, p. 142.
[68] C'est nous qui soulignons.

la question du plébiscite avec attention, puisqu'il serait peut-être mieux d'avoir d'un nouveau président que d'augmenter le pouvoir de l'actuel » [69] .

Le gouvernement était également informé des sommes considérables investies dans les organisations de droite. En mai 1962, Brizola [70] dénonçait :

> « L'Ambassade [des EUA] se transforme peu à peu en une sorte de Mecque vers laquelle s'orientent directement les préfets, les entités publiques et privées qui cherchent le conseil et l'agrément de l'ambassadeur et d'organismes américains. Bientôt, si ces étranges pratiques se poursuivent, nous verrons l'ambassade américaine transformée en un super ministère, éclipsant même le président, puisqu'elle sera l'unique centre de distribution des ressources du pays » [71].

Parmi les autres [72] organisations de droite créées au cours de cette période, il y en a deux qu'il convient d'analyser de plus près : l'IPÊS - Institut de Recherches et d'Études Sociales , et la CAMDE - Campagne de la Femme pour la Démocratie.

Memória da Censura
1964-1988
do Cinema Brasileiro

La propagande de droite s'institutionnalise

C'est dans cette perspective que la CIA travaillera, avec le soutien de l'ambassade américaine, de ses consulats au Brésil et des sociétés industrielles américaines présentes dans le pays, en soutenant financièrement la création des institutions et des groupes de droite.

---

[69] BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.*, p. 87.
[70] Leonel Brizola, gouverneur de l'état de Rio Grande do Sul et partisan de Goulart.
[71] Interview de Brizola In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 08/05/62, *In* BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.*, p. 73.

Ces groupes seront formés au sein de la bourgeoisie brésilienne, de plus en plus mécontente des mesures nationalistes et populaires de Goulart, franchement du côté des opprimés. Bien qu'il soit lui-même un latifundiaire, ce dernier avait :

> « déclenché un processus de réforme qui contrariait ses intérêts personnels et ceux de sa classe. Cela lui a valu la haine féroce de tous ceux qui, comme lui, possédaient de vaste étendues de terres. Cette haine s'est ajoutée à celle des industriels et des commerçants, notamment ceux qui étaient associés au capital étranger, qui le traitaient avec hostilité depuis 1953 en raison de ses mesures en faveur de la défense des droits des ouvriers et des paysans, et de l'économie nationale » [73].

L'IPÊS

Initié en 1961, il n'a été officiellement fondé que le 2 février 1962. Il s'est inspiré des idées contenues dans le document de l'Alliance pour le Progrès [74] et des principes du Encyclique Mater et Magistra [75]. L'IPÊS est créé dans l'objectif avoué de déstabiliser le gouvernement de João Goulart. Il s'agissait d'un « groupe important d'entrepreneurs et de démocrates pour le progrès » que se sont réunis, « conscients de leurs responsabilité dans la vie publique du pays ».

Mémoire du cinéma 1964-1988 Cinema Brasileiro

---

[72] Quelques exemples : IBAD - Institut Brésilien d'Action Démocratique, qui travaillé directement avec la CIA ; FAUR – Fraternelle d'Amitié Urbaine et Rurale ; UCF - Union Civique Féminine.
[73] BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.*, p. 156.
[74] Créée aux EUA par Kennedy pour défendre l'Amérique latine contre la menace communiste, l'aide consistait en des financements pour des projets de développement des zones pauvres, et de distribution de nourriture et de vêtements d'occasion. Le programme de l'Alliance allait investir pendant dix ans dans le développement économique de l'Amérique latine une somme totale de 20 milliards de dollars. ASSIS, Denise, *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*, Rio de Janeiro, Mauad/FAPERJ, 2001, p. 97.
[75] Rédigée en 1961 par le Pape Jean XXIII, cet encyclique prêchait le respect des droits de l'homme et la distribution des richesses. *Ibid.*, p. 97

Il se définissait comme un institut chargé de « voir, juger et agir » en défense de la patrie [76].

À travers l'IPÊS, une élite unie autour de la défense de ses biens, diffusait à travers le pays une propagande adroite contre le gouvernement [77].

Les propositions

Il est important de relever que les quatre propositions de base formulées par l'Ipês pour l'orientation de ses activités, auraient aussi bien pu avoir été recopiées du programme de n'importe quel parti de gauche.

Elles s'attachaient à « accélérer le développement du pays; assurer une meilleure distribution du revenu national; élever le niveau de vie du peuple; préserver l'unité nationale à travers l'intégration des régions moins développées » [78].

Pourtant, pendant ses dix années d'existence, l'IPÊS, dans son action dans les diverses instances du gouvernement et de la société, n'a jamais défendu les principes démocratiques, mais ceux du capitalisme qui était sa réelle préoccupation.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

[76] Les citations sont dans le document de fondation de l'Institut. *Ibid*, p. 21.
[77] *Ibid.*, p. 17.
[78] *Ibid*, p. 22.

Le soutien financier et le programme de propagande

Le programme de propagande de l'IPÊS passait par un système de donations. Cinq entreprises étaient responsables de plus de 70% des contributions [79].

Les journaux les plus importants, les radios et les chaînes de télévision de l'époque se faisaient l'écho des propositions du groupe chargé d'orienter l'opinion publique. Une commission composée d'écrivains, de personnalités littéraires et d'autres intellectuels, produisait et signait des articles en accords consonants avec les analyses idéologiques faites par l'Institut [80].

Sa stratégie de propagande passait par des brochures apocryphes des livres et des films. Le siège à Rio, diffusait des documents, des séminaires et des films. Distribués dans les entreprises, les syndicats et les corporations d'étudiants, ils avaient pour objectif d'influencer ces groupes afin que le renversement du pouvoir se déroule sans résistance. La cause défendue par l'IPÊS était la formation d'un gouvernement parallèle qui viendrait, en fin de compte, se substituer à celui du président João Goulart, qu'ils qualifiaient « d'hybride » [81].

[79] Les cinq principales entreprises: Listas Telefônicas Brasileiras; Light; Cruzeiro do Sul; Refinaria e Exploração de Petróleo União; Icomi. *Ibid.*, p. 23.
[80] *Ibid.*, p. 24.
[81] *Ibid*, p. 22.

L'organisation interne

Selon l'explication de Domício de Gama Carvalho, 78 ans, ex membre de la marine et membre du Groupe de Renseignement par indication du général Golbery do Couto e Silva, l'IPÊS comptait six divisions internes:

1 - le Groupe de Renseignement - Principal département de l'IPÊS, consacré à la « recherche de subversifs »:

> « Nous avions une énorme quantité de fiches. Des informations nous parvenaient du pays tout entier. Nous avons préparé une carte avec tous les noms liés au communisme en indiquant également les cellules dans lesquelles chacun agissait. Nous avons réussi à trouver le même nom qui agissait dans plusieurs états ».

2 – Le Groupe Economique – C'était « le plus grand de tous, il servait de vitrine, organisait les cours, déterminait quels livres seraient édités et convoquait des réunions et conférences ».

3 – Le Groupe d'Opinion Publique – « Etait responsable de l'image de l'IPÊS auprès des média, de la communication et de la diffusion des pamphlets, livres et apostilles édités ».

4 – La Trésorerie – dont la fonction était « de rassembler de l'argent et de le faire entrer sous forme de contribution sans compromettre les donateurs ». En d'autres termes, elle avait pour tache de préserver l'identité des entreprises donatrices, et de laver l'argent des contributions.

5 – Relations Humaines – était « Responsable de l'embauche du personnel, de la paie et de la région administrative ».

6 - Plus tard le Centro de Lecture a été créé, avec une mission fondamentale: « stimuler la publication brésilienne de livres pour les enfants,

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

l'édition et la diffusion d'auteurs américains ». Tito Leite, directeur de la *Reader's Digest Publications do Brasil,* faisait partie de l'équipe.

« Ressonância » : la technique du « bouche-à-oreille »

L'une des attributions de Domício était ce qu'il appelait la « ressonância ». Cela consistait « à recommander à dix personnes de se rendre à un événement donné, et de demander à chacun de transmettre le message à dix autres, et ainsi de suite, jusqu'à réussir à remplir le Maracanãzinho [82] pour un spectacle ou une manifestation », comme cela s'est produit plusieurs fois.

Cette tactique, Domício da Gama Carvalho admet l'avoir employée aussi pour la sortie des films [83].

Comme il a été montré par le travail de Denise Assis, à travers les documents de la période désormais ouverts à la consultation, et par l'analyse des films que cet institut a produit (ils seront analysés au deuxième chapitre de cette thèse), il est aujourd'hui possible de prouver que la propagande massive, scientifiquement préparée par cet Institut pendant plus de deux ans, a agi sur l'inconscient de la société brésilienne, et a effectivement entraîné la chute du gouvernement de João Goulart.

[82] Stade de football à Rio de Janeiro.

CAMDE : LE BRAS FEMININ DE l'IPÊS

La mise en place

Idéalisée dans l'IPÊS au moment où la participation des femmes à la préparation du coup a été considérée comme primordiale, la CAMDE recevait tout le support logistique de l'Institut et le support direct des branches conservatrices de l'église catholique, comme l'établit clairement le rapport d'une de ses fondatrices.

La CAMDE a été fondée le 12 juin 1962, dans la salle à manger de Madame Amélia Molina Bastos. Catholique passionnée, elle participait activement au travail d'assistance à la Paroisse Nossa Senhora da Paz, à Ipanema, quartier de la classe moyenne élevée, dans la partie sud de Rio de Janeiro.

Madame Molina Bastos raconte qu'elle a été, un certain jour, ouvertement encouragée par le prêtre de sa paroisse, Leovigildo Balestieri, qui l'avertit que « la situation était sombre » [84]. De retour chez elle, elle rencontre le Dr Glycon de Paiva [85] et son frère, le général Molina, qui renforcent le commentaire du prêtre:

> « Ils ont déclaré que si les femmes ne commençaient pas à participer, nous serions perdus. (...) Ils disaient: 'il est nécessaire que la femme fasse quelque chose, car une fois que les communistes seront au pouvoir, la situation sera très sérieuse. Ils ne vont pas améliorer les conditions des défavorisés, parce qu'ils promettent et ne tiennent pas (...). Comme je suis très catholique, j'ai tout de suite pensé : communisme = athéisme. Il faut donc que je défende l'Eglise. Et c'est ainsi que je me suis décidée » [86] .

---

[83] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 42.
[84] *Ibid.*, p. 53.
[85] Glycon de Paiva – Défenseur intransigeant de la nécessité du capital étranger pour le développement des ressources minérales du pays et défenseur du contrôle des naissances. Il a fondé la CAMDE. *Ibid.*, p. 65.
[86] I*bid*, p 53 et 54.

Le siège de la CAMDE se trouvait à la maison paroissiale de l'église Nsa. Sra. Da Paz, mais la religion n'était pas un critère de sélection. Des juives, des kardecistes et des protestantes étaient les bienvenues, tant qu'elles communiaient dans la même opinion.

Le lendemain de la fondation de la CAMDE, Amélia Molina Bastos convoquait déjà son voisinage et rendait visite aux journaux en protestant contre le choix de San Thiago Dantas comme le probable premier-ministre du gouvernement parlementarisme de João Goulart. Au cours de cette campagne elles ont réussi à distribuer 52 000 lettres dans tout le pays [87].

Témoignages des fondatrices

Lúcia Jobim:

> « [Elle a adhéré} pour défendre nos foyers et pour sortir le pays d'une politique opposée à nos souhaits. Nous ne voulions pas d'un pays où la religion serait vue comme l'opium du peuple » [88] .

Mavy Harmon, mariée avec un Américain qui, selon ses propres termes, l'a poussée dans cette activité « parce qu'il avait un très fort sentiment d'appartenance à la communauté ». Elle justifie ainsi son adhésion:

> « Je trouvais que c'était mon devoir de participer. J'ai toujours eu horreur des dictatures dans le sens de la limitation du citoyen. [Elle a adhéré à la CAMDE] pour lutter contre le radicalisme. J'étais contre tout système

[87] *Ibid*, p. 54.
[88] *Ibid.*, p. 61.

> drastique. Notre peur à l'époque n'était pas celle du communisme, mais celle de l'extrémisme » [89].

Mavy Harmon, en analysant la période postérieure au coup d'Etat, défend la démocratie « indirecte, dans laquelle l'élection n'est pas synonyme de démocratie. Elle en fait partie, mais n'est pas tout. Nous devrions avoir une démocratie indirecte, parce que 200 millions de Brésiliens n'ont pas les conditions de s'exprimer » [90].

Eudóxia Ribeiro Dantas, directrice de Communication de la CAMDE, mariée avec José Bento Ribeiro Dantas, président du Centre des Industries [91] et de la Compagnie Aérienne Cruzeiro do Sul affirme que « ça été la plus grande gloire de ma vie d'avoir pu servir mon pays » [92].

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964 1988

La stratégie de diffusion dans le pays

En principe, l'idée était de fonder une entité dans chaque état, mais des sociologues et des anthropologues qui collaboraient à l'IPÊS pour la conception du mouvement ont conclu que si elles échouaient dans leur conquête du pouvoir, elles seraient des cibles faciles de persécution dans tout le pays.

---

[89] *Ibid.*, p. 63.
[90] *Ibid.*, p. 63.
[91] Actuellement Firjan – Fédération des Industries de l'Etat de Rio de Janeiro.
[92] ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 58 et 59.

Il a été donc stipulé, que chaque état créerait son propre sigle. Ainsi, à Belo Horizonte, elles étaient la LIMDE, Ligue de la Femme pour la Démocratie; à São Paulo, l'Union Civique Féminine, et ainsi de suite.

Soutien financier et diffusion dans la presse

Appartenant à la classe moyenne élevée, mariées avec des militaires de haut rang patent, des industriels et de riches négociants, les femmes de la CAMDE n'ont eu aucun problème pour obtenir un support médiatique pour la diffusion de leurs idéaux.

La compagnie aérienne Cruzeiro do Sul, dont le mari de Eudóxia Ribeiro Dantas était président, ne refusait jamais les billets d'avion aux officiers de l'armée et aux membres de l'IPÊS et de la CAMDE qui avaient besoin de se déplacer dans les autres états pour les actions nécessaires [93].

Pour obtenir des espaces dans les média, les femmes ont fait pression sur les annonceurs et ont obtenu d'eux la promesse de ne passer leur publicité que dans les journaux qui sympathiseraient avec elles. En raison de ce boycott, le journal d'opposition *Última Hora* a parfois tiré des exemplaires de quatre pages seulement.

[93] *Ibid.*, p. 58 et 59.

Les missions de la CAMDE

Le travail des femmes de la CAMDE s'effectuait fondamentalement sur trois fronts: le travail social dans les favelas; la défense de la famille et de la morale chrétienne; la défense de la « démocratie ».

Dans le but d'acquérir une meilleure visibilité dans les zones pauvres, la CAMDE s'est implantée dans les favelas, à travers un travail social qui incluait:

L'artisanat – L'enseignement de travaux manuels aux femmes démunies, qui plus tard pourraient commercialiser leurs produits, l'enseignement du rempaillage de chaises et du métier de vitrier aux adolescents. Ces deux initiatives étaient menées en partenariat avec le ministère de l'éducation et de la culture – MEC – qui payait les professeurs [94].

L'information sur le contrôle des naissances par les femmes de bas revenu et la distribution d'exemplaires du programme *Aliança para o Progresso*.

Les messages politiques et les informations sur le contrôle des naissances se présentaient sous forme d'imprimés faciles à lire, parfois même sous forme de

[94] *Ibid*, p. 55.

bandes dessinées, toujours attirants, et ciblés sur les femmes pauvres et leurs maris, en général des ouvriers [95].

Pour cela, le soutient apporté par des entreprises aériennes comme la Cruzeiro do Sul et des entreprises de transports routiers était fondamental, puisqu'elles étaient chargées de diffuser cette littérature dans tout le pays.

Un des points établis pour les militantes par les idéologues de l'IPÊS était de ne jamais dire qu'elles combattaient le communisme, mais qu'elles œuvraient « pour la défense de la démocratie ».

Avec cette tactique elles ont organisé plusieurs campagnes, comme la campagne antidrogue et la campagne pour la préservation de la famille. La plus connue de toutes, à la télévision, était celle où, tous les soirs à 23 heures, une acteur demandait d'une voix solennelle : « Ils est 23 heures. Savez-vous où sont vos enfants? » [96].

Entre mars et avril 1964, elles ont organisé la *Marcha da Família com Deus Pela Liberdade* [97] à travers tout le pays, qui porta un coup fatal au gouvernement de João Goulart.

Aussitôt après le coup d'Etat, en juin 1964, elles ont lancé la campagne, « Dei Ouro para o Bem do Brasil » [98] destinée à recruter des fonds pour les coffres de la dictature, car selon l'accusation tranquille de Mavy Harmon: « la

[95] *Ibid*, p. 54.
[96] *Ibid.*, p. 65.
[97] Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté.
[98] « J'ai donné de l'or pour le bien du Brésil ».

Banco do Brasil n'avait plus un centime parce que quelqu'un avait pris l'argent avant de partir en exil » [99].

L'avancée sur le mouvement culturel

Sous la bannière de la défense de la famille et de la morale chrétienne, elles ont investi les plus divers secteurs culturels, en particulier le théâtre, le cinéma et la presse écrite, en déclenchant une intense campagne de censure contre toutes les manifestations qui ne cadraient pas avec leurs idéaux de « bonnes mœurs de la famille chrétienne ».

En 1962 elles ont empêché l'actrice Norma Bengell d'entrer au Minas Gerais, pour être apparue nue dans le film *La Plage du désir*. Elles ont aussi lancé une forte campagne contre les grossièretés au théâtre, au travers d'annonces payées dans les principaux journaux du pays, auxquelles le comédien Paulo Autran a répondu par ce commentaire :

> « Ces miséricordieuses dames de la CAMDE devraient plutôt se préoccuper d'une meilleure qualité du théâtre et de la baisse du prix de l'oignon. La faim, l'analphabétisme, le latifundium et le chômage, voilà où sont les véritables grossièretés » [100].

Mais rien n'affectait la ferveur de ces dignes dames.

En 1967 elles ont réussi à faire confisquer dans tout le pays l'édition de janvier de la revue *Realidade*, le plus grand succès éditorial de l'époque. L'article

---

[99] ASSIS, D., *op. Cit.*, p. 65.
[100] *Ibid*, p. 56.

cible de leur fureur moraliste, *A mulher brasileira, hoje* [101] comprenait des images d'un accouchement, ce qu'elles considéraient comme impropre.

La tranquillité du devoir accompli

De toutes les femmes interviewées par Denise Assis, Ignez Félix Pacheco - décédée en août 2000 - a été la seule à afficher sa profonde déception face au destin de la *révolution*. Cependant, elle admettait son orgueil d'avoir travaillé pour la CAMDE jusqu'au gouvernement Castello Branco, dont son mari était ministre de la santé [102] .

Ignez déclarait:

> « La révolution a eu lieu pour empêcher ceci [le coup d'Etat communiste], mais elle a fini en nationalisant tout, en supprimant la liberté de la presse et en commettant des abus. (...) A un certain moment, la révolution s'est transformée en échec, intéressée seulement par le clanisme. Plus tard la torture est apparue, ce qui a été répugnant » [103].

Museu da Imagem e do Som
1964-1988
Rio Cinema Brasil

Selon Denise Assis, aucune d'elles – à l'exception d'Ignez – n'ont abordé les conséquences du régime qu'elles avaient aidé à implanter, comme la torture et la censure.

Elles ont insisté sur le fait que la participation de la CAMDE s'est limitée à la période de l'ex-président Castello Branco, selon elles, une époque moins barbare comparée aux gouvernements Costa e Silva et Médici.

---

[101] « La Femme brésilienne aujourd'hui ».
[102] ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 57.
[103] *Ibid*, p. 57, 58 et 60.

Cependant, des documents trouvés dans les archives de l'IPÊS prouvent le contraire.

Des rapports hebdomadaires ont été produits par la CAMDE jusqu'au début des années 1970, décrivant les activités du groupe. Vidée ou non, l'institution a poursuivi son soutien au gouvernement militaire pendant presque 10 ans [104].

1963 : La victoire de Goulart au référendum

Le 6 janvier 1963, Goulart organise un référendum pour que le peuple puisse décider entre le parlementarisme, le régime en vigueur, ou le présidentialisme, dont il était partisan. Sur une totalité de dix millions de votes, neuf millions ratifiaient son mandat à la présidence, et conséquemment son programme de réformes de base, en disant *oui* au régime présidentiel [105].

Les résultats du référendum ont été considérés par Goulart comme « sa vraie élection à la présidence, la plus représentative de toute l'histoire du pays, dépassant même celle de Jânio Quadros, qui détenait jusqu'ici le record, avec six millions de votes »[106].

[104] *Ibid*, p. 65.
[105] Ce programme avait été annoncé pour la première fois en 1958, alors qu'il était vice-président de Juscelino Kubitschek. Voir BANDEIRA, Moniz, *op. cit.*, Chapitre I.
[106] *Ibid.*, p. 88.

Le rétablissement du régime présidentiel a donné plus de pouvoir à Goulart pour implanter les réformes de base. En conséquence, le nombre des organisations de classe augmente lui aussi.

Au cinéma, des productions historiques comme *Sécheresse* de Nelson Pereira dos Santos, *Le Dieu noir et le Diable blond* de Glauber Rocha et *Les fusils* de Ruy Guerra étaient tournés. Notre cinéma gagnait le reste du monde.

13 mars 1963 : Le Rassemblement de la Centrale du Brésil

Pour montrer au congrès qu'il avait le soutien du peuple brésilien, Goulart a convoqué une réunion publique, soutenu par les syndicats, le 13 mars 1963, à Rio de Janeiro.

D'autres réunions publiques étaient également organisées dans les villes de Porto Alegre, Recife, Belo Horizonte et São Paulo, où la campagne pour les réformes devait culminer avec un rassemblement d'un million d'ouvriers pour les commémorations du Premier Mai.

En route pour le rassemblement, João Goulart verrait, de la voiture officielle, des rubans noirs et des bougies aux fenêtres des appartements de Praia do Flamengo – quartier de la classe moyenne de Rio. Encore une manifestation organisée par les dames de la CAMDE, pour renforcer les Marches da la Famille

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

qui avaient déjà commencé à São Paulo. Brandissant leurs rosaires, elles accusaient João Goulart de collaborer avec « l'invasion communiste » du pays.

La réponse de Goulart allait venir quelques minutes plus tard. Le président ouvrirait la manifestation, en présence de plus de 200 mille personnes [107], par la phrase: « Les rosaires de la foi ne peuvent pas être levés contre le peuple ». Peut-être aurait-il été plus prudent d'ignorer la manifestation [108].

Nous sommes d'accord avec Werneck Sodré quand il affirme, par rapport au rassemblement :

> « Son ampleur, la mobilisation populaire extraordinaire, évidemment bien aidée par le fait d'être légale, a constitué la première menace sérieuse pour les forces réactionnaires, qui s'en alarmèrent considérablement, tant était grande leur l'horreur du peuple, en particulier du peuple proclamant ses revendications dans les rues et sur les places publiques. Cela leur a toujours paru l'ignominie suprême. Mais il y a eu plus, et c'est ce qui les a véritablement apeurés : le rassemblement s'est déroulé sous la houlette des troupes de l'armée. Que l'armée garantisse un rassemblement populaire, leur a paru le comble de l'excès, un acte vraiment subversif » [109].

L'isolement du gouvernement

Malgré la force démontrée par le rassemblement, Goulart ne comptait déjà plus avec la totalité de la classe moyenne, qui depuis 1962 avait commencé a être gagnée progressivement par les forces de la droite, à travers une propagande anti-communiste massive orchestrée par des groupes comme l'IPÊS, la CAMDE et de larges secteurs de l'église catholique.

---

[107] ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, *op. Cit.*, p. 59.
[108] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 53.
[109] WERNECK SODRÉ, Nelson, *op. cit.*, p. 392.

Quelques partis politiques réclamaient la destitution de Goulart, tandis que les mouvements financés par la CIA, les industriels et les commerçants – entre autres, l'IPÊS et la CAMDE - organisaient entre mars et avril la *Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté* [110], en réponse aux réunions publiques qui soutenaient Goulart, dans les principales villes du pays.

Comme le démontre le slogan, le flagrant appel religieux et anticommuniste entrera en résonance avec une partie considérable de la classe moyenne, provoquant ainsi le coup final dans l'équilibre des forces.

La confrontation déclarée

Goulart, à ce moment là, n'entrevoyait pas de solution. La confrontation était déclarée. Si, malgré toutes les pressions qu'il avait subies, il n'avait jamais pensé à braver la légalité, il n'avait pas non plus songé à renoncer.

Il ne voulait pas d'une révolution sociale puisqu'il était un vrai réformiste, qui croyait à une transformation progressive.

Et pourtant :

> « le national-réformisme se révélait incapable de répondre aux besoins politiques de l'époque. Les masses se plaçaient avant leur direction. Les événements se déroulaient donc avant les personnages. Goulart, par son tempérament, n'était pas l'homme des décisions fermes et immédiates. La nécessité de prendre des mesures drastiques l'étourdissait. Il préférait le dialogue, la conciliation. [...] Il avait construit sa carrière d'homme public [...] par des moyens exclusivement pacifiques et il se refusait, maintenant qu'il était le président, à imposer les réformes au prix de l'écroulement des institutions démocratiques » [111].

[110] Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade.
[111] BANDEIRA, Moniz, *op. cit.*, p. 104.

La nuit du 31 mars 1964, Kruel, Commandant de la IIe Force Armée brésilienne, appelait Goulart pour lui proposer de servir de médiateur entre le gouvernement et les putschistes, à condition que Goulart fermât la CGT [112], la UNE [113], et d'autres organisations populaires, qu'il intervînt dans les syndicats et qu'il éloignât les auxiliaires de la présidence accusés de communistes.

Certain que ces propositions étaient en vérité un ultimatum, Goulart lui a répondu durement :

> « Général, je n'abandonne pas mes amis. Si telles sont vos conditions, je ne les examine pas. Je préfère garder mes origines. C'est à vous de garder vos convictions. Mettez les troupes dans la rue et trahissez sans crainte » [114].

Les EUA assument ouvertement ses dispositions

À la suite des événements, Goulart était informé que le gouvernement américain soutenait l'opération putschiste et qu'il était non seulement prêt à reconnaître la légalité du mouvement, mais aussi prêt à intervenir militairement [115] dans le pays, en cas de guerre civile en occupant le nord-est, plus particulièrement Pernambuco, où cinq mille officiers, sous-officiers et soldats américains se trouvaient déjà en attente.

---

[112] CGT - Confédération Générale du Travail.
[113] UNE - Union Nationale des Étudiants.
[114] BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.,* p. 180.
[115] Pour bien comprendre cette action, voir *l'Operation Brother Sam*, Chapitre XIV, *Ibid.*

Ses adversaires conspiraient avec une puissance étrangère pour renverser le gouvernement légitimement élu. Le dispositif militaire du gouvernement s'écroulait. Les officiers légalistes attendaient des ordres d'attaque qui n'étaient jamais donnés. Et les syndicalistes qui comptaient avec cette action militaire défensive étaient désorientés.

La grève générale que la CGT avait provoquée finissait par se retourner contre le gouvernement, puisque la paralysie des transports publics a empêché la mobilisation populaire. Les rues de Rio de Janeiro sont restées vides :

> « C'était la conséquence de la politique de conciliation, de la perspective nationale-réformiste, des illusions démocratiques, non seulement de Goulart mais aussi d'une grande partie de la gauche, qui n'avaient pas bien évalué le caractère de classe de l'Etat et le rôle des forces armées dans son ensemble, qui pourtant n'étaient pas armées, matériellement et idéologiquement, pour affronter le coup d'Etat. Les ouvriers, sans programme particulier de revendications politiques, ne se sont pas battus et se sont laissés violenter, sans la moindre résistance » [116].

01 avril 1964 : Le coup d'Etat accompli

Au soir du premier avril, le sénateur Auro Moura Andrade, président du congrès, convoquait une session extraordinaire. Choisissant d'ignorer l'information officielle selon laquelle Goulart était en voyage au Rio Grande do Sul, sur le territoire national, et qu'il n'avait pas renoncé, le sénateur Andrade, violant les normes constitutionnelles et le règlement interne du congrès, a déclaré la présidence vacante.

C'était la concrétisation du coup d'Etat sans cesse tenté depuis 1945.

2 – LA PERIODE 1964 A 1968 : PREMIER MOMENT DU REGIME DICTATORIAL

2.1 - LE COUP D'ETAT MILITAIRE DANS SES PREMIERS INSTANTS

La nuit du 31 mars 1964

Le président Goulart était informé que ses adversaires conspiraient avec une puissance étrangère pour renverser le gouvernement légitimement élu. Non seulement les EUA 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 n'étaient jamais donnés. Les syndicalistes qui comptaient avec cette action militaire défensive restaient désorientés.

---

[116] *Ibid.*, p. 182.

Le premier avril – La présidence est déclarée vacante, le bâtiment siège de l'UNE est incendié

En violant les normes constitutionnelles et le règlement interne du Congrès, le président du Congrès convoque une session extraordinaire et déclare la présidence vacante. C'est la concrétisation du coup d'État. Le général Humberto Castello Branco, chef d'état-major de l'infanterie, s'empare alors du pouvoir.

Le bâtiment siège de l'UNE – Union Nationale des Etudiants, situé à Praia do Flamengo numéro 132, à Rio de Janeiro, est envahi et incendié :

> « A 17 heures environ, un groupe devant le bâtiment a commencé à manifester pour la victoire *des forces démocratiques* [117]. La foule ne cessait d'augmenter et les plus exaltés ont commencé à jeter des pierres sur le bâtiment. Depuis les fenêtres du deuxième étage, quelques étudiants affiliés à l'UNE assistaient à tout cela sans la moindre réaction. C'est alors que le peuple, accompagné par les étudiants, a envahi la siège de l'UNE. Ils ont commencé à jeter des meubles, des affiches et des papiers par les fenêtres. Motivés par les acclamations de l'énorme masse populaire qui assistait à tout, ils ont commencé à mettre le feu aux tas de meubles, d'affiches et de papiers qui ont été remis, en flammes, à l'intérieur du bâtiment » [118] .

Centro de Pesquisa 1964-1980 no Cinema Brasileiro

02 avril – La Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté à Rio

Le 2 avril, pendant que les persécutions s'intensifiaient dans tout le pays, et que les prisons se remplissaient, à Rio de Janeiro huit cent mille personnes - selon le journal conservateur *O Globo* [119] - ou deux cent milles personnes – selon

---

[117] C'est nous qui soulignons.
[118] « Incendiado o prédio da UNE », *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 avril 1964, p. 6.
[119] « Mais de 800 mil pessoas na 'Marcha da Vitória' », *O* Globo, Rio de Janeiro, 03 avril 1964.

Moniz Bandeira [120] - soutenaient le putsch en participant à la *Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté*, organisée par les femmes de la CAMDE :

> « Une pluie fine tombait sur la ville, prise d'assaut par la foule qui remplissait les rues de la Candelária à l'Esplanada do Castello [121], en portant des banderoles et des affiches au nom de Dieu et pour la démocratie. Cet après-midi là, en tête de la manifestation, le drapeau national dans une main, un rosaire dans l'autre, marchait une femme mince de la classe moyenne d'Ipanema: Madame Amélia Molina Bastos. A son côté, marchait le général Olímpio Mourão Filho, brandissant faisant d'une main le « v » de la victoire. Son geste lui valait les acclamations de la foule pour avoir déposé le président de la République. La marche a été pour Dona Amélia, institutrice à la retraite, le point culminant d'un travail initié dans sa salle à manger, le 12 juin 1962: la fondation de la CAMDE » [122] .

Il faut reproduire ici le commentaire fait par Gordon, l'ambassadeur américain à propos de la Marche: « L'unique remarque *triste*[123] c'était la participation clairement limitée des classes populaires » [124].

João Goulart l'analyse :

> « Dans les grandes marches les banderoles ne manifestaient pas contre la personne du président ou contre les réformes de base qu'il préconisait. Elles essayaient de toucher le sentiment profondément religieux du peuple et de suggérer le danger de l'imminente prise de pouvoir par les communistes » [125].

Mavy Harmon, également membre de la CAMDE a déclaré avec fierté : « J'admets que c'était la plus belle chose que j'avais vue de toute ma vie. Les

---

[120] BANDEIRA, Moniz, *Op. cit.*, p. 185.
[121] La principale voie au centre ville de Rio de Janeiro.
[122] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 53.
[123] C'est nous que soulignons.
[124] BANDEIRA, Moniz, *op. Cit.*, p. 185.
[125] Manuscrit de Goulart d'une interview accordée au journal *Correio da Manhã*, Montevidéu, s/d, *In Op. cit.*, p.166.

gens s'embrassaient, les chapelets à la main, parce que la révolution avait abouti » [126].

En 1999, Ignez Félix Pacheco Cassure, alors âgée de 88 ans, s'est souvenue de sa participation à la marche:

> « La marche a été le point culminant de notre travail et un triomphe parce qu'elle a été faite quand la révolution avait déjà réussi. (...) Papa marchait à côté du maréchal Dutra. Il pleuvait et le maréchal portait un chapeau melon qu'il enlevait de temps en temps pour saluer la foule. Il y avait un très grand bonheur parce qu'on n'entendait parler que d'un coup communiste qui viendrait nous voler la liberté » [127].

Et Eudóxia conclut :

> « Sans une grande campagne d'opinion publique, il était impossible de faire quelque chose contre le gouvernement légalement élu. (...) Nous étions chargées de l'opinion publique. Les militaires attendaient la maturation de l'opinion publique. Parce que sans cela ils ne pouvaient pas agir. À moins que l'opinion publique le leur demande. C'est cela que nous avons fait » [128].

Les EUA rendent hommage aux femmes de la CAMDE

Le succès des plus de 400 Marches organisées dans tout le pays ont valu à la direction de la CAMDE une invitation des partis républicain et démocratique américains pour un séjour d'un mois aux États-Unis. La revue *Reader's Digest* leur a consacré une édition spéciale, « traduite en 13 langues ». Selon le témoignage d'Eudóxia, la direction de la CAMDE a même rencontré le dirigeant de la CIA: « Le président, dont je ne me souviens plus le nom, nous a reçu et nous

[126] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 64.
[127] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 60.
[128] « Quem eram aquelas mulheres ? », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 janvier 1986.

a fait enregistrer un témoignage sur la force de la participation des femmes brésiliennes dans le démantèlement du pouvoir communiste » [129].

4 avril – Le président João Goulart prend l'exil

Le 4 avril, après avoir échappé à une poursuite et certain de ne pas pouvoir résister, le président Goulart décide finalement de traverser la frontière et de s'exiler en Uruguay. João Goulart ne reviendra au Brésil qu'après sa mort, le 6 décembre 1976, officiellement due à un attaque cardiaque.

Le certificat de décès est actuellement contesté. Des témoins renforcent la thèse de son assassinat, par une substitution des médicaments pour le cœur qu'il prenait tous les soirs. Les enquêtes continuent encore de nos jours.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

5 avril – Les femmes à Brasília dans l'effort de légalisation du putsch

D'après le témoignage de Mavy Harmon, le 5 avril, alors que l'euphorie de la conquête était retombée, des représentantes des associations féminines de plusieurs états ont réuni 500 femmes au Congrès, à Brasília, pour débattre du que le Pays n'avait pas de véritable dirigeant.

> « Nous sommes allées voir les militaires et nous leur avons fait lecture de la Constitution. C'est alors qu'ils ont mis en place un gouvernement. L'exigence était que les élections devaient toujours se tenir avec deux candidats nommés par le Congrès. Nous avons suggéré qu'en cas de candidature d'un militaire, ce dernier devrait se ' réformer ' et ne pas porter l'uniforme. Des civils du niveau de Roberto Campos, Octávio Gouveia de Bulhões, Glycon de Paiva,

[129] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 60.

> la fine fleur des spécialistes de la finance, sont venus nous rejoindre *pour mettre le Pays en ordre* » [130].

15 avril 1964 – Le FBI remercie ses agents en sol brésilien

Ce n'est que le 28 septembre 1965 que le journal *Tribuna da Imprensa* fait publier une lettre anonyme venue du FBI et adressée à Monsieur Brady, au Brésil. La lettre est publiée sous le titre « Carta a um espião » [131].

Le texte dit :

> « Dear Mr Brady : I want to take this means to express my personal appreciation to each agent stationed in Brazil for the services rendered in the accomplishment of 'Overhaul'. Admiration for the dynamic and efficient manner in which this large scale operation was carried out in a foreign land and under difficult conditions, has prompted me to express my gratitude. The CIA people did their part well and accomplished a great deal (...) I am particularly pleased that our participation in the affair was kept secret (...). We can all be proud of the vital part the FBI is playing in protecting the security of the Nation, even beyond its borders ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[130] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p.64 et 65.
[131] « Lettre à un espion ».

2.2 – 1964 A 1967 – LE GOUVERNEMENT DU MARECHAL HUMBERTO CASTELLO BRANCO : « LE COUP D'ETAT ? IL NE DURERA PAS ! »

La période comprise entre le premier avril 1964 et le 13 décembre 1968 peut être classée comme une période d'incertitude pour la droite aussi bien que pour la gauche.

C'est la période du renforcement graduel de la censure ainsi que d'autres mécanismes de répression et de contrôle.

De 1964 à 1968, une série de mesures autoritaires et répressives sont mises en place et intensifiées par les gouvernements militaires successifs. Comme l'affirme Zuenir Ventura :

> « Le coup d'État d'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 réveillé la conscience du 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 allait réveiller la conscience du peuple, mais elle allait transformer la société, en aidant aussi à mettre fin aux injustices sociales » [132].

Cependant, après l'impact initial, il semblait que le régime d'exception ne tiendrait pas très longtemps. De fait, des mouvements de résistance au coup d'État

---

[132] VENTURA, Zuenir, *1968 - o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p 44.

s'organisaient parmi les secteurs progressistes de la classe moyenne, des artistes et des étudiants.

De 1964 à 1968, c'est la période des manifestations, des réunions publiques, de l'ébullition politique, intellectuelle et comportementale. Les brèches dans les lois déjà édictées par la dictature sont explorées pour trouver les moyens de s'exprimer et de résister.

Conspirateur et coordinateur du coup d'Etat, chef de l'état-major de l'Armée, Castello Branco prêche l'austérité administrative et la réalisation de réformes économiques et institutionnelles. Il donne également la priorité à la lutte contre la subversion et la corruption.

Selon Ronaldo Costa Couto [133], Castello Branco était considéré dans les milieux militaires comme un « démocrate modéré et légaliste », qui soutenait avec obstination « la limitation de l'intervention militaire exclusivement aux ordres constitutionnels » et « concevait son gouvernement comme une transition indispensable vers une rencontre rapide avec la démocratie ».

Des extraits de son discours d'investiture prouvent sa position:

> « Ma procédure sera celle d'un chef d'Etat dans le processus pour l'élection du Brésilien à qui je cèderai le poste le 31 janvier 1966. (...) Je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour consolider les idéaux du mouvement civique de la nation brésilienne de ces mémorables jours d'avril, lorsqu'elle s'est dressée, unie, admirable de courage et de décision, pour restaurer la démocratie et la libérer des fraudes et distorsions qui l'ont rendue méconnaissable. (...) Notre vocation est celle de la liberté démocratique, d'un

[133] COSTA COUTO, Ronaldo, *História indiscreta da ditadura e da abertura : Brasil : 1964-1985*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1998, p. 62.

> gouvernement de la majorité avec la collaboration et dans le respect des minorités » [134].

Pour Castello Branco l'intervention militaire devait être la plus courte possible et le pouvoir politique devait bientôt revenir aux civils.

Cependant, cette vision ne faisait pas l'unanimité dans l'Armée. D'importants leaders ont constitué ce que l'on a appelé la 'ligne dure' – située à la droite de la droite militaire – dont l'opposition aux modérés va marquer tout le cycle du régime autoritaire. Le ministre de la Guerre de Castello Branco, le maréchal Costa e Silva, qui sera son successeur, fait partie du bloc de la 'ligne dure'.

En réalité, malgré le ton modéré et conciliatoire de son discours d'investiture, le gouvernement Castello Branco institutionnalise le régime militaire. Sous son commandement s'implante la doctrine de la sécurité nationale; des centaines de droits politiques sont annulés; quatre actes institutionnels sont signés, qui réduisent et suppriment des garanties constitutionnelles, qui interviennent dans les syndicats, qui font disparaître des partis politiques et qui introduisent le régime bi-partite, qui mettent fin aux élections directes pour le président, les gouverneurs et les préfets et qui inventent une nouvelle Constitution.

---

[134] *Ibid.*, p. 62.

Néanmoins, dans un premier moment, la société civile pensait sincèrement que le régime d'exception ne serait qu'une étape brève et passagère.

Plusieurs facteurs ont contribué à cette croyance : une relative liberté de la presse ; un organe judiciaire qui fonctionnait régulièrement – bien qu'emprisonné dans une législation autoritaire ; le Congrès qui restait ouvert - bien que dénué ou presque de tout pouvoir.

Mais lentement, la censure gagnait du terrain, sans se faire remarquer. A l'époque elle se restreignait encore au seul domaine des divertissements publics.

En matière d'économie, selon Costa Couto, le gouvernement Castello Branco encourage des réformes économiques et administratives de grande envergure : « il fait le ménage, contrôle l'inflation et réduit le déficit de la balance commerciale. Il crée les bases pour le développement économique accéléré de la période 1968-1973, période qui entrera dans l'histoire sous le non de 'miracle économique' [135].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Les principales mesures du gouvernement Castello Branco

13 juin 1964 - La création du Service National d'Informations - SNI

Avec la victoire des militaires, l'Ipês a élargi son champ d'action au secteur de l'Information sous l'impulsion du Général Golbery do Couto e Silva.

[135] COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 65.

Cette manœuvre a créé l'effrayant SNI – Service National d'Informations. Sa fonction était de rassembler et d'analyser des informations relatives à la sécurité nationale, à la contre-information et à l'information sur la subversion interne. « Il a travaillé sur la base des dossiers de l'Ipês, immédiatement transférés au siège de l'organe nouvellement créé à Brasília » [136].

Entre avril 1964 et décembre 1968 cinq actes institutionnels ont été édictés, dont le but était de renforcer la position putschiste et d'affaiblir les mouvements d'opposition.

Le quatre premiers ont été édictés par le gouvernement de Castello Branco.

L'AI-1 – la cassation des droits politiques

Le 9 avril 1964 est édicté l'Acte Institutionnel nº 1 – l'AI-1.

Son but était d'institutionnaliser le coup d'Etat. Il décide entre autres : l'élection présidentielle indirecte dans les deux jours qui suivent, la cassation des droits politiques de trois cent soixante-dix huit politiciens, le licenciement d'environ 10 mille fonctionnaires publics [137].

[136] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p.22.
[137] Les chiffres sont donnés par l'organisation « Tortura Nunca Mais », sur le site internet *h*ttp://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_pub/pub_ensaios/pub_ens_celma1b.htm

L'AI-2 – la fin des élections directes pour le président et l'extinction des partis politiques

Le 27 octobre 1965, c'est l'édit de l'AI-2 qui établit : les élections indirectes pour la présidence de la République, l'extinction des partis politiques et la création de deux nouveaux partis.

L'un pour soutenir les putschistes : l'Arena – Alliance de Rénovation Nationale ; et l'autre pour 'faire l'opposition' : le MDB – Mouvement Démocratique Brésilien.

L'Acte 2 a également créé la Loi de Sécurité Nationale, qui désigne tous ceux qui s'opposent au régime militaire comme des ennemis de la patrie.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

L'AI-3 – la fin des élections pour gouverneurs et préfets

Le 05 février 1966, c'est l'édit de l'AI-3 qui établit : les élections indirectes pour les Gouverneurs des Etats et pour les Préfets des capitales d'état. A partir de cet acte, les gouverneurs sont nommés par le président, et les préfets, par les gouverneurs.

L'AI-4 – l'établissement d'une nouvelle carte constitutionnelle

Le 7 décembre 1966, c'est le tour de l'AI-4 qui exige le vote et la promulgation d'une nouvelle carte constitutionnelle mise au point par les putschistes, qui devra être éditée le 24 janvier 1967.

L’avancée de la faction ‘ligne dure’ dans le jeu de la succession

À la fin du gouvernement Castello Branco, le Haut-Commandement Militaire a choisi comme nouveau président le maréchal Artur da Costa e Silva, qui était le ministre de la Guerre et aussi ouvertement partisan de la ‘ligne dure’.

Il est important de remarquer ici que le régime militaire en place tente encore de maintenir les apparences de normalité, à l’intérieur et à l’extérieur du pays.

Pour cela, il fait passer la candidature unique du maréchal Costa et Silva à l'approbation du Congrès qui, désormais réduit à deux partis, et totalement immobilisé par des actes, des lois et des décrets, l’a bien évidemment ratifiée.

2.3 - 1967 – LE DEUXIEME MILITAIRE AU POUVOIR : LE MARECHAL ARTHUR DA COSTA E SILVA

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Le 15 mars 1967, le président Costa e Silva prend la tête du gouvernement et la nouvelle Constitution autoritaire est mise à jour. Pour maintenir les apparences, le Congrès reste ouvert.

En juillet 1967, quatre mois après avoir quitté la présidence du pays, l’ex-président Castello Branco trouve la mort, dans une collision entre deux avions dans le ciel du Ceará, au nord-est du Brésil.

Le maréchal Arthur da Costa e Silva gouverne du 15 mars 1967 à la fin d'août 1969.

Son gouvernement – totalement marqué par l'institutionnalisation de la dictature promue par le gouvernement antérieur – sera placé sous le signe de sa truculence.

Les manifestations d'opposition au régime gagnent en force en 1967

En réaction à la 'ligne dure' au pouvoir, les manifestations de l'opposition augmentent. Avec la répression contre les étudiants, l'intensification des conflits de rue, la brutalité des interventions policières, d'autres groupes de résistance seront formés, qui connaîtront leur apogée lors des grandes manifestations de 1968.

1967 marque le commencement d'une période dans laquelle les manifestations populaires prospèrent. Elles étaient organisées, à l'origine, par les étudiants, qui demandaient de meilleures conditions d'enseignement et l'annulation d'un accord entre le Brésil et les États-Unis. Cet accord transformait les universités brésiliennes en « universités-entreprises, dont l'objectif était de former des techniciens pour le développement. Un tel accord était considéré par les leaders des étudiants de l'opposition comme une attaque à la culture et à la souveraineté du pays » [138].

1967 est aussi l'année pendant laquelle l'adhésion à la lutte armée gagne en force, avec la conviction que « seules les armes permettront de parvenir au

[138] COSTA COUTO, R., *op. Cit.*, p. 89.

socialisme ». Le résultat sera un certain nombre de scissions au sein de la gauche qui, divisée, contribuera au renforcement de la 'ligne dure'.

1968 – Le bouleversement final

L'année 1968 est marquée par des idées et des mouvements libertaires partout dans le monde.

Au Brésil, il y a une inquiétude croissante, des manifestations de rue dans les grandes villes, des grèves, des contestations du régime militaire. Quelques organisations de gauche optent clairement pour la lutte armée. Parmi elles, l'ALN–Alliance Libertaire Nationale, la VPR – Avant-garde Populaire Révolutionnaire, le PC do B– Parti Communiste du Brésil.

Memória da Censura
1964-1988
no cinema brasileiro

La tension monte.

Le courant radical militaire vante le durcissement du régime.

Dans les manifestations de rue, la lutte est inégale. Contre des étudiants armés de bâtons de bois et de pierres, la police riposte avec des fusils, des revolvers, des baïonnettes, des sabres, des chevaux et des bombes lacrymogènes.

Mars 1968 - Les manifestations augmentent et s'amplifient

À partir du mois de mars, les manifestations publiques, qui jusqu'ici se restreignaient aux mouvements des étudiants - ME - dont les revendications se centraient sur l'éducation, changent de visage et les étudiants, eux-mêmes, se voient lancés à l'avant-garde du mouvement contestataire.

Zuenir Ventura nous décrit le paysage urbain :

> « De 66 [...] à 68, quand les chocs avec la police sont devenus habituels, la population des grandes villes s'est habituée à cette espèce de guerre ouverte qui, chaque semaine, quand ce n'était pas tous les jours, opposait les pierres lancées par les étudiants aux matraques, balles et bombes à gaz de la Police Militaire. La course des étudiants en sens inverse à celle des voitures - une innovation stratégique de l'année [139] - l'odeur du gaz lacrymogène, le chœur de ' À bas la dictature' semblaient incorporés au paysage urbain de ces temps » [140].

Le prétexte pour le durcissement de l'oppression

La 'ligne dure' n'attendait que le bon moment pour frapper le coup définitif.

L'excuse attendue viendrait en septembre quand le député carioca du parti d'opposition – le MDB - Márcio Moreira Alves, indigné à cause de l'invasion de l'Université de Brasília, qui avait eu lieu le 29 août, fait un véhément discours au Congrès.

Il s'élève contre la violence et contre la dictature, le 2 septembre 1968, et prêche le boycott des commémorations du jour de l'indépendance du Brésil, le 7 septembre.

Dans son discours il demandait aux militaires :

> « Quand les troupes cesseront-elles de tirer sur le peuple dans la rue? Quand la proposition de réforme universitaire du gouvernement se manifestera-t-elle autrement que par des grands coups de botte dans la porte des laboratoires ? Quand aurons-nous, en tant que parents, la certitude que nos enfants, en sortant de l'école, ne rentreront pas sur un brancard, roués de coups ou blessés par balles ? (...) Quand l'armée ne sera-t-elle plus le refuge des tortionnaires? Quand le gouvernement fédéral fera-t-il au minimum son devoir, pour le bien de la République et pour la paix du peuple? » [141].

---

[139] Il fait référence à 1967.
[140] VENTURA, Zuenir, *Op. cit.*, p. 83.
[141] *In* COSTA COUTO, Ronaldo, *op. Cit.*, p. 94.

Malgré son ton enflammé, le discours serait passé inaperçu, si la 'ligne dure' n'avait pas décidé de l'utiliser politiquement.

C'est Márcio Moreira Alves lui-même qui explique :

> « [le discours] a été pour les militaires la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Ils cherchaient déjà une excuse pour l'AI-5, qui était déjà prêt; quand les trois ministres militaires ont demandé au Congrès l'autorisation d'intenter un procès contre moi, ils savaient déjà que la demande serait refusée; ils voulaient cette réponse négative pour dire que l'institution s'était rebellée contre le régime » [142].

Ainsi, à travers l'action rapide des militaires, le discours sort des limites restreintes du Congrès et gagne le public. Costa Couto raconte la succession des faits :

> « En quelques heures, la déclaration est reproduite et distribuée à tous les principaux commandements militaires. Les militaires exigent que le parlementaire soit puni pour offense à l'honneur et à la dignité de l'Armée. Le Président Costa e Silva cède. (...) Le Congrès rejette la plainte contre le député. La forte tension, existante depuis des mois, parvient à son point culminant » [143].

1964-1988 no Cinema Brasileiro

Le 13 décembre 1968 – L'édit de l'AI-5

À 22 heures le 13 décembre 1968, le professeur Gama e Silva, Ministre de la Justice, annonce l'Acte 5 à travers une chaîne de radio et télévision.

C'est le coup d'Etat dans le coup d'Etat. Contrairement aux quatre actes déjà édictés pour une durée déterminée, l'AI-5 avait une durée indéterminée.

---

[142]Entretien au journal *O Estado de São Paulo* : www.estado.estadao.com.br/edicao/especial/AI5/ai519.html
[143] COSTA COUTO, Ronaldo, *op. Cit.*, p. 94.

Par l'AI-5, le gouvernement suspend toutes les garanties constitutionnelles. Le Congrès national est fermé pour une durée indéterminée [144]. La censure est étendue à tous les vecteurs d'information. La dictature a le pouvoir de décréter l'état de siège, de le proroger, de confisquer des biens. L'habeas corpus est suspendu, les accusés de délit politique peuvent être emprisonnés sous le régime d'incommunicabilité pendant dix jours. Les fonctionnaires civils et militaires peuvent être cassés, démissionnés, limogés, mutés, réformés et mis en retraite anticipée d'office.

En résumé, les militaires prennent le contrôle absolu de la société brésilienne entre leurs mains.

Si l'on en croit l'affirmation du général Ernesto Geisel, le quatrième général au pouvoir de 1974 à 1979 :

> « La révolution [145] de 64 n'était pas une révolution faite pour durer, elle était faite contre le gouvernement de Jango Goulart, qui était en train de s'acheminer de façon démagogique vers la gauche. [...] Le gouvernement Castello Branco, lui aussi a affronté une récession et une inflation, et a réussi à résoudre le problème. A la fin de son mandat, le pays était dans de bonnes conditions. *Mais là* les mouvements de gauche ont commencé » [146] ,

on peut soutenir que l'AI-5 est mis en place pour permettre aux militaires de rester au pouvoir et d'obliger ainsi la société à se courber à leurs volontés.

---

[144] Le Congrès restera fermé pendant dix mois et huit jours. L'AI-5 a touché 88 députés fédéraux et 5 sénateurs. *In* « O Ato e seus usos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 décembre 1975.
[145] Les militaires putschistes l'appellent le coup d'Etat de *révolution*.
[146] Interview de Ernesto Geisel à Cosette Alves, « A Revolução de 64 não era para durar », dans *Folha de São Paulo*, 15 septembre 1996, Caderno Brasil, p.1-11.

Si 1964 avait mis fin aux illusions de ceux qui croyaient être en train de construire une société plus juste et plus égalitaire, 1968 a certainement mis fin à l'innocence.

Feindre l'indifférence était impossible.

L'ère de la métaphore et de l'allégorie était en marche : le lendemain, 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 » [147].

Malgré le fort soleil d'été.

En effet, la saison de chasse était officiellement ouverte.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

La censure s'amplifie

En ce qui concerne la censure, l'AI-5 marque la ligne de partage des eaux. Restreinte jusqu'à lors aux divertissements publics, elle est désormais étendue à tous les médias. Plusieurs journaux et revues disparaissent, parmi lesquels le journal *Correio da Manhã*, le journal *Última Hora* e la revue *Realidade*.

L'action de la censure sur la presse avant et après 1968 est expliquée par le journaliste Alberto Dines:

---

[147] Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 288-289.

> « Entre 64 et 68 il y avait ce qu'il y a toujours eu dans la presse. Les journaux étaient orientés. Le processus informatif n'était pas aussi fluide qu'il l'est aujourd'hui. Mais il n'y avait pas la censure ostensible. En 68 est arrivée la censure préalable, dans quelques journaux avec des officiers armés, comme dans le journal *Última Hora*. Ce moment a vraiment marqué la ligne de partage des eaux » [148].

Luíz Edgar de Andrade, journaliste:

> « A partir de l'AI-5, les censeurs étaient physiquement présents à la rédaction de quelques journaux. D'une façon générale, les ordres de la censure étaient donnés par téléphone. Quotidiennement quelqu'un du DOPS [149] ou de quelque service militaire appelait en disant que telle nouvelle ne pouvait pas être publiée » [150].

Cette ingérence directe des censeurs dans les journaux est racontée par Dines :

> « Le 14 [décembre 1968], le *Jornal do Brasil* a fait un article révélant la présence des censeurs à la rédaction du journal. En d'autres termes, le journal a passé outre l'interdiction de la censure pour informer ses lecteurs que le journal était sous censure. Le dimanche, 15, en protestation contre la menace de prison de l'un de ses directeurs, le journal n'est pas diffusé. A partir du lundi 16, les censeurs étaient là. Ils sont restés à la rédaction du journal pendant un mois » [151].

Mémoire du Cinéma Brésilien 1964-1988

La presse résiste

Dès lors, dans les espaces réservés aux articles censurés, les journaux commencent à publier des recettes culinaires et des morceaux d'un poème du Portugais Luís de Camões intitulé « Os Lusíadas ». La manœuvre, initiée par le

---

[148] DINES, Alberto, dans l'émission « Observatório da Imprensa », TV Educativa, Rio de Janeiro, 14 décembre 1998.
[149] DOPS – Département d'Ordre Politique et Social.
[150] Témoignage dans l'émission « Observatório da Imprensa », TV Educativa, Rio de Janeiro, 14 décembre 1998.
[151] DINES, Alberto, dans l'émission « Observatório da Imprensa », TV Educativa, Rio de Janeiro, 14 décembre 1998.

journal *O Estado de São Paulo*, d'après son directeur Ruy Mesquita, s'étend rapidement à toute la presse.

De toutes les dates concernant les signatures des actes d'exception, le vendredi 13 décembre 1968 est pour toujours gravé dans le cœur de ceux qui ont vécu la période. L'AI-5 a été, sans aucune doute, le plus dévastateur et le plus néfaste des actes de la dictature contre la société.

Le témoignage de l'écrivain Artur José Poerner, démontre la dimension de la terreur que l'AI-5 annonçait :

> « On peut dire que la seule chose qui a été démocratisée à partir ce moment là a été la torture. Parce que jusque là il y avait un rapport, peu démocratique, de classe: quelqu'un qui avait fréquenté l'université, recevait un meilleur traitement qu'un ouvrier ou un leader syndical. A partir de l'AI-5, la torture a été démocratisée. Toutes les personnes arrêtées étaient brutalisées dans les casernes, la répression a beaucoup augmenté et l'une des conséquences de cela a été l'émergence et l'augmentation de la lutte armée, qui a sacrifié toute une génération de jeunes Brésiliens » [152].

[152] Témoignage dans l'émission « Observatório da Imprensa », TV Educativa, Rio de Janeiro, 14 décembre 1998.

3 – LA PERIODE 1969 / 1974 - LA 'LIGNE DURE' AU POUVOIR

Pendant toute l'année 1969 les poursuites et les persécutions continuent. Encore plus de lois, décrets et actes institutionnels sont 'inventés', dans l'objectif de 'maintenir le pays sous contrôle'.

Mais, selon Costa Couto [153], en mai 1969, Costa e Silva manifeste ses prétentions de remettre le pays sur le chemin de la normalité. Son idée était de signer la réforme constitutionnelle qui allait sortir le pays des ténèbres de l'AI-5 et le remettrait sur la voie de la normalité démocratique. La réforme constitutionnelle incluait la réouverture du Congrès National et l'élimination des Actes Institutionnels. Costa e Silva désirait déclencher l'ouverture politique. Il était déterminé à ne pas passer à la postérité comme un simple dictateur latino-américain de plus.

Mais le temps pour accomplir ses projets lui a manqué.

En août 1969, Costa e Silva est victime d'un accident vasculaire cérébral qui l'éloigne de la scène politique et qui entraîne un nouveau coup d'Etat.

[153] COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 100.

3.1 - AOUT 1969 – LA JUNTE MILITAIRE REMPLACE COSTA E SILVA

Les ministres militaires empêchent l'investiture du vice-président constitutionnel, Pedro Aleixo, juriste et homme politique qui s'était opposé à l'AI-5. Ils forment une Junte Militaire, légalement soutenue par un nouvel acte institutionnel, l'AI-12. Cette junte est composée par trois militaires, représentant chacun l'une des forces armées : la Marine, l'Armée de terre et l'Armée de l'air.

La ligne 'modérée' de la dictature, représentée par Costa e Silva, venait d'être remplacée par la 'ligne dure'.

Contrairement au projet de Costa e Silva, la junte prévoit un lourd et vaste amendement constitutionnel, en durcissant drastiquement la Constitution de 1967 et en préservant l'AI-5. Elle organise également l'élection du général Emílio Garrastazu Médici, commandant de la IIIème Armée et partisan de la ligne dure militaire.

Memória do Cinema Brasileiro 1964-1988

Le 22 octobre 1969, le Congrès ouvre de nouveau ses portes pour 'élire' le général Médici, le candidat choisi par la junte.

Son investiture a lieu le 30 octobre 1969.

Le maréchal Costa e Silva meurt, à Rio, en décembre 1969.

3.2 - OCTOBRE 1969 / MARS 1974 – LE GOUVERNEMENT EMILIO GARRASTAZU MEDICI

Cette période nous montre que le coup d'Etat s'installe et que l'instrument de la censure avait pour but certain d'empêcher le renforcement et la croissance d'un mouvement culturel brésilien autonome et légitime.

Medici est le dirigeant le plus dur, le plus arbitraire et le plus despotique de tout le cycle militaire. Malgré cela, grâce à un marketing compétent, une censure féroce et une bonne croissance économique (en 1973 nous avons eu 14% de croissance réelle), son gouvernement atteint un haut niveau de popularité et de prestige parmi les couches populaires, malgré un durcissement féroce du régime.

Le peuple est content du marché de l'emploi et de l'intérêt des rentes ; l'estime de soi est en hausse, stimulée par une propagande officielle compétente qui passe aussi par le sport. Pour preuve, l'importance accordée au championnat mondial de football de 1970.

La censure, la répression et des discours triomphalistes bloquaient efficacement le débat des idées, les critiques et la connaissance de la vérité.

C'est l'apogée du 'miracle économique', du 'grand Brésil', du slogan 'Nul ne peut arrêter notre pays', de 'Brésil, aime-le ou quitte-le'.

La montée de la résistance et l'exil

Avec l'AI-5, qui met un terme à toute possibilité d'opposition démocratique, commence ce que l'on a appelé la 'sortie par l'aéroport', c'est à

dire, l'exil. En interne, l'opposition se radicalise, comme le démontre la croissance de la lutte armée dans les villes et dans les campagnes.

L'année 1969 est marquée par des séquestrations de diplomates étrangers et par l'intensification de la lutte armée, qui sera en grande partie annihilée en 1972. Meurtres, emprisonnements, tortures, disparitions se succèdent ; la majorité des cas ne sont toujours pas élucidés à ce jour.

Entre 1969 et 1970, quatre représentants de pays étrangers sont séquestrés. L'objectif de ces séquestrations : la libération et l'exil des prisonniers politiques qui remplissaient les prisons du régime d'exception, l'unique chance pour eux de rester en vie.

Les personnalités séquestrées furent : l'Ambassadeur américain, Charles Elbrick (libéré en échange de 15 prisonniers); le Consul général du Japon, Nobuo Okuchi (5 prisonniers envoyés au Mexique) ; l'Ambassadeur de l'Allemagne de l'Ouest Ehrenfried von Holleben (40 prisonniers envoyés en Algérie) et l'Ambassadeur suisse Giovanni Bucher (70 prisonniers envoyés au Chili).

L'action a réussi à faire partir pour l'exil 130 prisonniers, dont la majorité appartenait aux mouvements de résistance armée, et qui auraient certainement trouvé la mort dans les prisons brésiliennes.

La télévision par satellite comme outil de propagande

La télévision devient le principal outil de propagande du gouvernement, qi étaient conscientes de son importance pour la politique de 'sécurité nationale'.

En 1969, les militaires mettent en place la télévision par satellite. Du nord au sud, le Brésil peut ainsi recevoir les mêmes images, en même temps. La

presque totalité de la programmation est produite au sud-est – Rio de Janeiro et São Paulo – et envoyée à tout le pays.

La preuve de l'importance de la télévision pour la propagation des idées est l'attention que la censure lui prêtera. Dans notre travail, cela apparaît clairement, lorsque nous abordons la période où la censure devient moins rigide pour l'autorisation des films pour le cinéma, tout en gardant une ligne radicale quant à l'interdiction de diffuser les œuvres du cinéma national à la télévision.

Les appareils de TV se multiplient rapidement dans tout le pays. Séduit par la réalité que la dictature lui montrait, en 1970, le peuple, dans sa grande majorité, restait ignorant de la réalité des prisons, des séquestrations, de la lutte armée.

Le Brésil grandissait sous une forte censure, et la Coupe du Monde a été nôtre, rythmée par des hymnes orgueilleux, au son de « 90 millions en action/Allez, Brésil / De mon cœur ». Cet état des choses, cette Coupe du monde et son hymne prétentieux serviront d'inspiration pour le film de Roberto Farias, *Prá frente, Brasil*, de 1982.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

1971 - La répression augmente

1971 est l'année dans laquelle la dictature inflige une grande défaite à la résistance armée. En effet, septembre 1971 voit la mort de l'ex-capitaine de l'Armée Carlos Lamarca, qui avait organisé la guérilla. Lamarca était l'un des symboles forts de la lutte armée.

Le dernier foyer de guérilla, celui de l'Araguaia, sera annihilé en 1975.

1971 est aussi l'année de la disparition du député Rubens Paiva et de Stuart Angel Jones, jeune guérillero issu de la haute classe moyenne. Les deux hommes ont été torturés à mort dans des installations militaires, avec la connivence de chefs militaires.

Grâce à l'amnistie politique, qui a bénéficié tant aux torturés qu'aux tortionnaires, leurs assassins n'ont jamais eu à répondre de ces crimes. Ce que les corps sont devenus reste jusqu'à aujourd'hui un mystère.

Pendant cette période, des centaines de personnes ont disparu dont les corps sont restés introuvables.

1972 – La dictature s'affirme. La fin de l'IPÊS

En 1972, le régime d'exception est déjà bien structuré et fonctionne efficacement dans sa tâche de museler les oppositions. Quelques organisations deviennent alors superflues. C'est le cas de l'l'IPÊS – l'Institut qui avait aidé à penser ce modèle de pays. L'IPÊS ferme ses portes.

A ce moment, ses membres étaient déjà bien placés dans d'autres organes de la dictature, comme politiques ou à des postes de direction dans les secteurs économique et de sécurité nationale.

Nous subissons aujourd'hui encore les conséquences de cet héritage. Nous sommes d'accord avec Denise Assis quand elle affirme : « Partout où ils sont passés, ils ont implanté le modèle appris avec l'IPÊS. Beaucoup de ces noms, s'ils

ne sont plus actifs, ont été remplacés par des filleuls. (...) C'est peut-être le moment de nous demander quel a été le panorama tracé par l'Ipês, et quelle influence il a eu dans notre vie » [154].

La liquidation de l'IPÊS est revenue à Glycon de Paiva, l'un de ses fondateurs.

Ainsi, en marge de la structure de commandement militaire traditionnelle du gouvernement, l'appareil répressif hypertrophié agit intensément et avec toute la liberté. Ce sont les années de plomb. Pourtant la cote de popularité du président Médici atteint 70%.

Médici défend son gouvernement en affirmant:

> « J'ai fait un gouvernement qui a même affronté une grève de militaires, en plus de la guérilla. J'avais l'AI-5, je pouvais tout. Mais je n'ai demandé le renvoi cassation de personne. Je n'ai jamais fermé le Congrès. Au contraire, j'ai exigé que le Congrès rouvre ses portes pour voter ma candidature à la présidence de la République. Avec l'AI-5, j'ai fait le gouvernement le plus démocratique de la révolution » [155].

Memorial da Democracia
1964-1988
Cinema Brasileiro

L'indication du successeur

Le 19 septembre 1973, Ernesto Geisel est choisi comme le successeur de Médici.

En octobre 1973 a lieu la première crise mondiale du pétrole. Les prix du baril quadruplent en trois mois. Cela atteint le modèle économique du régime militaire – 'le miracle économique' en plein cœur. Le pays est le troisième plus

---

[154] ASSIS, Denise, *op. Cit.*, p. 76.
[155] COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 127.

grand importateur de pétrole du monde. L'impact sur la balance commerciale est dévastateur.

Le 14 janvier 1974, la candidature de Geisel 'gagne' au Congrès, totalement contrôlé par les dictateurs : 400 votes pour, 76 contre et 21 abstentions [156].

En mars 1974, Ernesto Geisel reçoit un pays au régime complètement fermé, dictatorial, oppressif, sans légitimité politique, soutenu par un Exécutif complètement manipulé avec l'aide de l'AI-5.

L'apparence de normalité vis-à-vis de l'étranger

Il convient cependant de signaler que la dictature brésilienne a toujours eu la préoccupation majeure de maintenir une apparence de démocratie vis-à-vis de l'étranger. Pour sauver les apparences, les dictateurs se remplacent entre eux à la tête du pouvoir, le Congrès est maintenu ouvert, il y a même une Constitution, promulguée en 1967.

En ce qui concerne la censure, cela se traduit par une nette tendance à autorisé les films brésiliens « à l'exportation » alors même qu'ils sont strictement interdits dans le pays.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

[156] *Ibid.*, p.125.

Même si un certain nombre de changements positifs interviennent pendant le gouvernement de Geisel, la substance même du régime ne changera que très peu pendant une longue période.

4 – LA PERIODE 1974 / 1985 – LA 'LIGNE DURE' CONTRE LA POLITIQUE D'OUVERTURE

4.1 - MARS 1974 / MARS 1979 - GOUVERNEMENT GEISEL

Le général Ernesto Geisel était partisan de la ligne militaire 'modérée'. A l'occasion de son indication pour remplacer Médici, il était le président nommé de la Petrobrás.

Son indication pour la succession de Garrastazu Médici indique clairement l'option des dictateurs par un progressif et lent processus de distension.

Sur le plan politique, Geisel inaugure l'idée d'un retour à la normalité 'lent, progressif et sûr'. Ce qui ne l'empêche pas de se servir sans pudeur de

l'AI-5.

Un gouvernement contradictoire, « le plus autoritaire, martial, formel et réservé. Geisel a un style impérial, il est obsédé par l'ordre et la hiérarchie » [157].

Sur le plan économique, comme ex-président de la Petrobrás, Geisel a conscience de la dimension de la crise mondiale déclenchée par l'augmentation du

prix du pétrole. Cette augmentation a entraîné un grave changement dans la trajectoire économique et politique du pays.

Il convient de remarquer que l'ouverture politique qui aura lieu au Brésil au cours des dix années suivantes n'est pas un cadeau des dictateurs. Ceux-ci, sans doute, seraient restés au pouvoir, si cela avait été la meilleure solution pour eux.

La vérité c'est que la structure internationale, qui avait aidé à implanter les dictatures en Amérique du sud, avait changé et comme nous montre Augusto Ariston [158], « la dictature militaire n'était plus le modèle que le grand capital, les corporations et les nations plus riches estimaient convenable pour contrôler les pays sous-développés ».

Outre ce facteur, « l'internement, la corruption endémique du système de pouvoir et la prise de conscience de la société civile avaient jeté le discrédit sur le gouvernement militaire » [159].

Geisel marque le début du déclin d'un terrible cycle historique.

Mais le passage de la dictature à la démocratie comptait avec la résistance de la 'ligne dure' qui, pour avoir défendu et pratiqué les exactions les plus honteuses, craignait maintenant une punition à hauteur du sadisme immodéré qu'elle avait pratiqué. Cette peur ne sera pas négligée, comme nous le verrons, dans le modèle approuvé d'amnistie.

---

[157] COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 135.
[158] ARISTON, Augusto, *Forças ocultas e outros contos*, Rio de Janeiro, Palavra & Imagem, 2001, p. 91.
[159] *Ibid.*, p. 91.

Les disparitions continuent

A partir de 1975, la censure de la presse commence à s'assouplir, mais elle ne disparaîtra qu'en 1978, avec la fin de l'AI-5. Cependant, il faut tenir compte que, contrairement aux idées généralement admises, *la censure sur le cinéma continuera et ne se terminera qu'en 1988, avec la nouvelle Constitution qui en stipule l'interdiction*.

Malgré une plus grande liberté de la presse, la répression continue. Le début du gouvernement Geisel est marqué par plusieurs morts, par 'accident' ou par 'suicide', des dizaines d'attentats, des persécutions et des tortures.

Cela confirme, sinon l'accord de Geisel à ces pratiques, au moins sa difficulté de contrôler la 'ligne dure'.

Sans vouloir énumérer tous les cas, qui ont été très nombreux et dont la majorité reste encore sans solution à ce jour, nous donnons ci-après quelques exemples des cas les plus célèbres.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Wladimir Herzog et Manoel Fiel Filho

Le 26 octobre de 1975, le journaliste Wladimir Herzog meurt dans les annexes du DOI-CODI [160] de la II Armée. La version officielle est celle de « suicide volontaire par pendaison ». La photo, amplement diffusée par la presse montre le corps du journaliste, le cou serré par une ceinture accrochée aux barreaux de sa cellule. Ses genoux touchent le sol.

Le 17 janvier 1976 l'ouvrier Manoel Fiel Filho [161] est mort. Il a été arrêté, soupçonné d'appartenir au PCB. De nouveau, la version officielle est le 'suicide par pendaison'. Cette fois le prisonnier s'était pendu avec ses propres chaussettes.

En réponse, Geisel renvoie le commandant de la II Armée, à São Paulo, le général Ednardo D'Ávila Mello. Selon son témoignage à Costa Couto « contrairement à mon orientation politique, la répression était exercée d'une manière absurde, stupide » [162].

Geisel se montrait ainsi fidèle à ses valeurs. Pour lui « la torture, dans certains cas, pouvait être nécessaire pour obtenir des aveux. (...) Notre personnel, *inexpérimenté et extroverti*, le fait ouvertement. Je ne justifie pas la torture, mais

[160] DOI-CODI – Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna. En français : Commando d'Operations et d'Informations – Centre d'Opérations de Défense Interne.
[161] Pour plus d'informations voir : www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_mortes_oficiais/mor_1976_manoel_filho.htm
[162] In COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 181.

je reconnais que l'individu peut être poussé à la pratiquer pour obtenir certaines confessions, et ainsi, éviter un plus grand mal » [163].

Pour Geisel, le plus gênant n'était pas le fait de torturer, nécessaire selon lui, mais bien le manque de discrétion. Cette discrétion qui était la règle pendant la période de 1969-1973, quand son frère, Orlando Geisel, était Ministre de l'Armée, chargé du DOI-CODI.

Dans le cas de Manoel Fiel Filho, le général Ednardo D'Ávila Mello a commis l'erreur de ne pas être discret, et pour cela il a été limogé.

Zuzu Angel

Le 14 avril 1976 – à trois heures de matin, Zuzu Angel [164] trouve la mort dans un accident de voiture dans le tunnel qui relie le quartier Gávea au quartier São Conrado, à Rio de Janeiro. Aujourd'hui le tunnel porte son nom.

Célèbre styliste de mode, elle n'a jamais accepté de se taire sur la disparition de son fils, Stuart Angel. Il a été arrêté en 1970 et brutalisé à la Base Aérienne du Galeão, où il est mort sous la torture, selon des témoins.

Son corps n'a jamais été rendu à la famille. Mais sa mère ne voulait pas se taire. Persécutée à son tour, elle a lancé une collection de mode en Europe, avec des étoffes aux motifs belliqueux en hommage à la mémoire du fils.

Son cas, ainsi que celui de son fils, restent sans solution jusqu'à nos jours.

---

[163] *Ibid*., p. 139.

Les disparitions de Juscelino Kubitschek et de Joao Goulart

Toujours en 1976, en l'espace de neuf mois, les deux derniers présidents de la République de la période antérieure à la dictature : Juscelino Kubitschek et João Goulart trouvent la mort. Chacun d'eux disparaît dans des conditions très spéciales.

Le 22 août 1976, Juscelino Kubitscheck [165] meurt dans un accident de voiture, sur la route la plus sûre du pays : la Via Dutra.

João Goulart, quant à lui, meurt le 06 décembre. Cardiaque, Jango a succombé à un échange de ses médicaments habituels. C'est en tout cas la thèse la plus souvent retenue de nos jours.

Les nouvelles enquêtes sur ces deux disparitions sont encore en cours à ce jour.

Les soupçons, qui semblent aujourd'hui sur le point d'être confirmés, ont toujours été un motif d'angoisse pour l'ex-président Tancredo Neves, qui devait mourir d'une 'infection généralisée', le 21 avril 1985. C'est à dire, à peine quelques jours avant de prendre la présidence en tant que premier président civil après 30 ans de dictature.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

---

[164] Pour plus de détails, voir : http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_outras_mortes/mor_zuleika_jones.htm
[165] Pour plus d'informations voir : http://www.netwaybbs.com.br/w@s/ArquivosSecretos.htm

Tancredo Neves, selon une déclaration de son petit fils, l'actuel député fédéral Aécio Neves, a toujours soutenu la théorie de l'assassinat de João Goulart.

Jusqu'à la veille de sa propre mort, Tancredo Neves vérifiait les médicaments qui lui étaient administrés. Il craignait beaucoup les hôpitaux, et recommandait à son petit-fils de faire très attention avec les médicaments en lui rappelant: 'Fais attention à ce médicament là. Tu as vu Jango et Lacerda ?' Son petit-fils se rappelle que les soupçons de Tancredo Neves existaient bien avant d'être élu président par le Congrès. Des doutes qui étaient fréquemment commentés en famille. Aécio affirme que son grand-père « a toujours trouvé tout très bizarre » [166].

La *Loi Falcão* pour assurer la victoire aux élections

En juin 1976, en réponse à la victoire de l'opposition de 1974, Geisel fait édicter la *Loi Falcão* qui réduisait l'usage de la radio et de la télévision pour la propagande politique. Seule était admise la lecture du nom et du numéro de registre du parti, de la biographie du candidat, et du lieu et de l'horaire des prochaines manifestations. A la télévision, ce texte était énoncé sur un plan fixe de la photo du candidat. Aucun message politique, aucun programme gouvernementale, aucun débat.

C'est ainsi que les militaires réussissent à gagner les prochaines élections.

Memória da Censura 1964-1988 Cinemateca Brasileira

1976 – La 'ligne dure' réagit

En août 1976 a lieu une série d'attentats [167] ourdis par la 'ligne dure'. Leurs cibles sont les organes de presse, les organisations engagées, le secteur progressiste de l'Eglise catholique et certaines personnalités.

Le 15 août, une bombe explose à l'entrée du journal *Opinião*. Le 19 août, deux autres bombes explosent: l'une dans l'ABI [168] et l'autre dans l'OAB [169]. Le 22 septembre l'évêque Dom Adriano Hipólito est séquestré et assommé. Le même jour, une bombe explose près de la résidence du journaliste Roberto Marinho, président des Organisations Globo.

La fermeture du Congrès et la déposition du Ministre de l'Armée

En avril 1977, il y a eu lieu une importante rétrocession lorsque, s'appuyant sur l'AI-5, Geisel ferme le Congrès pour deux semaines et édicte une législation exceptionnelle.

Les points fondamentaux de cette mesure étaient au nombre de cinq: mandat présidentiel porté à six ans; gouverneurs et vices gouverneurs élus indirectement par des députés de l'état et des délégués des Chambres des conseillers municipaux ; un tiers des sénateurs élus indirectement ; la Constitution

---

[166] « Governo não acha arquivo do Brasil na Condor - Tancredo e o fim de Jango e de Lacerda », *in O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mai 2000.
[167] Racontés dans COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 197.
[168] ABI – Association Brésilienne de la Presse.
[169] OAB – Ordre des Avocats du Brésil.

peut être modifiée avec un quorum de majorité simple; la *Loi Falcão* s'appliquera désormais à toutes les élections directes.

En octobre 1977, un autre fait politico-militaire très important a lieu : Sylvio Frota, ministre de l'Armée et partisan da 'ligne dure', tente de poser sa candidature à la succession de Geisel, et il finit par être renvoyé par le président le 12 octobre 1977.

La déposition du ministre Sylvio Frota signifie une énorme défaite pour la 'ligne dure'. Dorénavant Geisel réussit à mieux contrôler le système militaire et l'ouverture politique avance lentement, mais sans turbulences significatives jusqu'à la fin de son mandat.

1978 : la disparition de l'AI-5

En décembre 1977, Geisel déclare officiellement le général João Figueiredo comme candidat à sa succession. En 15 octobre 1978, le congrès 'vote' l'élection de Figueiredo. Le général reçoit 355 votes, contre 226 pour le général Euler Bentes Monteiro.

Fin 1978, l'AI-5 disparaît. Par conséquence, c'est aussi la fin de la censure de la presse, qui avait été inaugurée par l'Ai-5. La censure concernant les divertissements publics, y compris le cinéma, se poursuit.

La société civile discutait l'amnistie, qui viendrait dans le prochain gouvernement.

Le général Ernesto Geisel est mort, de morte naturelle, en septembre 1996.

4.2 - MARS 1979 / MARS 1985 – GOUVERNEMENT FIGUEIREDO

Le 15 mars 1979 a eu lieu l'investiture du général João Batista de Figueiredo, ministre-chef du SNI du gouvernement de Geisel. C'est le dernier gouvernement militaire.

Doté d'un style très particulier, il jure de faire du pays une démocratie et annonce avec emphase que ceux qui s'opposeront à ce projet seront 'emprisonnés et brutalisés'.

Les mesures pour 'l'ouverture'

Au Congrès on discute l'amnistie, ample, générale et sans restriction, qui est approuvée le 28 août 1979. La loi d'amnistie bénéficie tant aux persécutés qu'aux persécuteurs, tant aux torturés qu'aux tortionnaires.

L'année précédente, 1978, la création de nouveaux partis avait été autorisée sans aucune réaction de l'opposition. Par conséquence, en novembre 1979, Figueiredo décide l'extinction des deux partis existants: Arena et MDB, pour stimuler la création des partis.

Ainsi, soumise par décret, l'opposition s'effondre. Le MDB s'est transformé en PMDB, sous la présidence d'Ulisses Guimarães ; Tancredo Neves sorti du MDB, a fondé le PP – Parti Populaire ; Luís Inácio da Silva, métallurgiste et leader ouvrier, crée le PT – Parti des Travailleurs ; Ivete Vargas, la fille de Getúlio Vargas, a récupéré le sigle du PTB – Parti Travailliste Brésilien et Leonel

Brizola a fondé le PDT – Parti Démocratique Travailliste. L'Arena a été, à partir de ce moment, dénommée PDS (Parti Démocratique Social). Plusieurs autres partis verront encore le jour.

Le processus d'ouverture continue et le 19 novembre 1980, on assiste simultanément au rétablissement des élections directes pour les gouverneurs (pour les élections de 1982) et à la fin des élections indirectes pour un tiers du Sénat. L'interventionnisme par rapport aux grèves ouvrières, féroce en 1979 et 1980, décline dans les années suivantes.

La 'ligne dure' réagit

Pourtant, la 'ligne dure' n'était pas disposée à accepter les nouvelles orientations. Entre 1980 et 1981, les attentats terroristes s'intensifient. L'objectif était de déstabiliser le processus d' « ouverture ».

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Selon un rapport de la revue *IstoÉ* [170], dans les premiers mois de 1980, il y a eu pas moins de 34 attentats, tous sans victimes.

Mais, en août, deux lettres bombes sont envoyées : l'une au conseiller municipal Antônio Carlos de Carvalho, qui atteint gravement son chef de cabinet,

[170] RIBAS CARNEIRO, Maria Cecília, *Preâmbulo de uma nova* era, São Paulo, Editora Três, 1999, nº 22, p. 67.

José Ribamar de Freitas ; l'autre au président de l'OAB-RJ, Eduardo Seabra Fagundes. Sa secrétaire, Lyda Monteiro da Silva allait en être la victime et mourir.

En 1980 il y a, selon Costa Couto, 46 actes terroristes attribués aux organisations clandestines de droite [171].

L'attentat du Riocentro : la fin des possibilités pour la 'ligne dure'

L'épisode qui va mettre fin à ce cycle va avoir lieu le 30 avril 1981. Il dévoilera les responsables. Il s'agit des bombes du Riocentro, à Rio de Janeiro.

L'idée était de faire exploser trois bombes dans un espace clos où environ 20 mille jeunes assistaient à un spectacle de musique populaire brésilienne, promu par le Centre Brésil Démocratique - Cebrade. Le spectacle était organisé pour la commémoration de la fête du Travail, le premier mai.

La tragédie n'a pas eu lieu tout simplement parce qu'une bombe a explosé, par accident, dans la voiture, au parking du Riocentro, sur les genoux du sergent Guilherme Ferreira do Rosário, qui l'avait préparée.

Le sergent meurt et son collègue, le capitaine Wilson Luís Chaves Machado, est gravement blessé. Les deux militaires étaient liés au DOI-CODI de la I Armée.

[171] COSTA COUTO, Ronaldo, *Op. cit.*, p. 283.

Malgré la clarté des preuves, les enquêtes de l'époque accusent des « terroristes non identifiés » comme les responsables de l'agression contre deux agents de la répression.

Si l'attentat avait eu lieu, la responsabilité du massacre des 20 mille jeunes aurait été attribuée à l'opposition.

Heureusement, l'épisode du Riocentro a servi pour ridiculiser la droite et pour mettre fin à tout projet de gouvernement de la 'ligne dure', de même qu'il a rendu irréversible le chemin de la fin du régime militaire.

Sur le plan économique, la récession s'aggravait et l'inflation dépassait désormais les 95% par an.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

La campagne « Vote direct, maintenant ! »

En 1983 naît la campagne *Diretas, já !* [172], qui exige l'établissement d'élections par le vote direct pour le successeur de João Figueiredo.

En 1984 la campagne atteint son apogée. La société civile sort massivement dans les rues, et prend part aux manifestations, en faisant pression sur le Congrès pour qu'il vote en faveur de l'amendement Dante de Oliveira, qui rétablissait les élections directes pour les présidentielles.

---

[172] En français : « Vote direct, maintenant ! »

Les médias s'engagent. Ils diffusent intensément, répercutent, demandent. La société, soutenue par les médias, exige le droit de choisir son président de la République.

Une manifestation publique au centre du Rio de Janeiro, le 10 avril, réunit presque un million de personnes.

Le 16 avril, plus d'un million de personnes se réunissent dans une manifestation publique à São Paulo.

Les recherches montraient que 80% des Brésiliens croyaient à l'approbation de l'amendement [173]. Le pays n'avait jamais vu une telle manifestation civique. Comme moyen de pression, des panneaux électroniques sont installés pour contrôler les votes des congressistes. Le vote est prévu pour le 25 avril.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

La manœuvre militaire contre la Campagne

Mais les militaires ripostent. Il le fallait, ou l'amendement serait approuvé. Ainsi, le 16 avril, date de la manifestation publique à São Paulo, Figueiredo envoie au Congrès, une autre proposition d'amendement constitutionnel qui rétablit les élections directes, mais pour les présidentielles de *1988*.

---

[173] COSTA COUTO, *Op. cit.*, p. 327.

Une manœuvre qui, selon l'analyse de Costa Couto « protège politiquement les congressistes du PDS [174], non favorables à l'amendement Dante de Oliveira, et déplace complètement l'axe de la discussion. Tous sont maintenant favorables aux élections directes. La question devient : des élections directes maintenant, pour le successeur de Figueiredo, ou pour les présidentielles de 1988.

Le jour du vote de l'amendement pour les élections directes immédiates, le pays tout entier s'arrête pour accompagner le vote. Et sa demande est encore une fois niée. L'amendement est rejeté à 22 votes près. Les élections seront encore une fois indirectes. Cette fois, les candidats seront civils.

L'élection indirecte du premier président civil après 21 ans

L'énergie politique de la Campagne des Elections Directes se dirige alors vers le soutien, dans le Congrès, d'une liste d'opposition. C'est ainsi que l'opposition élit, le 15 janvier 1985, Tancredo Neves comme président de la République par 480 votes contre 180 à son adversaire, Paulo Salim Maluf, candidat des militaires, maintenant regroupés dans le PDS.

[174] PDS= L'ex-Arena.

5 - MARS 1985 / JANVIER 1990 – LE PREMIER GOUVERNEMENT CIVIL

Malgré tout, Tancredo Neves n'assumera pas la présidence.

La veille de son investiture il est pris d'un mal subit, à l'église où il assistait à une messe.

Hospitalisé en hâte, il subit plusieurs opérations chirurgicales et son état de santé s'aggrave.

5.1 – La disparition de Tancredo Neves

Le 21 avril 1985, après sept opérations et 38 jours d'internement, Tancredo Neves meurt, sans prendre la présidence. Encore une tragédie qui émeut et unit le pays.

De mars à avril, Sarney assume la fonction de vice-président élu. Le général João Figueiredo rejette cette investiture, et refuse de passer les pouvoirs à José Sarney, son ennemi politique.

C'est ainsi que Figueiredo quitte le Palácio do Planalto [175] par la porte de service.

C'est la fin mélancolique de 21 ans de régime militaire.

5.2 – La confirmation du vice-président à la présidence

Avec la mort de Tancredo Neves, José Sarney est confirmé à la présidence de la République. C'est le premier président civil, même s'il a été élu indirectement, depuis João Goulart.

Ainsi s'est accomplie la transition politique du régime dictatorial militaire au régime civil démocratique.

La plus grande tâche de José Sarney était celle de consolider cette transition pour la rendre irréversible.

Cela signifiait le retrait total de la législation autoritaire encore en vigueur, en institutionnalisant ainsi l'état de droit. C'est dans ce sens que se crée l'Assemblée Nationale Constitutionnelle.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

5.3 – 1988 L'interdiction de censure dans la nouvelle Carte Constitutionnelle

Le 5 octobre 1988, le gouvernement de José Sarney approuve au Congrès la nouvelle Carte Constitutionnelle.

Juridiquement, la censure est entièrement interdite par la Constitution de 1988.

---

[175] Siège de la présidence de la République à Brasília.

La Division de la Censure Fédérale - DCDP est remplacée par le Département de Classification Indicative, dont le but est de recommander l'horaire et la limite d'âge pour la programmation à la télévision et la limite d'âge pour les films [176] dans les salles.

C'est légalement la fin d'un régime militaire qui aura duré exactement 20 ans, 11 mois et 15 jours.

En pratique, c'est le début du travail de reconstruction de la dignité de la société brésilienne.

Cela vient à peine de commencer.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[176] « A volta da censura », *Isto É*, São Paulo, 28-08-96.

DEUXIEME PARTIE

LES FILMS ETUDIES

1 – LE CINEMA DE PROPAGANDE DE L'IPÊS [177]

1.1 - INTRODUCTION

Comme nous l'avons déjà dit dans le premier chapitre, la propagande de droite a joué un rôle fondamental dans la préparation du coup d'Etat de 1964.

Dans ce contexte, le cinéma a été mis en avant. Son importance a été tôt comprise comme un moyen efficace et moderne pour diffuser l'hystérie anticommuniste parmi le peuple brésilien. Dans le film *Conceito de empresa* [178], qui propose un cadre à l'établissement d'une campagne de valorisation des entreprises par rapport à la communauté, le narrateur suggère 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 » [179].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Des films défendaient ouvertement l'initiative privée, combattant la politique de nationalisation, les organisations politiques de la classe ouvrière et la réforme agraire. Ils renforçaient les valeurs catholiques, se livraient à une critique ouverte du gouvernement de João Goulart, et recommandaient aux entrepreneurs

---

[177] La grande quantité des films de l'IPÊS a été rendue à l'Archive Nationale, section Rio de Janeiro en 1972.
[178] En français : « Concept d'enterprise ».
[179] Les 14 films noir et blanc, 16 mm, produits par l'IPÊS se trouvent dans la Coordination de Documents Audiovisuels et Cartographiques, Section des Documents Sonores et des Images en Mouvement, de l'Archive Nationale, section Rio de Janeiro. Voir relation des films de l'IPÊS dans les annexes.

et aux industriels à agir de façon à « lâcher un peu de lest pour mieux garder le morceau ».

L'IPÊS a apporté une contribution fondamentale aux événements qui allaient suivre.

En 1962, le langage du journalisme à l'écran n'était plus une nouveauté dans les grands centres urbains brésiliens. Une séance de cinéma se composait, d'une façon générale, d'un court métrage, suivi d'un ciné-journal, et finalement de la projection du long métrage.

L'un des ciné-journaux de grand public jusqu'en 1962 - le *Atualidades Atlântida* – s'inspirait ouvertement du journalisme télévisuel développé par le LUCE, l'institut de propagande fasciste créé dans l'Italie de Mussolini [180].

Inspiré par ce modèle, à partir de 1962, l'IPÊS a commencé à produire des courts métrages de propagande visant à toucher une population pauvre, illettrée et profondément religieuse. Ses films « devaient mettre l'accent sur le caractère athée du communisme et sur la menace des idées socialistes contre la famille et la propriété » [181].

Le langage des ciné-journaux « était largement accepté dans les grands centres urbains du pays où le public », capable d'analyse critique, « était ou non d'accord avec le narrateur, applaudissait ou raillait » [182]. Nous ne pouvons pas en

[180] ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 25.
[181] *Ibid*, p. 25.
[182] *Ibid*, p. 25.

dire autant des régions les plus pauvres où le degré élevé d'analphabétisme entraînait un manque total d'esprit critique. Dans ces régions, l'influence des messages contenus dans les films de l'IPÊS a été décisive.

Et l'IPÊS n'a pas épargné les frais pour la production de ses films. Comme nous verrons par la suite, de l'équipe technique jusqu'à la finalisation du produit, tout était fait avec le maximum de soin, en utilisant ce qu'il y avait de mieux sur le marché.

1.2 - L'EQUIPE TECHNIQUE DES FILMS DE L'IPÊS

Réalisation: Jean Manzon

Onze films, parmi les quatorze produits par l'IPÊS, ont été réalisés par le Français Jean Manzon. La société Jean Manzon Films était responsable de la production, du dessin des courts métrages et des tournages.

Comme il sera montré ici, l'IPÊS avait en Jean Manzon plus qu'un allié, un partisan fidèle.

Né à Paris, le 2 février 1915, il a commencé sa carrière en 1934, comme photographe du journal *Paris Soir*. En janvier 1938, il a été invité à rejoindre le groupe de fondateurs de l'hebdomadaire *Match* et cité comme l'un des meilleurs reporters photographes de l'époque. En septembre 1939, il est entré au service militaire pendant la Seconde Guerre Mondiale et il a travaillé dans le service

cinématographique et photographique de la marine française, où il a reçu la Croix de Guerre par « courage et bravoure » [183].

En 1944, Manzon a été engagé par le gouvernement brésilien pour organiser le service des reportages photographiques du Département de Presse et de Propagande - DIP[184], du gouvernement Getúlio Vargas, afin de faire connaître le Brésil à l'étranger.

Peu de temps après, il a été invité par Assis Chateaubriand à travailler dans les *Diários Associados*, où il a fait équipe avec le journaliste David Nasser dans de nombreux reportages qui ont marqué les années 1940 et 1950. « J'ai introduit le reportage photographique au Brésil dans *O Cruzeiro.* Il n'existait pas quand je suis arrivé », avait-il coutume de dire.

En 1952, des malentendus avec la direction du magazine décident Manzon à devenir documentaliste pour le cinéma. Entre 1956 et 1961, il a enregistré, jour après jour, la construction de Brasília.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

[183] *Ibid.*, p. 46.

[184] DIP – Le DIP a été créé par décret présidentiel en décembre 1939, dans le but de diffuser l'idéologie du *Estado Novo* dans les classes populaires. Il comprenait la radiodiffusion, le théâtre, le cinéma, le tourisme et la presse. C'est à cet organisme que revenaient les fonctions de coordonner, orienter et centraliser la propagande interne et externe, de censurer le théâtre, le cinéma et des fonctions du sport et du loisir, d'organiser des manifestations civiques, des fêtes patriotiques, des expositions, des concerts, des conférences, et diriger le programme de radiodiffusion officiel du gouvernement. Le DIP jouait le rôle principal dans le modelage de la culture politique nationaliste-autoritaire du *Estado Novo*. En profitant aussi du cinéma, il a créé le "Ciné journal *Brasil*ien" - série de documentaires de court métrage qui étaient présentés obligatoirement au début des séances de cinéma. Dans le "Ciné journal" on faisait la chronique quotidienne de la politique nationale, en recourant au fort impact des ressources audiovisuelles. L'entrée du *Brasil* dans la seconde guerre mondiale, au côté des alliés, a exacerbé les ruptures idéologiques dans le régime et a précipité la démission de Lourival Fontes et d'autres autoritaristes, en juillet 1942. Le DIP a été dissolu en mai 1945, quand Getúlio Vargas l'a remplacé par le Département National des Informations. (Fondation Getúlio Vargas – CPDOC).

Pendant le régime de la dictature militaire il a filmé des travaux monumentaux comme le barrage hydroélectrique d'Itaipu [185] et la route mythique des militaires, la transamazonienne, inachevée à ce jour.

Selon le témoignage de José Louzeiro [186] , Jean Manzon :

> « était décrit par ses collègues comme 'un être énigmatique et solitaire, dans un état d'alerte permanente. Il donnait l'impression de toujours surveiller ou de se sentir surveillé '. Professionnel compétent, doué d'un talent réel pour transiter parmi les personnalités politiques et les entrepreneurs susceptibles de lui fournir les moyens de financer ses films, il ne montait jamais aux favelas, ne fréquentait pas les photographes des autres journaux, et s'échappait des réunions professionnelles. En revanche, il n'était jamais en retard si le rendez-vous était professionnel. JM a perfectionné sa technique photographique pendant le temps qu'il a passé dans l'armée française. Peu de temps après, il utilisait - avec une maîtrise parfaite - la caméra cinématographique, à l'époque une Arriflex qui constituait le sommet de la sophistication. Il commandait directement à Paris son assemblage de lentilles sophistiquées ».

Il est mort d'un traumatisme crânien à la suite d'une chute chez lui à Monsaraz, au Portugal, le 1er juillet 1990, à l'âge de 75 ans. Il a été enterré au Cimetière de la Paix, à São Paulo [187].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Production: Jean Manzon Films [188]

Au début des années 50, Jean Manzon a fondé à Rio de Janeiro sa propre société, la Jean Manzon Films.

Son but était de faire connaître la vie et les mœurs du peuple brésilien. Les documentaires patriotiques, dans lesquels il montrait le côté le plus prospère du

---

[185] L'usine hydroélectrique de Itaipu est un projet binational développé en partenariat entre le *Brasil* et le Paraguay, à partir de la signature du Traité de Itaipu, en 1973.
[186] LOUZEIRO, José, *in,* ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 32 et 33.
[187] ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 46 et 48.

pays, ont reçu le financement de puissantes entreprises et de départements du Gouvernement. Ils ont été toujours très bien reçus par le pouvoir.

Quand on l'accusait de filmer un Brésil hors de la réalité il affirmait:

> « J'ai décidé de créer ma société (...) et j'ai commencé à faire connaître le Brésil à l'étranger, avec une image toujours positive, en me concentrant sur la vie et le progrès de la Nation. Montrer les aspects négatifs est une responsabilité que doivent prendre ceux qui veulent détruire la société. Je ne suis pas comme cela. Nous devons avoir de l'espoir ».

En 1954 il réalise son premier long métrage *Samba Fantástico*, présenté à Cannes en 1955.

En 1958 il a produit *A Amazônia*, qui a reçu le prix de la Biennale International de Venise, mais a été mal reçu par la critique spécialisée au Brésil. Le critique Miguel Pereira a écrit:

> « Le texte est riche en adjectifs, mais très pauvre dans les définitions et les noms. La narration est lourde et solennelle, cependant sans contenu. On ne retient que la bonne qualité de la photographie et l'achèvement artisanal » [189].

Dans *Brasil, Terra dos Contrastes* (1989), son quatrième long métrage et sa dernière production, il a décidé d'insérer quelques images considérées « laides », comme la misère, le déboisement et la violence urbaine. À l'époque il a déclaré: « Le public étranger entend parler des problèmes brésiliens et si je ne les avais pas montrés, le film aurait été invraisemblable. Pourtant, pour 30 minutes de misère il y a 20 minutes de beauté » [190].

---

[188] *Ibid.*, p. 46 et 47.
[189] PEREIRA, Miguel, *O Globo*, 30 mai 1973, *in* ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 47.
[190] ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 47 et 48.

Dans un article sévère du journal *O Estado de São Paulo*, le journaliste Rui Castro a affirmé que *Terra de Contrastes* ne dénonçait rien. Ce qu'il faisait vraiment, c'était défendre la libre concurrence, l'économie de marché et l'ouverture du pays au capital étranger [191].

Scénario: José Rubem Fonseca

José Rubem Fonseca, scénariste et journaliste compétent, jaloux de son image, n'a jamais été cité au générique [192]. Aujourd'hui écrivain à succès, avec des romans adaptés au cinéma [193], Fonseca soutient n'avoir fait partie de l'IPÊS que dans la période antérieure à 1964.

Mais le témoignage de Domício da Gama Carvalho révèle la participation de Fonseca comme scénariste des films produits par l'Institut:

> « (...) il y avait un groupe de rédacteurs responsables des pamphlets, des brochures et d'autres pièces de propagande. Je me souviens que ce groupe était dirigé par José Rubem Fonseca. Maintenant il ne veut pas l'admettre, il dit qu'il n'a été que détaché au service administratif par le Dr Antonio Galotti de la Light, mais il était bel et bien engagé et son poste était important à l'IPÊS. Ce jeune homme était le patron des rédacteurs et il a dû être l'auteur des scénarios des films. (...) Là on produisait tous les textes relatifs à la propagande de l'IPÊS. Cela ne pouvait être que lui. Je dirais même qu'il doit sa carrière d'écrivain à l'IPÊS. C'était là qu'il a fait ses classes et qu'il a noué les contacts nécessaires pour commencer » [194].

Narration: Luiz Jatobá

Diplômé en médecine et spécialiste de la chirurgie orthopédique - carrière qu'il a pratiquée pendant 20 ans - il avait l'une des plus belles voix de la radio et

---

[191] *Ibid.*, p. 48.
[192] *Ibid.*, p. 31.
[193] D'entre eux: *A Grande Arte*, de Walter Salles Jr., 1991 et *Bufo e Spallanzani*, de Flavio Tambellini, 2000.

de la télévision de l'époque. Dans les films de l'IPÊS il utilisait comme illustration musicale des chansons choisies avec soin, afin de donner au message un ton dramatique [195], parfois même, menaçant.

1.3 – LES RESSOURCES TECHNIQUES [196]

Les courts métrages produits par l'IPÊS sont d'une très grande qualité. Il n'y a aucun doute que la compagnie de JM a travaillé avec la meilleure pellicule, un admirable système d'éclairage et – comme nous l'avons déjà établi - une équipe très compétente.

On remarque que JM a parfois utilisé deux caméras, lumière bien mise au point. En général, il a utilisé le son direct - la grande innovation du début des années soixante. La grande qualité du son indique que le mixage a probablement été fait hors du pays.

On remarque aussi qu'avant de tourner les scènes, les acteurs et les figurants se soumettaient à plusieurs répétitions. Jean Manzon mêlait des acteurs inconnus à l'ensemble des figurants, afin que les scènes gagnent un naturel, aujourd'hui encore difficile à atteindre. Le zoom, subjectif et bien maîtrisé donne une idée du professionnalisme de son opérateur.

---

[194] ASSIS, Denise, *Op. Cit.*, p. 42.
[195] *Ibid.*, p. 26.
[196] José Louzeiro, *in*, ASSIS, Denise, p. 34, 35 et 36.

1.4 – LA DISTRIBUTION [197]

Tandis que plusieurs long métrages de qualité restaient sur les étagères, en attendant leur tour d'entrer dans le circuit d'une demi-douzaine de salles, la Jean Manzon Films n'avait aucune difficulté à trouver des salles heureuses de montrer les courts métrages de l'IPÊS dans les meilleurs cinémas, du nord au sud du pays.

Les films qui mettaient en œuvre un matériel de qualité et d'excellents techniciens, étaient très bien reçus face au cinéma de Hollywood, de la France et de l'Angleterre. En conséquence, beaucoup d'entre eux étaient même applaudis.

Présentés avant le film étranger, dans les salles pleines, ils étaient à la hauteur et la fierté nationale éclatait.

Memória da Censura
1964-1988
Cinema Brasileiro

1.5 – L'EXHIBITION DES FILMS AU-DELA DES SALLES DE CINEMA [198]

Bien que les classes dirigeantes aient été la cible avouée de la propagande de l'IPÊS, cela n'a pas empêché les favelas et les quartiers de banlieue des villes du Brésil entier à assister aux films réalisés par Jean Manzon.

Outre les séances dans les salles et dans des clubs de la haute classe moyenne comme le Lions et le Rotary, ils ont organisé des séances dans les favelas, dans les banlieues, dans les entreprises, dans les clubs, dans les capitales et dans les villes de l'intérieur du pays. Les films ont été projetés dans les syndicats, dans les églises et même sur les places de villages.

---

[197] *Ibid.*, p. 36.
[198] ASSIS, Denise, *op. cit.*, p. 42 et 43.

Des camions équipés de projecteurs sont devenus des « cinémas itinérants » et se déplaçaient vers ces endroits ainsi que vers les organisations d'étudiants, comme celle de l'Ecole de Droit de l'Université Mackenzie et de l'Ecole de Médecine de São Paulo.

Des entrepreneurs et des industriels organisaient des séances pour leurs employés.

L'entreprise Mesbla a offert des équipements de projection.

Même la télévision a fait une émission sur ces films dans le programme populaire d'actualités de Silveira Sampaio.

Tout était bon pour tenter de balayer les idées « exotiques » des « rouges ».

Memória da Censura

1.6 – LE CONTENU DES FILMS

Les courts-métrages, d'environ 10 minutes chacun, se basent sur des extraits et des images de l'encyclique Mater et Magistra. Des conseils et des menaces, agencés avec soin dans les films de l'IPÊS, constituent les ingrédients indispensables à la déprimante philosophie qui sert de guide dans les courts-métrages de la série [199].

Comme synonymes des troubles causés par le travail des « démagogues », les idéologues de l'IPÊS listaient: les grèves de revendication des travailleurs pour de meilleurs salaires, la consolidation des syndicats, les affrontements avec la police, les protestations contre les mesures « de soumission » du gouvernement,

[199] José Louzeiro, in, ASSIS, Denise, p. 31.

l'accroissement des partis politiques de gauche, l'organisation politique des étudiants, etc.

L'auteur travaillait les scénarios pour sensibiliser et gagner à sa cause la haute bourgeoisie et la classe moyenne, sans lesquelles il n'y aurait pas eu de soutien au coup d'État.

Deux films définissent les buts de l'IPÊS

O que é o IPÊS [200]

C'est le film le plus clair en ce qui concerne les buts de l'IPÊS. Il présente des plans d'action et taxe le gouvernement de Goulart « d' hybride ».

Il débute avec la chanson *Aquarela do Brasil*. Des scènes bucoliques, des plages sous le soleil de Rio, un garçon qui joue au cerf-volant.

Suivent une chanson grave et des images fixes de Fidel Castro et de Hitler. On entend un discours de Hitler en allemand et l'acclamation des masses. Des images de camps de concentration, des fosses communes. Et la voix du narrateur, déclare d'un ton menaçant: « il n'y a pas de Fidel Castro sans qu'un Batista l'ait précédé ». C'était une comparaison claire de João Goulart à Fulgêncio Batista. La narration prêche « l'équilibre de la balance sociale à travers la classe moyenne », comme seule manière d'éviter « la terrible option: nazisme ou communisme ».

D'un ton enflammé il exhorte la population à l'action:

> « Et nous, où allons nous? Le gouvernement est indécis. Derrière la crise économique et sociale, une crise politique grandit. Où ira le régime hybride? Est-ce que les institutions démocratiques gagneront dans la collision des

[200] En français : « Ce qui est l'IPÊS ».

> ambitions sauvages? De la crise au chaos, le pays peut glisser dans une crise irréversible ».

Et il clamait d'un ton poignant:

> « Que faisons-nous pour empêcher que la tragique option des solutions antidémocratiques ne soit proposée au peuple brésilien ? Nous, les intellectuels, nous, les dirigeants d'entreprises, nous, qui croyions à la démocratie et au régime de la libre initiative, nous ne pouvons pas rester à l'écart pendant que la situation empire de jour en jour. Cela serait un crime. Si nous restons à l'écart, nous serons écrasés. Joignons nos efforts ! »

Dans ce film, l'importance du cinéma comme un très efficace moyen de propagande est soulignée. Une image montre une caméra sur la voix du narrateur: « Pour parvenir à nos fins, il faut diffuser les solutions démocratiques au grand public ».

Le film finit avec le drapeau de l'IPÊS en fusion avec le drapeau du Brésil et la voix off: « L'IPÊS accomplira-t-il sa mission? Cela dépend de nous. De ma collaboration et de la vôtre ! »

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

O IPÊS é o seguinte... [201]

Ce film décrit tous les problèmes du pays, et affirme que l'IPÊS sait comment les résoudre...

Il se fait le défenseur intransigeant de l'initiative privée comme solution à tous les problèmes: « L'activité privée doit stimuler le développement culturel du pays (...) et fournir à tous la possibilité de progrès ».

[201] En français : « L'IPÊS est le suivant... »

Pendant que sont énumérés les problèmes à résoudre, les images montrent des enfants bien nourris se livrant à des activités agréables dans de bonnes écoles, des fonctionnaires au travail, très ordonnés, dans leurs départements publics, des usines modernes, des bibliothèques bien équipées, des machines de dernière génération, une mère qui berce son enfant dans une belle chaise à bascule, heureuse et tranquille.

Le film fait appel aux classes dominantes: « Aider toutes les catégories de la culture signifie aussi combattre la polarisation dangereuse gauche-droite qui trouble aujourd'hui la vie brésilienne ».

A la suite, des images de personnes heureuses, décontractées, dans un parc d'attractions, s'essayant aux différents manèges. Le narrateur réaffirme le désir de l'IPÊS: « L'IPÊS ambitionne pour le Brésil un climat de sécurité, de liberté. Afin que le peuple puisse satisfaire ses aspirations au travail, au logement, à la propriété, à l'enseignement, à la santé, au repos, aux loisirs « .

Le film suggère que – une fois les problèmes résolus – « les bonnes choses arriveraient et que la Nation, comme par magie, passerait du plan d'improvisation économique à l'enrichissement galopant toujours rêvé. Les entreprises feraient des profits fabuleux, l'agriculture remplirait les silos de grains, les ouvriers et les patrons travailleraient dans la fraternité, puisque, si ces derniers comptabilisaient de grands profits, les premiers seraient sûrs de pouvoir vivre avec une dignité

minimum, dans cette société presque parfaite, catholique, soumise à Dieu et à l'Eglise » [202].

Walt Disney n'aurait pas pu faire mieux.

Le sermon anticommuniste et l'attaque frontale contre le gouvernement de João Goulart

Dans les films qui seront présentés plus loin, il y a une mise en œuvre exacerbée d'images choquantes mélangeant des discours de Hitler, de Staline, de Fidel Castro, et des invasions de pays comme la Tchécoslovaquie et la Hongrie par l'Union soviétique.

Ils prêchent l'anticommunisme, la modernisation des entreprises et l'engagement des entrepreneurs dans la lutte « pour la démocratie ».

Le message subliminal est que le destin du pays est menacé « par les démagogues », que seule l'union de tous autour d'une volonté de changement – pas définie, mais suggérée - pourrait mener le pays de l'avant.

O Brasil precisa de você [203]

Il montre des scènes fixes de Hitler, Mussolini, Staline, et un discours de Fidel Castro, mélangées aux scènes de manifestations publiques au Brésil et aux manchettes alarmantes de journaux: faim, inflation, agitation, et commente d'un

[202] *Ibid.*, p. 32.
[203] En français : « Le *Brasil* a besoin de vous ».

ton menaçant: « Quand la démocratie ne trouve pas les moyens de surmonter ses problèmes, elle est en danger, menacée de destruction par les dictatures, comme cela se passe dans le monde entier ».

Puis à un moment apparaît un bandeau : « Comment fait-on la révolution sans répandre le sang? ». Le discours encourage à s'unir contre la démagogie et l'agitation sociale:

> « "L'IPÊS considère essentielle la survivance de la démocratie au Brésil. (...) Un nouveau concept de la démocratie doit être présenté aux étudiants, aux ouvriers, aux hommes de la campagne. (...) Pour parvenir à ses buts, l'IPÊS a besoin de vous ».

Une guitare sonne des accords mélancoliques, en renforçant la question du narrateur:

> « Où nous mènera la misère du peuple? »

Memória da Censura 1964-1988 No Cinema Brasileiro

Suivent alors des images fixes de personnes du peuple, des ouvriers, des paysans, des enfants, des femmes.

Une musique de suspense amène la question suivante:

> « Et l'inflation? ».

La musique enfle :

> « Où nous mèneront la démagogie et l'agitation sociale? ».

Des images fixes de manifestations publiques d'ouvriers, de paysans. Des groupes qui demandent la réforme agraire, contre le latifundium.

Roulement de tambours:

> « Où nous mèneront les crises, l'échec administratif, le désordre? »

Des images fixes d'incendies, de manchettes de journaux, de militaires, un plan rapproché sur une matraque, des images floues de saintes, des maisons détruites.

Augmentation des battements de tambours :

> « Où nous mènera le mensonge des soi-disant élites? »

La musique cesse. Le ton du narrateur devient grave. Une pause. Les images s'interrompent. Depuis l'écran noir la voix grave avertit:

« Il reste peu de temps. Le Brésil ne peut plus attendre ».

Conceito de empresa [204]

Il parle directement aux industriels et entrepreneurs. Il les invite à cultiver leur image auprès des masses, contrôlée par les « démagogues », « dans la guerre contre la libre initiative ». Sur un ton d'alerte il affirme que les « démagogues » transforment le patron de l'entreprise en un « Judas du Brésil entier ».

Et il continue, menaçant:

> « Même si les démagogues vous épargnent, ne vous faites pas d'illusions, votre tour viendra. Ils ne veulent pas seulement la nationalisation des grandes entreprises. Peu à peu le peuple, démagogique, voudra étreindre mortellement toutes les industries. Elles seront victimes d'intrigues et de calomnies. Ne vous faites pas d'illusions. Dans leur guerre contre la libre initiative tout est permis! »

Pour se défendre de cette attaque il propose une campagne de publicité soulignant la valeur des entreprises auprès du peuple : « Faites la propagande de l'image. Parlez à l'homme simple dans un langage simple. Montrez-lui que vous

travaillez pour le bien de la communauté et pour la grandeur accrue de notre Brésil ».

Une fois de plus la force du cinéma est soulignée comme une arme de propagande: « Utilisez les armes de vos adversaires: la presse, les conférences, la radio et la télévision. Utilisez la force plus efficace et directe de la propagande moderne: le cinéma ».

La nationalisation comme raison des problèmes: la marine marchande, les ports brésiliens et le transport ferroviaire

Quatre films évoquent les dures critiques contre la négligence du gouvernement par rapport à quelques secteurs, comme la marine marchande[205] et le transport ferroviaire[206]. Dans le cas de la marine marchande, il s'agit de la défense explicite des intérêts d'une des entreprises qui a beaucoup contribué à l'IPÊS, la Companhia Docas de Santos.

Portos paralíticos [207]

Une musique grave sous-tend le film. Une fois encore, c'est une critique féroce des ports brésiliens, accusés d'étrangler le progrès par leur stagnation.

---

[204] En français : « Concept d'entreprise ».
[205] Films A vida marítima, Uma economia estrangulada et Portos paralíticos.
[206] Film História de um maquinista.
[207] En français : « Ports paralysés ».

Uma economia estrangulada [208]

En scène, la marine marchande. Le film s'engage pour son renouvellement urgent et appelle les navires de la marine des " charrettes poussives ".

A vida marítima [209]

Il met en avant et admire la performance de l'Institut de Retraite et Pensions des Marins dans le maintien de la stabilité financière de ce secteur professionnel. Il souligne les hauts salaires payés: augmentation de mille pour cent en neuf ans. Il montre qu'il s'agit d'une entreprise d'Etat.

Les images montrent le travail et les loisirs, des marins jouent de la guitare, ils sont à la piscine à bord des navires. Le tout dans l'ordre et la discipline les plus parfaits. Il montre une réunion du Syndicat des Arrimeurs de Santos.

Il se termine en mettant en évidence la compréhension " particulière " entre patrons et employés: « L'arrimage est un monde à part dans la réalité brésilienne. Marins et portuaires constituent un monde à part. Ils ont résolu tous leurs problèmes à leur manière ».

[208] En français : « Une économie stagnée ».
[209] En français : « La vie à la mer ».

História de um maquinista [210]

Un film pour défendre l'initiative privée, contre les politiques de nationalisation.

Parlant à la première personne, un machiniste témoigne de la décadence du système ferroviaire, de l'usage de techniques anciennes dans la construction des chemins de fer, de la lenteur, du manque de sécurité, du surpeuplement des lignes de banlieues. Il rappelle des accidents ferroviaires, montre des images de tragédies, des images de gens pendus dans des trains pleins à craquer.

Le gouvernement est accusé de toutes ces calamités, à cause de sa politique de nationalisation:

> « Peu de temps auparavant il y a eu une entreprise exemplaire au Brésil: la Compagnie Paulista de Chemins de Fer, mais le gouvernement de São Paulo s'est vu contraint de la nationaliser. Il est désormais difficile de prévoir son avenir ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

Et il conclut:

> « Si le Brésil laisse le chemin accessible à l'initiative privée, il pourra établir la vraie organisation des transports (...) qui prendra en compte exclusivement l'intérêt national ».

Le combat à la réforme agraire

Un film évoque l'inquiétude de la droite face à la croissance de l'organisation des travailleurs ruraux – qui luttaient pour la réforme agraire - et face au Plan de Mesures défendu par João Goulart qui prévoyait la réforme agraire.

Nordeste Problema nº 1 [211]

Ce film parle « de la misère qui suffoque l'homme du Nord-est » et appelle le Nord-est la « grande région à problèmes du Brésil, aujourd'hui tristement célèbre dans toutes les nations du monde ». Il prêche la rationalisation de l'agriculture et l'industrialisation comme les sauveurs de la région.

Et il continue en affirmant:

> « "Le Nord-est. Dans sa recherche désespérée pour la nourriture. L'homme du Nord-est est le héros de la souffrance ».

Il pousse les industries nationales à investir dans la région, en rappelant qu'elles peuvent bénéficier d'abattements fiscaux importants, jusqu'à 50 % d'impôts en moins.

Et il accentue l'importance des investissements privés pour contenir la révolte à la campagne:

> « Les industriels du Brésil entier doivent comprendre qu'il est urgent d'appliquer des ressources à la grande région à problème du pays. Les établissements de crédit doivent accorder des financements aux entrepreneurs locaux [comme solution pour endiguer] l'incroyable paupérisation qui sévit sur les terres dramatiques de nos frères du Nord-est ».

Memória da Censura 1964-1988

La défense de la révolution à travers le vote

Deux films appellent à la révolution à travers le vote, « contre les extrémistes de gauche et de droite ».

---

[210] En français : « Histoire d'un machiniste ».
[211] En français : « Nord-est Problème numéro 01 ».

O que é a democracia? [212]

Il classifie le nazi-fascisme et le communisme comme « ennemis de la démocratie », en rappelant la fuite des Allemands de Berlin Est, qui fuyaient « un régime totalitaire, un régime qui allait contre la démocratie ».

En revanche, il définit le Brésil comme un pays de tradition démocratique, en accentuant l'importance de voter pour les candidats qui défendent la démocratie.

Et il avertit à la fin:

> « Ouvrez les yeux. Voyez clairement. Examinez parmi les candidats ceux qui peuvent vraiment travailler pour le Brésil sans aucune rupture du droit démocratique ».

Memória da Censura 1964-1988 do Cinema Brasileiro

Depende de mim [213]

Il fait la défense de la démocratie à travers le vote libre du citoyen. Il montre des scènes de combats en Hongrie, où le peuple a « dû se battre contre la tyrannie ». Des images choquantes montrent des villes pillées, des chars dans les rues, des barricades, des luttes, la destruction et le massacre de civils.

Il demande:

> « Et notre paix? De quoi dépend notre paix?, Quel prix payerons-nous pour la liberté? De qui dépendent la démocratie, la liberté, la justice, la sécurité de nos enfants, la vie? »

Et répond:

> « La liberté démocratique dépend de votre vote. La tradition chrétienne brésilienne dépend de votre vote. C'est le moment d'une décision consciente. L'avenir du Brésil dépend de votre vote ».

---

[212] En français : « Qu'est-ce que c'est la démocracie ? ».
[213] En français : « Cela depend de moi ».

La défense de l'église catholique

A boa empresa [214]

Ici, les prêtres fonctionnent comme modérateurs dans les relations antagonistes entre les patrons et les employés. Le texte affirme que « la bonne entreprise doit se laisser guider par les enseignements de l'église ».

Il classifie l'action de l'église catholique comme le premier pas vers « l'élimination des injustices sociales »:

> « en produisant un contact direct avec les ouvriers et leurs problèmes, l'église leur a fourni une nouvelle vision de leurs vies professionnelles, en leur montrant la possibilité d'une compréhension paisible, libre d'agitations et de violence ».

Il relève l'initiative privée à la position de « l'avant-garde de notre progrès social » et affirme que les entreprises doivent offrir de meilleures conditions de travail aux ouvriers, ce qui entraînera l'augmentation de la production, et générera de plus grands profits.

Au début du film un ouvrier quitte sa masure dans la favela pour aller au travail. À la fin du film, ce même ouvrier rentre chez lui : il a une jolie maison de banlieue où il est reçu par sa femme et ses enfants bien habillés, gais et heureux.

[214] En français : « La Bonne enterprise ».

Le combat contre l'organisation politique des étudiants

Criando homens livres [215]

Les images montrent des enfants dans les favelas, des hommes en train de boire, des adolescents en train de fumer et de jouer, un garçon qui mendie dans la rue, des manchettes de journaux, la jeunesse " transgressive " des classes moyenne et riche.

Le texte montre que la société doit s'engager dans l'éducation des jeunes et des enfants pour former des citoyens « heureux, libres, capables d'assumer toutes leurs responsabilités » et « des électeurs éclairés. Instruire pour bien voter ».

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Deixem o estudante estudar! [216]

Il s'adresse directement aux étudiants, en attaquant de front leurs activités politiques:

> « L'étudiant est un étudiant et il ne doit s'engager qu'avec les livres, avec lui-même, avec l'avenir de la société brésilienne. Les manœuvres de basse politique, par exemple, n'ont rien à voir avec l'esprit universitaire ».

Il prêche de meilleures conditions d'enseignement et de meilleurs salaires pour les professeurs comme manière de combattre l'agitation politique, et il conclut en hurlant:

> « Laissez l'étudiant étudier! »

---

[215] En français : « La création d'hommes libres ».
[216] En français : « Laissez l'étudiant étudier ! »

1.7 - CONCLUSION

D'après les films de l'IPÊS, la nation était empêchée d'évoluer et les investissements étaient rares à cause de l'action des « émeutiers en général » et des communistes, en particulier.

Comme exposé dans le chapitre précédent, 1962 a été une année turbulente et difficile sur la scène politique brésilienne. Ainsi, les textes des films produits sur commande de l'IPÊS et lus avec éloquence par Luiz Jatobá, retentissaient dans les têtes de ceux qui vivaient cette année troublée de 1962.

Il est évident que les entrepreneurs, les industriels, les militaires et certaines grandes factions de l'église catholique – réunis dans l'IPÊS - ont pensé et ont diffusé avec obstination ce modèle de pays qu'ils parviendraient à implanter deux ans plus tard, avec le coup d'Etat de 1964.

À travers leurs films, ils ont forgé une mentalité qui allait soutenir le modèle politique capitaliste et impérialiste.

Mais, ce n'était pas au hasard que la droite se surpassait dans la propagation de ses idées.

Comme nous verrons plus loin, si d'un côté cette période était troublée, d'un autre, elle était aussi généreuse pour l'avancée des organisations populaires. Plusieurs mouvements culturels ont marqué l'époque et sont entrés dans l'Histoire, représentants de la lutte pour un pays digne, indépendant et juste.

2 – ANNEES 50/60 - L'AFFIRMATION D'UN NOUVEAU CINÉMA NATIONAL ET SES DIVERSES MANIFESTATIONS

Ici nous analyserons quelques exemples du nouveau mouvement qui naissait dans le cinéma brésilien. Comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction, notre choix a été déterminé par les documents officiels de la censure. Beaucoup d'autres films n'ont pas été inclus puisque leurs dossiers de censure n'ont pas été localisés dans les archives de la Censure fédérale.

Ici nous ferons la présentation de chacun des films sélectionnés, nous donnerons un bref historique de leurs carrières et de leur réception par la critique de l'époque.

Ainsi, nous voulons les insérer dans le contexte politique historique tel que cela nous permettra un panorama plus complet pour analyser leurs problèmes avec la censure dans la partie suivante.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

2.1 - INTRODUCTION

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 " était son maître mot. En 1960, la nouvelle capitale, Brasília, entièrement planifiée, surgit en rase campagne.

Conçue en forme d'avion, elle symbolisait le pays prêt à prendre son essor.

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

En musique, João Gilberto réinvente et subvertit la pulsation de la samba. La "Bossa Nova" venait de naître.

Au théâtre, les troupes telles que "Arena" et "Oficina" à São Paulo, et plus tard, "Opinião" à Rio de Janeiro, brûlent les planches et marquent la scène de leur sceau. C'est alors le début d'une recherche d'un langage brésilien, d'une interprétation et des personnages en syntonie avec cette recherche d'un visage brésilien, et d'une mise en œuvre de thèmes privilégiant notre peuple et notre culture.

Avec le gouvernement João Goulart le pays respirait la liberté, l'engagement, et rêvait à la diminution des inégalités sociales.

En 1962, le bonheur et la frustration partageaient l'espace dans la vie quotidienne. L'inflation galopait. Elle atteignait 55% par an, contre 43% en 1961 et 25% en 1960. Une grave crise d'énergie a imposé le rationnement à la consommation. Seulement 50% des enfants en âge scolaire ont été inscrits dans les écoles.

En compensation, le salaire minimum qui était d'environ 13.440,00 cruzeiros, a grimpé jusqu'à 21 mille. En sport, sur les terrains de football, les dribles de Mané Garrincha enchantaient la nation. La Coupe du Monde était à nous – en 1958 et en 1962. Nous exhibions dans le monde entier la joueuse de tennis Maria Éster Bueno, championne mondiale en 1962.

Sur les écrans de cinéma, la souffrance de *Zé do Burro*, personnage principal du film *La parole donnée*, gagnait la Palme d'Or au Festival de Cannes.

Le cinéma cherche, lui aussi, à faire le portrait des transformations profondes que traverse le pays. Un cinéma engagé et national. Ainsi, le peuple

brésilien, sa réalité, son quotidien, ont-ils pris leurs place sur nos écrans. C'était le début d'un mouvement qui allait faire le tour de monde pour entrer définitivement dans l'histoire du cinéma : le *Cinema Novo*.

2.2 – LE DEBUT D'UN NOUVEAU CINEMA BRESILIEN

L'influence de Nelson Pereira dos Santos dans l'idéalisation du mouvement

Pour Glauber Rocha, Nelson Pereira a été un inspirateur pour tout le mouvement:

> « C'est certain, mais il faut dire aussi que cette importance ne doit pas être vue comme une action directe de Nelson. Il ne fait pas de conférences et n'écrit pas d'articles. Il s'agit plutôt d'une influence souterraine ; il est la conscience de notre groupe. C'est lui qui a fait le premier film indépendant du point de vue de la production, *Rio, 40 degrés*. On y trouve les premières prises de position politique face à la situation coloniale du Brésil » [217].

Le mouvement *Cinema Novo* commence avant la production de ses films

Dans un entretien avec Roberto D'Ávila[218], Carlos Diegues se rappelle du début du mouvement, les rendez-vous pour parler de cinéma avant même la production des films:

> « Le *Cinema Novo* a commencé avec un groupe qui se rencontrait, surtout à la Cinémathèque du MAM [219], venu des ciné clubs de la PUC [220] et de L'Ecole Nationale de Philosophie (l'actuelle UFRJ), dont faisaient partie Joaquim Pedro [de Andrade], Leon Hirszman, Paulo César Saraceni. Après les séances de la Cinémathèque, le groupe se réunissait et discutait. Quand Glauber était à Rio, c'était interminable. Cela se transformait en grand colloque. Le *Cinema Novo* a été le seul mouvement cinématographique qui a commencé à exister avant ses films ».

---

[217] CIMENT, Michel et ARLORIO, Piero, "Entretien avec Glauber Rocha" dans *Positif Revue de Cinema* nº 91, janvier 1968, p. 20.
[218] DIEGUES, Carlos, Entretien avec Roberto D'Ávila dans l'émission "Conexão Roberto D'Avila", transmise par la TV Educativa en 27 mai 1999.
[219] MAM – Musée d'Art Moderne à Rio de Janeiro.
[220] PUC –Université Pontificale Catholique.

Et il insère le *Cinema Novo* comme manifestation tardive du mouvement Moderniste, qui a eu lieu au Brésil dans les années 20:

> « J'ai toujours vu le *Cinema Novo* comme un Modernisme tardif qui arrive au cinéma. Nous avons apporté les idées de base du Mouvement Moderniste brésilien qui a commencé en 1920. Et l'une des choses élémentaires de ce mouvement était la redécouverte du Brésil, une révision du Brésil à partir de certaines valeurs, inexistantes aux 18ème et 19ème siècles. L'une de ces valeurs était de croire en le peuple brésilien comme quelque chose d'original. Je ne sais même pas si c'est vrai, mais au moins c'était un mythe, un projet qui existait pour notre génération ».

Les principes du Mouvement

Dans un témoignage au *Correio da Manhã*, recueilli par Walter Lima Júnior, Glauber parle des principes qui doivent orienter le nouveau cinéma brésilien, signalant que, sans négliger les leçons qui peuvent être apprises avec les grands réalisateurs, il faut traduire cette influence à la recherche d'un langage cinématographique original:

> « La forme exacte est atteinte à travers le courage de dire la vérité. Le cinéma moderne est plutôt une question d'éthique que d'esthétique – et cela c'est, en effet, la position des grands comme Antonioni, Visconti, Fellini, Rossellini, Satyagit Ray, Kurosawa, ou même un classique comme John Ford. Mais notre vérité est différente de celle d'Antonioni ou de Bergman. Essayer de les répéter est la meilleure preuve d'incompréhension des phénomènes culturels. Apprenons, bien sûr, les grandes leçons de la mise en scène. Mais l'important est de lutter pour atteindre un langage cinématographique à nous: notre lumière, notre rythme, notre mouvement » [221].

En 1961, Glauber souligne que ce qui fait notre cinéma « nouveau » est le changement du sujet et la recherche pour son identité:

> « Nous ne voulons pas d'Eisenstein, de Rossellini, de Bergman, de Fellini, de Ford, ni de personne. Notre cinéma n'est pas nouveau à cause de notre bel âge. (...) Notre cinéma est nouveau parce que l'homme brésilien est nouveau, que la problématique du Brésil est nouvelle, et que notre lumière est

[221] Journal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, s/d.

> nouvelle. C'est pour cela que nos films naissent déjà différents de ceux que produit le cinéma européen » [222].

En 1965, Glauber fait um bilan de la production antérieure au coup d'Etat par rapport au moment politique[223]:

> « (...) Le social *Sécheresse*, le politique *Le Dieu noir et le diable blond*, le démagogique *Cinco vezes favela* (...), des expériences dans plusieurs sens, quelques-unes frustrées, d'autres accomplies, composant au bout de trois ans un cadre historique qui, ce n'est pas un hasard, caractérisera la période Jânio-Jango: le danger des grandes crises de conscience et d'insoumission, d'agitation et de révolution qui a culminé dans le coup d'Etat d'avril. C'est à partir d'avril que le concept ' du cinéma prédigéré ' a gagné de l'évidence au Brésil, en menaçant, systématiquement, le *Cinema Novo* ».

Glauber fait un bilan du mouvement [224]:

> « De *Aruanda* à *Sécheresse*, le *Cinema Novo* a raconté, a décrit, a poétisé, a parlé, a analysé, a excité les thèmes de la faim: des personnages mangeant de la terre et des racines, volant, tuant, s'enfuyant pour manger, des personnages laids, sales, décharnés, qui habitaient des maisons sales, laides, sombres: il a été cette galerie de faméliques qui a identifié le *Cinema Novo* avec l'état de misère tellement condamné par le gouvernement, par la critique des intérêts anti-nationaux, par les producteurs et par le public – ce dernier ne pouvant pas supporter les images de sa propre misère. (...) Ce qui a fait du *Cinema Novo* un phénomène d'importance internationale c'était justement son haut niveau d'engagement pour la vérité qui, était écrite, auparavant, dans la littérature des années 30, et qui était photographiée par le cinéma des années 60. Le *Cinema Novo* s'oppose à la tendance du prédigéré : des films de gens riches, dans des belles maisons, dans des voitures de luxe - films gais, comiques, courts, sans messages, avec des buts purement lucratifs ».

La création de l'entreprise de distribution – la DiFilm

Roberto Farias raconte les célèbres rendez-vous chez Luiz Carlos Barreto - considéré par Farias « le fédérateur » du mouvement - dans le sous-sol de sa

---

[222] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Editora Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 17.
[223] *Ibid*, p. 31.
[224] ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 30.

maison, rue 19 de Fevereiro, à Botafogo, Rio de Janeiro, où était née l'idée de fonder une entreprise de distribution des films – la DiFilm.

Luiz Carlos Barreto et Roberto Farias étaient très proches depuis *L'attaque du train postal,* dont le scénario avait été écrit conjointement. À partir de ce moment-là, ils se parlèrent tous les jours pendant des heures au téléphone. Les inquiétudes de Roberto touchaient toujours à la viabilisation économique du cinéma brésilien, à la formation d'une industrie cinématographique. C'est dans ce sens qu'il s'unit au groupe des nouveaux, comme il l'explique lui-même :

> « En 1962, le groupe commençait à faire ses premiers films. Je croyais que le groupe devrait avoir une entreprise de distribution. Cette discussion s'est poursuivie interminablement dans le sous-sol de la maison de Barreto, jusqu'au moment où finalement est née la DiFilm. La DiFilm était une entreprise d'initiative privée [il accentue]. Elle a été fondée par Luiz Carlos Barreto, Riva Faria, moi-même, Leon Hirszman, Roberto Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni. Nous étions onze. Et nous avons produit la plus expressive et la meilleure expérience que le cinéma brésilien a eue » [225].

Mostra do Cinema Brasileiro 1964-1988

2.3 – 1955: *RIO, 40 DEGRÉS*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

Cinq enfants des favelas se partagent les meilleurs points de vente pour leurs cacahuètes à Rio de Janeiro. A chaque endroit, Copacabana, Pain de Sucre, Corcovado, Quinta da Boa Vista et Maracanã, survient un épisode typique de la vie de la population "carioca".

[225] Entretien avec Leonor Souza Pinto, février 2001.

Historique de la production et de la carrière

À la moitié des années 50 le cinéma brésilien vivait une crise profonde. La Compagnie Cinématographique Vera Cruz avait fermé ses portes à São Paulo, pendant qu'à Rio de Janeiro les comédies légères – chanchadas – connaissaient un net recul. Le cinéma paraissait mourir dans le pays et le chômage touchait désormais le secteur.

C'est dans ce contexte que Nelson Pereira dos Santos, jeune paulista [226] de 26 ans, titulaire d'une maîtrise en Droit, a réuni un groupe de jeunes idéalistes – la plupart sympathisants ou membres du Parti Communiste Brésilien – autour d'un projet audacieux: réaliser, pratiquement sans ressources, un film dans lequel le peuple brésilien lui-même serait le protagoniste principal.

Réunis en système de coopérative, partenaires de futurs profits éventuels du film, les membres du groupe se sont réunis dans un petit appartement au centre ville de Rio de Janeiro où ils ont vécu ensemble et ont partagé les tâches domestiques. Nelson Pereira raconte qu'ils s'étaient séparés en « ceux qui faisaient la cuisine et ceux qui n'en faisaient pas. Hélio [227] et moi faisions des pâtes et Zé Kéti [228], des haricots. Les autres faisaient la vaisselle et le ménage. De temps en temps il arrivait un cadeau de famille, un petit fromage, un gâteau. De la bière, seulement tous les trois mois. Des cigarettes, nous avions obtenu le don d'un paquet par jour d'une usine. Le tabac s'appelait Golden Leaf et il était trop

[226] Naturel de Sao Paulo.
[227] Hélio Silva, le directeur de la photographie du film.

mauvais. On réunissait deux ou trois paquets qu'on échangeait contre un paquet de Continental ou de Hollywood »[229]. Cette capacité d'improvisation, de travailler dans des conditions difficiles, Nelson Pereira l'avait apprise avec les néo-réalistes italiens, avec l'expérience de la période d'après-guerre européenne.

En septembre 1955, après neuf mois de tournage, naissait *Rio, 40 degrés* – un jalon de l'histoire du cinéma brésilien - base d'inspiration pour le mouvement du *Cinema Novo* qui allait naître quelques années plus tard.

Des témoignages de membres du *Cinema Novo* confirment son importance.

Leon Hirszman : « J'avais 17 ans. Presque tous les jours j'allais voir *Rio, 40 degrés*. Sa communication nous a tous touché »[230].

Joaquim Pedro de Andrade: « Cela a été un film d'une immense fécondité. Il a ouvert nos esprits à un chemin très riche, fertile, qui coïncidait avec tout ce qu'on pensait. Quand le film est apparu, c'était comme si, tout d'un coup, nous avions retrouvé notre capacité à faire du cinéma »[231].

Glauber Rocha: « Le premier film révolutionnaire du Tiers Monde avant la Révolution Cubaine a éclaté »[232].

Après le montage, la Columbia Pictures s'est intéressée au film et a offert de s'occuper du lancement. Tout était prêt, le film avait obtenu l'autorisation de la

---

[228] Compositeur et acteur du film.
[229] SOUZA LIMA, Eduardo, "Refugiados da Cruz Vermelha", O Globo, 25 avril 1999.
[230] SALEM, Helena, "*Rio 40 graus*: há 30 anos surgia uma nova visão de cinema no Brasil", *O Globo*, 16 février 1985.
[231] *Ibid.*
[232] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 394.

censure. C'est alors que le chef du Département Fédéral de Sécurité Publique a posé son veto. Ces faits sont analysés en détails dans le chapitre sur la censure. L'important ici c'est qu'après une intense bataille juridique, le film sort finalement en janvier 1956, à Porto Alegre.

Dans les premières semaines, il a eu un public nombreux. Tous voulaient voir le film qui avait été interdit et qui avait suscité une telle controverse. Mais l'euphorie a peu duré.

D'après Nelson, le film :

> « était très bien, mais il n'est pas parvenu à causer une commotion populaire, qu'elle soit de bonheur, d'enthousiasme, d'adhésion au film, ou de rage de voir qu'ils vivaient dans une société aussi injuste que cela. Entre nous, savez-vous ce qu'il s'est passé? Le film a été lancé dans les salles, il a atteint un très grand public, mais il a représenté une grande déception populaire. Les gens sortaient ennuyés des salles, ils n'aimaient pas, parce que les deux héros ne se battaient pas à la fin. Il leur fallait une fin violente parce que les deux se disputent la même femme, alors qu'à la fin ils restent amis. Ils sourient, ils chantent la samba. On disait que le film était mauvais, que c'était un documentaire » [233].

En juillet 1956 *Rio, 40 degrés* a rapporté à Nelson Pereira le prix du Jeune Réalisateur au Festival de Karlovy Vary, Tchécoslovaquie.

Critiques

La critique, d'une façon générale, a bien reçu le film.

Pedro Lima de *O Cruzeiro*: « *Rio, 40 degrés* est un des meilleurs films que nous ayons réalisés. À son réalisateur et à son équipe, tous nos vœux pour qu'ils continuent à travailler pour notre cinéma » [234].

---

[233] Entretien de Nelson Pereira à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[234] LIMA, Pedro, revue *O Cruzeiro*, 7 avril 1956.

Clóvis de Castro Ramon, du *Jornal do Brasil*, a affirmé qu'il s'agissait « de la plus légitime manifestation artistique de notre cinéma » [235].

Ely Azeredo, moins touché par le film, affirmait que la plus grande qualité du réalisateur est sa « capacité pour les documentaires » et il a cité en exemple : « Les petits vendeurs de cacahuètes sont les meilleurs acteurs, ce sont également eux qui font la protestation la plus éloquente du film, en noircissant obstinément, avec leur misère et leur persistance à vivre, les endroits coquets de la ville » [236].

En 1966, dix ans après la parution du film, et avec les films du *Cinema Novo* en pleine ébullition, le journaliste réaffirmerait sa position en disant :

> « (...) dans l'impressionnant inventaire de la misère qu'est *Rio, 40 degrés*, Nelson Pereira dos Santos n'était pas encore si sûr de lui pour créer, sur le sujet de l'inégalité de la vie carioca, le modèle cinématographique que l'excellent *Sécheresse* formerait plus tard par rapport au drame de la *Sécheresse* du Nord-est » [237].

En septembre 1955, quand les milieux intellectuels du pays entier se mobilisaient en faveur de l'autorisation du film, Jorge Amado a affirmé:

> « Voilà un film clair, honnête, une espèce de chronique quotidienne de la ville de Rio de Janeiro, avec des moments de rare beauté et de profonde poésie. Le spectateur ne pourra plus oublier le petit enfant noir, vendeur de cacahuètes, avec son lézard gris, l'unique bien qu'il possède, sa plus grande affection, le propriétaire de toute l'affection de ce petit orphelin de la ville. Les innombrables conflits de la métropole, les tristesses et les bonheurs du peuple sont enregistrés par la caméra et, parfois, une vague d'émotion submerge le spectateur » [238].

---

[235] SALEM, Helena, Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 125.
[236] AZEREDO, Ely, "Ainda *Rio, 40 Graus*", sans/source, 15 mars 1956.
[237] AZEREDO, Ely, "Zero vezes favela", Jornal do Brasil, 18 janvier 1966.
[238] AMADO, Jorge, *in* "*Rio Quarenta Graus*, 40 anos depois", *Tribuna da Bahia*, Salvador, 5 juin 1995.

Malgré la reconnaissance du film comme un jalon dans le cinéma brésilien, *Rio, 40 degrés* est resté « sur les étagères » pendant près de quarante ans.

Les nouvelles générations ne le connaissent pas.

Ce n'est qu'en 1997, quarante deux ans après son lancement, qu'il est finalement sorti en vidéo.

Et il n'est jamais ressorti dans les salles.

2.4 – 1957: *RIO, ZONE NORD,* DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

Espírito da Luz Soares, compositeur d'une école de samba, tombe d'un train et évoque sa vie, pendant que les secours arrivent. Il rêvait d'enregistrer ses compositions, mais était toujours dupé par un ami de la radio qui lui volait ses chansons. Il voulait installer un foyer dans une favela, pour y amener son fils, interne dans un pensionnat. Un jour, après avoir commis un vol, celui-ci est tué devant son père. Alors qu'il agonise, Espírito songe encore que la chanteuse Angela Maria lui a promis d'enregistrer une samba où il parlait justement d'une mort.

Historique de la production et de la carrière

Nelson raconte « qu'avec l'argent que nous avons gagné avec *Rio, 40 degrés* nous avons investi dans deux films: *Rio, zone Nord* et *O grande momento*, réalisé par Roberto Santos, à São Paulo. La même équipe qui a fait *Rio, zone Nord* est allée après à São Paulo et a fait *O grande momento*. Là, c'était déjà une

situation professionnelle. La Columbia était le distributeur. Nous avions des acteurs professionnels, un calendrier de tournage » [239].

Les tournages ont commencé le 9 janvier 1957 et ils se sont achevés le 13 avril. Cette fois le schéma professionnel a rendu la production efficace.

Pendant les tournages de *Rio, zone Nord*, deux rencontres historiques allaient avoir lieu. Les protagonistes de l'épisode racontent les faits.

Glauber Rocha:

> « Nelson tournait une séquence de Rio, zone Nord dans la Radio Mayrink Veiga et je me suis approché à neuf heures du matin de ce petit jeune homme, beau, élégant, charmant, à la bouche sensuelle, à la voix calme, aux gestes fermes, ironique, intelligent, rigoureux, époustouflant, insouciant, simple, pur, populaire, authentique et il m'a dit: 'Enchanté, vive la Bahia, si vous voulez travailler, c'est bien, allez attraper ces câbles là pour donner un coup de main à l'électricien', et après j'étais figurant derrière Ângela Maria et Grand Otelo » [240].

Leon Hirszman:

> « Je suis allé chercher Nelson par ma propre initiative, aux tournages, en 1957. J'y suis allé faire n'importe quoi. J'apportais les chaises, j'aidais à servir de la nourriture, en résumé, c'était comme un gars qui arrive au cinéma et qui doit même apporter la chaise au réalisateur, faire les choses très nettement. Mais ça a été merveilleux, parce que j'ai pu voir ce que c'était que de tourner en studio. Nelson était une personne très amicale, tranquille dans sa façon de travailler – pour la première fois, je me suis senti bien plus proche du cinéma au niveau de la réalisation » [241].

Le film a été lancé dans une grande chaîne de cinémas, 30 salles à Rio de Janeiro. Une échelle de lancement comme pour les films populaires, les films légers. Et il a été un échec total.

---

[239] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[240] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, p. 396.
[241] SALEM, Helena, *Leon Hirszman – o navegador de estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 92.

D'après Nelson « La critique a démantelé le film. Tout ce que j'avais gagné de bonnes critiques avec *Rio, 40 degrés*, je l'ai perdu avec *Rio, zone Nord*. Une critique disait: 'Il ne sait pas ce que c'est la zone Nord de Rio. Ce n'est pas là qu'il a tourné' ».

Critiques

Ely Azeredo - qui n'avait pas du tout aimé *Rio, 40 degrés* - fait un compliment: « *Rio, zone Nord* ne tombe pas dans le bas humorisme ni dans la démagogie du premier film. On ressent la présence d'une condition humaine injuste, cruelle, sans discours dans la bouche des interprètes » [242].

Memória da Censura
Cinema Brasileiro

Et il n'a pas épargné des critiques à Nelson Pereira:

> « Inspiré du néo-réalisme italien, mais sans la maturité des bons artisans du mouvement, travaillant avec de grandes ambitions et unique créateur de ses films, NPS est un narrateur fréquemment chaotique, sans contrôle sur le rythme et sur la communicabilité visuelle du matériel historique » [243].

Selon Nelson Pereira, la critique n'a pas compris le film:

> « La critique est restée néo-réaliste et le film n'était pas néo-réaliste. Rio, zone Nord c'est de la culture populaire en soi. C'est un film beaucoup plus psychologique, complètement dans la tête du compositeur: c'est lui racontant sa propre vie. Le personnage de Grande Otelo est l'inventeur de la musique, le créateur pur qui n'a pas les moyens d'expression ni la capacité d'enregistrer les chansons qu'il crée » [244].

D'après Nelson Pereira, les causes de l'échec de public ont été:

---

[242] AZEREDO, Ely, *Tribuna da Imprensa*, 23-24 novembre 1957.
[243] *Ibid.*
[244] SALEM, Helena, Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 140.

> « Je pense que c'est un film très triste, il va très au fond de la réalité, malgré les acteurs célèbres: Grande Otelo, Ângela Maria - qui était le plus grand succès populaire de la radio - et Jece Valadão qui était devenu une vedette à cause de *Rio, 40 degrés*. Mais il n'y a pas eu d'empathie. Le film était trop réaliste pour le goût du public » [245].

Le film a été lancé en vidéo en 1997, par la Riofilme, à travers le Secrétariat Municipal de la Culture du Rio de Janeiro.

Il n'a été jamais relancé dans le circuit commercial.

2.5 – 1959: *O PÁTIO*, DE GLAUBER ROCHA

Un pas en arrière : les aventures de Glauber, l'enfant

Madame Lúcia Rocha, mère de Glauber, nous raconte comment et où tout a commencé:

> « À l'âge de cinq ans, à Vitória da Conquista où il est né, il était déjà 'passionné ' de cinéma. J'avais un oncle qui avait un cinéma, le Vitória, qui abrite aujourd'hui la Radio Conquistense. Le plaisir de Glauber était d'aller aux matinées du dimanche. J'ai toujours élevé mes enfants dans ma religion, presbytérienne, et quand j'invitais Glauber à aller à l'église les dimanches pour l'étude de la Bible, il me disait: 'Je ne vais que si vous me permettez d'aller au cinéma, autrement je ne changerai même pas mes vêtements.' Là je négociais avec lui, parce que pour moi il était aussi important qu'il aille au cinéma qu'à l'église. Il assistait à tout. Quelquefois, même à ce qu'il ne pouvait pas assister. Et ce qui attirait le plus mon attention, quand il était très petit, c'était que quand il arrivait du cinéma, il apportait dans sa petite tête le nom du réalisateur, du directeur de la photographie, les costumes, les images du film. Il discutait de tout cela comme un adulte. Je disais: 'Ce garçon réussira aussi. Il va faire du cinéma'. Il était un poète. Depuis qu'il était très petit il écrivait. Glauber n'aimait pas l'école. À l'âge de sept ans, un jour il est arrivé et il m'a dit: 'Maman, je n'aime pas l'école, parce que l'école ment. Laissez-moi ne plus y aller, apprenez-moi à lire et à écrire et laissez-moi faire le reste, parce que je vais faire du cinéma'. Je lui sorti de l'école. Je conduisais une classe d'alphabétisation dans l'église. Et ainsi, j'ai alphabétisé Glauber et ses sœurs [246], comme le voulait l'école » [247].

---

[245] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[246] Anecy Rocha et Ana Marcelina Rocha.
[247] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

Une fois ses enfants alphabétisés, Madame Rocha se déplace avec eux à Salvador où les possibilités pour les études étaient meilleures.

A Salvador, à l'age de treize ans, Glauber écrit déjà sur le cinéma et le théâtre pour des journaux et crée un programme de radio. Madame Rocha se souvient :

> « À Salvador, à 13 ans, Glauber écrivait des critiques de cinéma et de théâtre dans les journaux et il avait une émission à la Rádio Excelsior, à midi, à laquelle il avait donné le nom de 'Cinéma en gros plan'. La ville s'arrêtait pour écouter ce garçon de treize ans parler d'une façon si assurée sur le cinéma, sur la culture. Un jour Glauber est allé voir une pièce d'un cours de théâtre qu'Anecy fréquentait. Il a écrit une critique sur la pièce et il l'a apportée au journal A Tarde pour la publier. Il était si petit que le journal ne voulait pas publier, ils m'ont appelé pour que je signe l'autorisation. J'ai signé. Après cela, Adroaldo, le metteur en scène, est venu me féliciter et me dire que Glauber avait attiré son attention sur des choses qui n'étaient pas vraiment bien » [248].

Au moment d'entrer au Lycée, Glauber quitte l'école privée où il étudiait, pour une école publique, le Colégio Central da Bahia. A la fin du cours, il décide de ne pas aller à l'université. Nouvelle crise dans la famille:

> « Mon mari ne supportait pas l'idée que Glauber n'aille pas à l'université. Il était ingénieur et il n'acceptait pas cela. Nous étions déjà en marche vers le divorce, parce que j'étais d'accord avec Glauber et qu'il ne l'acceptait pas. Il disait: 'Un poète ne fait pas bouillir la marmite, mon fils' » [249].

Pour satisfaire son père, Glauber décide de passer son bac. Madame Rocha se souvient:

> « J'ai dit qu'il n'allait pas réussir. Nous étions à vingt jours des examens! Il m'a dit qu'il essaierait. Il a réuni tous les amis de l'école pour 'vraiment' étudier pour les épreuves. Un jour, un des garçons - qui aujourd'hui est avocat - est venu se plaindre auprès de moi: 'Madame, tout le monde va échouer, parce que Glauber ne laisse personne étudier. Il pense que c'est lui qui sait ce qu'il y aura dans l'examen.' Parce que Glauber disait que l'examen de Droit était de la sociologie pure. Que le reste, ils l'avaient

[248] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[249] *Ibid.*

> appris à l'école. Il fallait étudier la sociologie. Et il donnait le cours là, comme s'il était le professeur. A notre surprise ils ont tous réussi cet examen d'entrée à l'école de Droit » [250].

A cette occasion, Madame Rocha lui donne de l'argent pour acheter une voiture. Elle se rappelle:

> « Au lieu de la voiture, Glauber a acheté une caméra. C'est ce jour là qu'il m'a dit: 'Une caméra à la main et une idée dans la tête, je ferai un nouveau cinéma'. Et c'est là que l'histoire a commencé. Je lui ai donné un billet, il est allé à Rio, il a rencontré Nelson Pereira dos Santos, puis il est revenu [à Bahia], et a fait O Pátio » [251].

En 1958, Glauber Rocha abandonne l'école de Droit et réalise, à Salvador, son premier film : le court métrage *O Pátio*.

Memória da Censura 1964-1988 do Cinema Brasileiro

Synopsis

O Pátio est l'histoire de Glauber amoureux d'Helena Ignez, qui s'est inspiré de cet amour pour faire le film: « Dans *O Pátio*, mon alter ego - Sólon - couchait métaphoriquement avec Helena devant la mer et les bananiers. Après elle partait et je pissais sur une plante » [252].

Sur le film, Glauber ajoute:

> « Le conte publié dans le DN [253], 'Olhos Armados de Ódio', a été la base pour concrétiser un film: Pátio, noir contre blanc. Echiquier. Deux contrastes: Homme/Femme. Devant le temps. Des industries. Des forêts. Devant le Brésil/la Bahia Tropicale. Lui, il porte des pantalons noirs sans chemise, un poète qui prend le soleil dans le pátio. Elle est en jupe et chemisier, la poétesse prend le soleil dans le patio. Des pulsions se libèrent. Ils se rencontrent. Ils font l'amour. Je sublimais devant la caméra mes baisers avec

[250] *Ibid.*
[251] *Ibid.*
[252] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, p. 299.
[253] Jornal Diário de Notícias.

> Helena dans la maison, pendant que l'équipe se reposait. Quelques disputes. Mais le film nous a marié bien qu'il prévoyait la séparation » [254].

Et il conclut en expliquant que « *O Pátio* est un film de métaphores, de symboles, de montage dialectique » [255].

Le Patio n'a jamais fait une carrière commerciale.

2.6 – 1960: *FIGUIER ROUGE*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

Une jeune fiancée du « sertão » du Nordeste passe la nuit avec un vacher. Alors que le couple part à la recherche du curé, la famille de la jeune fille et son fiancé partent en quête du bouvier. La poursuite se termine de manière violente dans la carrière où le sang versé jadis lors d'une dispute entre deux familles avait fait naître un arbre, le figuier rouge. Des flash-back avaient évoqué les débuts de cet amour interdit.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

Historique de la production et de la carrière

Depuis 1958, le grand projet de Nelson Pereira dos Santos était de tourner *Sécheresse*, basé sur un roman homonyme de Graciliano Ramos. Au début des années 60, Nelson finalement arrive à commencer les tournages. Mais ce n'est pas encore là qu'il allait réaliser ce film : des pluies torrentielles ont inondé le sertão du Nord-est, l'empêchant de tourner. Le temps passe, l'équipe attend. Des jours,

---

[254] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, p. 299.
[255] CIMENT, Michel et ARLORIO, Piero, "Entretien avec Glauber Rocha" dans *Positif Revue de Cinéma* nº 91, janvier 1968, p. 22.

des semaines. Le peu d'argent disponible s'évapore. La caatinga devient verte. Comment faire un film sur la *Sécheresse* dans le sertão vert? La validité limitée de la pellicule oblige Nelson à changer ses plans. *Sécheresse* est retardé. Pour ne pas revenir les mains vides, Nelson invente une autre histoire. C'est ainsi qu'est né le *Figuier Rouge*.

D'après Nelson Pereira, le film n'est qu'un brouillon, fait à la va-vite :

> « Il a beaucoup plu. Je suis allé tourner au bord de la rivière São Francisco, tout était prêt. Tout d'un coup une pluie torrentielle se met à tomber, la rivière a inondé la caatinga. Il n'y avait plus les conditions pour tourner *Sécheresse*. Alors, j'ai inventé une histoire, comme ça, vite fait. On peut appeler cela un brouillon de film, je l'ai fait parce qu'il me fallait rentrer à Rio avec un film. J'ai fait avec les conditions précaires que j'avais là-bas » [256].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Critiques

En 1961 le film est lancé et il passe presque inaperçu, par le public et par la critique.

Cláudio Mello e Souza, du *Jornal do Brasil*, cependant, s'est plongé sérieusement sur le film, en accentuant son importance en tant que découverte du vrai Nord-est:

> « Figuier est certainement l'une des premières tentatives valides de découvrir le Brésil dans ce qu'il offre de meilleur et de plus authentique au sens de la culture. (...) L'histoire de Figuier est semblable, dans la simplicité et dans l'ingénuité, à celle des chanteurs (cantadores) du Nord-est. Il obéit au même système narratif, à la forme traditionnelle de notre littérature régionale, où il y a un début, un milieu et une fin, où les mauvais sont punis et les bons sont récompensés. Voilà la vertu la plus charmante du film: s'inspirer de ce que la tradition a consacré et a élevé à une dimension mythique. C'est un film qui penètre le Nord-est brésilien et constate sa réalité primitive tragique, quelquefois grotesque, en lui donnant une dimension dramatique, bien que précaire » [257].

---

[256] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[257] MELLO E SOUZA, Cláudio, *Jornal do Brasil*, 11 décembre 1961.

Et il rebat durement les critiques qui ont considéré le film comme une pâle copie de western américain:

> « Interpréter Figuier comme une tentative de réaliser un western brésilien mettra en évidence une intention méchante ou une inconscience, parce que ce serait comparer, par leurs aspects extérieurs, deux réalités différentes dans ce qu'elles ont d'essentiel. Les vêtements sont pauvres et simples, comme la région elle-même : il n'y a pas de héros, mais seulement des créatures humaines fragiles et maladroites, presque affreuses » [258].

Et il critique la mise en scène et les acteurs:

> « Le réalisateur est, dans la majorité du film, plus naïf que l'histoire, et les acteurs sont plus maladroits que les personnages ne l'exigent. (...) L'image est bonne, mais les compositions souffrent, fréquemment, d'un académisme accentué de forme et d'esprit » [259].

Quant aux comédiens, Nelson était parti pour le Nord-est avec une troupe de trois acteurs, pour les personnages de *Sécheresse*. Quand il a refait ses plans à cause des pluies, Nelson a dû réviser ses prévisions à la hausse et, n'ayant pas d'autre solution, il a incorporé l'équipe technique entière à la scène.

En 1962, le film a représenté le Brésil au Festival de Mar Del Plata, Argentine. Walter Lima Júnior, correspondant spécial au Festival, raconte la déception causée par le film:

> « Son drame, qui symbolise tout le cinéma national, était de vaincre la catastrophe, prouver qu'on pouvait faire du cinéma dans des conditions les plus précaires. Cependant, la pauvreté matérielle de sa confection (la plupart du personnel technique apparaît comme interprète, y compris le réalisateur) et l'ingénuité de son idée originelle font mauvaise impression » [260].

---

[258] MELLO E SOUZA, Cláudio, *Jornal do Brasil*, 11 décembre 1961.
[259] *Ibid.*
[260] LIMA JR., Walter, S/F, 01 avril 1962.

Un échec public de plus et Nelson Pereira est obligé à reprendre son travail de journaliste et de documentaliste: « Je pouvais vendre le travail, mais pas l'âme. J'ai travaillé dans plusieurs entreprises en faisant des documentaires (...). C'est très facile de distinguer quand on vend le travail et pas l'âme » [261].

2.7 – 1961: *BARRAVENTO*, DE GLAUBER ROCHA

Synopsis

Dans un village de pêcheurs du littoral de Bahia, le " pai-de-santo " (autorité des rites d'origine africaine) maintient la population prisonnière des superstitions. Le jeune Aruan, jeune d'une rare beauté et choisi par Yemanjá (divinité de la mer), ne peut pas avoir de relations sexuelles. Firmino, un Noir qui revient de la ville, se révolte contre l'exploitation de ses camarades et le contrôle que la magie exerce sur eux. Il décide de démontrer qu'Aruan est pareil aux autres hommes et, pour cela, il obtient l'aide d'une prostituée qui séduit le jeune homme. Ayant fait l'amour, il perd ses pouvoirs et apporte la malchance aux siens. Aruan émigre vers la ville, tandis que la prostituée se supprime.

[261] SALEM, Helena, Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 158.

Historique de la production et de la carrière

Barravento est le premier long métrage de Glauber Rocha. Madame Lúcia Rocha se souvient que « à l'âge de sept ans Glauber m'a dit qu'un jour il allait faire un film à cette plage, Buraquinho. Et il a fait *Barravento* » [262].

Initialement, Glauber était le producteur exécutif du film. En raison de problèmes entre le réalisateur et les acteurs, il finit par assumer la réalisation du film, déjà commencé. Il a refait le scénario avec son assistant, José Telles de Magalhães, et il est parti pour Buraquinho. Quand il est arrivé, comme il raconte à Walter Lima Júnior [263], tout a pris une autre dimension et Glauber abandonne le scénario qu'il avait préparé.

Il explique:

> « J'ai commencé à voir le film d'une autre façon. L'exotisme de la culture noire, tellement vénérée par les artistes de Bahia, n'est plus qu'une position romantique et aliénée devant un grave problème de sous-développement, physique et mental. Les noirs sont encore des esclaves de n'importe quel angle qu'on regarde. Peut-être que le pire est la religion, la foi dans les dieux africains, l'éternelle soumission à la misère, comme si ce destin de faim et d'analphabétisme était déterminé par Iemanjá ou Xangô eux-mêmes. Un fatalisme absolu. J'ai décidé de raconter la même histoire de façon différente. Et j'ai été forcé de la modifier radicalement, en ne laissant que la structure dramatique originale. (...) J'ai fait un film contre le candomblé [264], contre les mysticismes et, plus largement, contre la permanence de mythes à une époque qui exige de la lucidité, de la conscience critique, de l'action objective ».

Comme l'explique Glauber, à la fin du tournage, le matériel ne lui plaît pas et le film est arrêté :

---

[262] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[263] In Jornal Correio da Manhã, s/d.
[264] Candomblé – religion africaine très populaire au *Brasil*.

> « *Barravento* n'est pas vraiment un de mes films, parce que je l'ai tourné presque par hasard.(...) Je l'ai fait assez vite, avec un budget de 3000 dollars et 6000 mètres de pellicule. Ensuite, quand j'ai vu le matériel, je ne l'ai pas aimé, et j'ai l'abandonné. Huit mois plus tard, Nelson Pereira dos Santos a vu les rushes et il leur a trouvé un certain intérêt. Nous avons recommencé à construire le film » [265].

Pour Glauber, différemment de *O Pátio*, son deuxième film est la recherche d'un chemin propre, malgré des influences encore notables:

> « Lorsque j'ai voulu tourner *Barravento*, j'ai compris que beaucoup de ces théories avaient créé chez moi des idées très schématiques, et j'ai voulu m'en débarrasser, parce que c'était une mythologie eisensteinienne absolument pas digérée. *Barravento* fut un film dans un autre esprit, plus direct, plus vrai ; j'ai même enregistré la musique noire en direct. C'est un film plus proche de la réalité, parce que nous avions vu à cette époque Rome Ville Ouverte et Paisa et que la découverte de Rossellini à travers ces deux films, était une espèce d'anti-eisensteinisme. Dans *Barravento* on sent donc cette influence, mais il y a des résidus eisensteiniens, des gros plans dans le style de Que viva Mexico. C'est un film hybride » [266].

Glauber affirme l'importance de Nelson dans sa formation:

> « Pendant le montage de *Barravento* il a eu une influence sur mes idées et il m'a formé techniquement. Si je peux dire que quelqu'un a eu une très grande influence dans ma vie cinématographique et intellectuelle, c'est bien Nelson. Même si je n'ai pas de rapports stylistiques avec lui, il a eu un rôle décisif dans ma vie » [267].

Memória da Censure 1964-1988 Cinema Brasileiro

Critiques et Prix

En 1962, le film reçoit le prix *Opera Prima*, au Festival Karlovy Vary, Tchécoslovaquie. En 1963 il participe aux festivals de New York, Londres et en juin il participe, en Italie, au Festival de Sestri Levante, d'où le correspondant spécial Novais Teixeira raconte l'impact causé:

---

[265] CIMENT, Michel et ARLORIO, Piero, "Entretien avec Glauber Rocha" dans *Positif Revue de Cinéma* nº 91, janvier 1968, p. 19.
[266] *Ibid*,, p. 22.
[267] *Ibid*, p. 20.

> « Nous avons vu la pellicule deux fois. Dans la première, elle nous a surpris par sa force explosive, mais elle nous a laissé l'impression d'un langage transbordé par le talent impétueux d'un jeune réalisateur pas encore rompu à l'écriture claire des textes à raconter. Nous nous sommes complètement trompés! Le film n'était pas confus, mais nous, peut-être par le choc de la surprise. A la deuxième projection, le film s'est offert totalement clair à notre compréhension, délicat et merveilleux, aux sensualités de salpêtre, étrange comme une fleur ouverte au milieu du sable. Simple et bon et beau comme une profession de foi et d'art. (...) Glauber s'est servi des éléments exotiques de Bahia, sans faire un film exotique, il a manipulé les valeurs folkloriques de son Etat, sans faire un film folklorique, il a pénétré avec acuité dans les données de la réalité sociale des pêcheurs de Bahia sans faire un film primaire ou démagogique, comme c'est souvent le cas avec certains réalisateurs. La dénonciation chez Glauber passe par l'amour des hommes » [268].

Dans cette critique il montre l'importance que l'année de 1962 a eue pour le cinéma brésilien: « La 'Semaine d'Art Moderne' de São Paulo a déjà sonné pour le cinéma brésilien en 1922. Nous ne nous sommes pas trompés de date. Elle est juste arrivée avec un retard de 40 ans » [269].

Barravento ne sera lancé au Brésil qu'en 1964, après le succès connu à l'étranger du film suivant de Glauber, *Le Dieu noir et le diable blond*, qui a consacré le réalisateur. Cela a aidé le lancement de son premier long métrage.

Au moment de son avant-première, le 26 juin 1964, Octávio Bonfim, dans sa critique dans le journal *O Globo*, accentue le talent du réalisateur, malgré les défauts qu'il remarque dans le film:

> « *Barravento* est sans aucun doute l'accablante révélation d'un talent pour la réalisation cinématographique. Et, comme premier travail, c'est un film désordonné, déséquilibré, immature. Cependant, son histoire et sa narration ont un tel impact qu'on ne peut pas être indifférent au déroulement des événements. (...) il possède de la force dramatique et de la beauté plastique pour attirer l'intérêt du spectateur conscient ».

---

[268] TEIXEIRA, Novaes, "Um filme brasileiro autêntico", *O Estado de São Paulo*, juin 1963.
[269] *Ibid.*

2.8 – 1962: LE *CINEMA NOVO* SE CONFIRME SUR LES ECRANS

En 1962, le pays vivait un climat d'optimisme et d'espoir et le cinéma reflétait ces attentes. L'espoir que le Brésil grandirait, que les différences sociales diminueraient, que le futur nous sourirait. C'était ce qui s'annonçait dans la scène politique et le cinéma le reflétait, de plusieurs manières. Quelques films plus achevés, d'autres moins. Mais, comme nous le verrons par la suite, ces films - aujourd'hui analysés avec la distance qui impose un jugement juste – étaient tous importants. Dans un article qu'il a publié en 1963, Carlos Diegues réfléchit sur l'importance que 1962 allait avoir pour le cinéma brésilien.

Carlos Diegues a dit:

> « En 62 tout a commencé avec *La Plage du désir* de Ruy Guerra qui a rempli les cinémas d'un public attiré par le scandale. (...) la première réaction a été de nier la valeur culturelle et nationale de l'œuvre. Heureusement le bon sens a prévalut et, sans sectarisme, on a appris avec *La Plage du désir* la leçon d'un cinéma artisanalement adulte, courageux, même s'il comportait quelques erreurs. Outre le prix de La Parole donnée et le succès public de L'Attaque du train postal, (à notre avis, la meilleure synthèse de cette phase du nouveau cinéma brésilien), il y avait encore d'autres films: Très cabras de Lampião, *Barravento*, *A Grande feira*, *Tocaia no asfalto*, *A Ilha*, *Porto das Caixas*, *Sol sobre a lama* etc. qui n'ont pas atteint la notoriété des trois premiers. Quelques-uns étaient bons, d'autres mauvais, quelques-uns 'commerciaux', d'autres 'maudits', quelques-uns furent lancés dans le circuit, d'autres attendant encore leur tour et n'ont été vus que dans des projections spéciales. Puis, à la fin de l'année, arriva *Cinco vezes favela* » [270].

2.9 – 1962: *BOUCHE D'OR*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

Boca de Ouro (*Bouche d'Or*), célèbre banquier de la loterie clandestine – le "jogo do bicho" – est retrouvé mort, tué de vingt-neuf coups de couteau. A

Madureira, banlieue de Rio, cet assassinat stoppe toute activité. Un journaliste veut découvrir la véritable personnalité de l'homme qui assassinait d'une main et distribuait des largesses de l'autre. Son ancienne maîtresse multiplie les versions d'un de ses crimes pour essayer de se réconcilier avec son mari. Boca de Ouro aurait été tué par une femme, mais son ex-maîtresse a déjà disparu.

Historique de la production et carrière

Nelson Pereira a accepté l'invitation de Jece Valadão pour réaliser le film, comme réalisateur salarié, à un moment où il ne pouvait pas tourner son grand rêve: *Sécheresse*. Sans grande liberté, et contraint d'obéir aux instructions de la production, le film n'est pas une œuvre d'auteur. Nelson Pereira a préféré se laisser conduire par un bon texte.

Tourné en 1962, et lancé à Rio de Janeiro en janvier de 1963, *Bouche d'Or* est le quatrième film de Nelson Pereira dos Santos, et la première adaptation au cinéma d'une pièce de théâtre de Nelson Rodrigues [271].

Nelson Pereira raconte:

> « Ce film a eu beaucoup de succès. Nelson Rodrigues avait déjà un public. Il était très célèbre, comme il l'est toujours. À l'époque il avait des chroniques dans les journaux, il était très populaire et il a beaucoup aidé le film, qui a fait une belle carrière » [272].

[270] DIEGUES, Carlos, jornal *Movimento*, février de 63, nº 8.
[271] Dans ce travail nous aurons encore une adaptation de Nelson Rodrigues: *A Falecida*, de Leon Hirszman.
[272] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

Succès public, il a été aussi le plus grand succès commercial de Nelson Pereira. Succès dont il n'a pas profité, puisque, simple réalisateur, il ne l'avait pas produit.

Critiques

Cependant, il a été reçu avec réticence par la critique.

Octávio Bomfim, de *O Globo* du 5 février1963, l'a qualifié « d'effort méritoire de cinéma sérieux », mais il a conclu : « c'est un film qui n'enthousiasme pas et qui souffre des conséquences du déséquilibre des interprétations » [273].

Hugo Barcellos a affirmé catégoriquement:

> « Nelson avec Nelson ensemble, cela ne pouvait pas marcher. Et cela n'a pas marché parce que Nelson Pereira dos Santos, très fidèle au texte original de Nelson Rodrigues, s'est laissé enjôler par l'artificialité de l'auteur » [274].

Cependant, les mérites du film ne sont pas passés inaperçus par Paulo Perdigão qui a affirmé dans deux longues critiques:

> « Pour ceux qui connaissent l'œuvre du dramaturge et celle du réalisateur, il est facile de vérifier qu'ici on ne trouve pas deux univers: on soumet celui du second eu premier, en cas de désaccord. (...) Santos en a fait son film formellement le plus abouti » [275].

Dans sa deuxième critique Paulo Perdigão analyse les solutions trouvées par Nelson Pereira dans l'adaptation de la pièce à l'écran:

> « La qualité du film – bien qu'il ne puisse être considéré comme "nécessaire" à ce moment de l'évolution du cinéma brésilien – est d'avoir résolu intelligemment le problème classique de l'adaptation d'un texte théâtral.

---

[273] In SALEM, Helena, *Nelson Pereira dos Santos - O sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1996, p. 164.
[274] BARCELLOS, Hugo, "Boca de Ouro", *Diário de Notícias*, 6 février 1963.
[275] PERDIGÃO, Paulo, "O Boca de Ouro (I) ", *Tribuna da Imprensa*, 19 février 1963.

> Santos a substitué les dialogues allusifs aux passages que la nature limitée de la scène théâtrale ne pouvait pas supporter, par des expositions directes et il a dynamisé les extérieurs en utilisant des effets considérés “modernes”. (...) Un film bien fait autant par son montage que par son rythme » [276].

Luiz Alberto Sanz, du *Jornal do Commercio,* du 2 juillet 1963, après avoir félicité quelques interprètes, la réalisation et le montage, a affirmé: « *Bouche d'Or* mérite une vision calme et attentive, mettant de côté les préjugés contre le *Cinema Novo* naissant. C'est un film adulte » [277].

Le film n'a jamais été relancé, malgré son grand succès public.

Oublié, on craignait même qu'il soit perdu. En 1992, une seule copie 16 mm a été retrouvée à la Cinémathèque de São Paulo. En 1997 le film est finalement sorti en vidéo.

A l'époque de cette sortie, Ruy Castro a signalé le respect que Nelson de Pereira a montré pour la délicate structure de la pièce de théâtre:

> « *Bouche d'Or* continue à ne pas être un film d'auteur (et alors?), mais c'est plus qu'une adaptation compétente d'une pièce de théâtre. C'est un film de cinéma qui ne trahit que rarement son origine théâtrale. Nelson Pereira a réussi le miracle d'ouvrir la pièce sans désassembler la structure délicate selon laquelle elle avait été construite ».

Et il felicite les interprètes, tellement critiqués lors du lancement:

> « La grande qualité de *Bouche d'Or* est l'interprétation. (...) Et c'est une merveille, du commencement à la fin, de voir un film où tout d'un coup, l'une des dames se tourne vers les autres et dit: 'Regardez bien Boca. Est-ce qu'il n'a pas l'air un peu néo-réaliste? De Sica aimerais Boca' ».

---

[276] i*bid.*
[277] *In* SALEM, Helena, *Nelson Pereira dos Santos - O sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1996, p.164.

Et il conclut: « Le mérite de Nelson Pereira dos Santos, à part d'avoir fait un film qu'on regarde avec plaisir jusqu'à nos jours, est d'avoir révélé qu'il est aussi possible de faire le contraire: simplement administrer un beau texte qui fonctionne par lui-même » [278].

2.10 – 1962: *CINCO VEZES FAVELA*, DE LEON HIRSZMAN, CARLOS DIEGUES, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, MIGUEL BORGES ET MARCOS FARIAS

Synopsis des épisodes

***Um favelado*, de Marcos Farias** – Un habitant d'une favela de Rio de Janeiro, chômeur et dépourvu des moyens pour obtenir un emprunt, essaie de participer à un cambriolage, mais il est finalement arrêté par la police.

***Zé da Cachorra*, de Miguel Borges** – Un *favelado* s'insurge contre la passivité d'un comité d'habitants et choisi de continuer la lutte contre le propriétaire du terrain sur lequel se trouve la favela.

***Escola de samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues** - Un habitant d'une favela devient le président d'une école de samba. Son épouse préfère le syndicalisme plutôt que le défilé de carnaval, tandis que des créanciers exigent le paiement d'un emprunt contracté pour couvrir les frais de l'école.

[278] CASTRO, Ruy, "*Boca de Ouro* est leçon sur Nelson Rodrigues", *in* O Estado de São Paulo, 09 février 1997.

***Peau de Chat,* de Joaquim Pedro de Andrade** - Les enfants des favelas volent des chats, surtout à l'époque du carnaval. Leur cuir servira à la fabrication de tambourins pour les écoles de samba.

***Pedreira de São Diogo,* de Leon Hirszman**– Des travailleurs mobilisent les habitants d'une favela pour empêcher, ensemble, une explosion pouvant provoquer la destruction de la " favela " perchée au sommet d'une carrière.

Historique de *Cinco vezes favela*

Le film, assez irrégulier, est une production du CPC [279] - Centre Populaire de Culture, de l'Union Nationale des Etudiants – UNE, qui à l'époque recevait des aides financières du gouvernement de João Goulart. C'est la première production cinématographique d'une association de classe.

Ce film, en cinq volets, marque le début de futurs réalisateurs de renom : Joaquim Pedro de Andrade, avec *Peau de chat*; 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.

Le film présente au moins deux moments heureux: les épisodes *Peau de chat* et *Pedreira de São Diogo*.

[279] Le CPC a été créé en décembre 1961 et les principaux personnages engagés dans sa création ont été Oduvaldo Vianna Filho (dramaturge), Leon Hirszman (cinéaste) et Carlos Estevam Martins (scientiste politique). *In Folhetim*, 02 juillet 1978, p. 31 dossier CVF.

Carlos Diegues, réalisateur de l'épisode *Escola de samba, alegria de viver*, beaucoup critiqué, expose en signalant ses défauts et ses vertus, le contexte dans lequel doit s'insérer le film, dans un article publié en 1963:

> « Nous n'avons pas mis en évidence le film du CPC pour d'autres raisons que le fait qu'il est un film du CPC, un film réalisé par une association de classe. Ainsi, on exclut toute insinuation de génie, de haute qualité, d'esthétique exceptionnelle etc. Au contraire, le film a des défauts, il n'a pas été un grand succès public et, même du point de vue politique-idéologique, il est parfois contestable. (...) *Cinco vezes favela* est un film représentatif d'un groupe et d'un mouvement collectif établi non en des termes esthétiques, mais en des termes politiques. Il ne résulte pas d'une école ou d'une académie de style, mais d'un mouvement culturel qui, avant même d'exister, est politique. Ainsi, *Cinco vezes favela* est un film qui ne pourra jamais être jugé dans son ensemble, comme une œuvre finie. (...) La pellicule est unique puisqu'elle est la première jamais réalisée par une association de classe. A partir de son exemple, les portes sont ouvertes pour la production provenant d'autres CPCs, et, plus important encore, la production des syndicats. Cela serait déjà suffisant pour le consacrer » [280].

Dans *Pedreira de São Diogo*, son premier film, Leon Hirszman assume sans restrictions l'influence d'Eisenstein. Glauber remarque cette forte influence:

> " Au début du *Cinema Novo*, je me souviens très bien que les raisons de mon amitié avec Hirszman était qu'il aimait beaucoup Eisenstein. Il était ingénieur, mathématicien, il avait toutes les théories d'Eisenstein à la bouche, il faisait des essais. Son premier film, *Pedreira de São Diogo*, un court-métrage, était l'application des idées d'Eisenstein » [281].

A remarquer également que dès ce premier film, Leon montre l'importance du rôle des femmes dans son œuvre. Elles détiennent le rôle décisif : la mobilisation de la communauté pour le mouvement qui empêchera l'explosion.

Glauber raconte comment il a rencontré Leon pour la première fois, en 1959, quand Leon était encore étudiant, activiste du mouvement estudantin :

---

[280] DIEGUES, Carlos, *in* Jornal Movimento, février de 63, nº 8, (p. 26 et 27).
[281] CIMENT, Michel et ARLORIO, Piero, "Entretien avec Glauber Rocha" dans *Positif Revue de Cinéma* nº 91, janvier 1968, p. 21.

> « Quand je suis arrivé à Rio je suis allé avec mon nouvel ami Carlos Peres dîner chez Alvadia, le célèbre restaurant du Beco da Fome [282] qui a nourri trois générations du cinéma brésilien. Là j'ai rencontré Leon. Blond, mince, agile, hystérique, lucide, visionnaire, le jeune Eisenstein. (...) Leon participait à la structuration du Centre Populaire de Culture, organisme de l'Union Nationale des Etudiants qui naissait de la conscience des intellectuels agités par la transe janijanguiste [283]. La révolution cubaine en 1959 avait étendu ses ailes sur nous » [284] .

Et il parle de l'esthétique des films de Leon Hirszman:

> « Leon produit une image d'une rare vérité / beauté. La tragédie née de la lutte de classe : la douleur de mourir à chaque instant avant les utopies, la solidarité face aux opprimés et aux faibles, le mépris pour le mensonge, c'est un cinéma radical / illuminateur qui reste vivant dans la mémoire, en merveilleuse coexistence avec l'intelligente sensibilité du spectateur » [285].

Critiques de *Cinco vezes favela*

Le film a été reçu avec des restrictions, mais ses bons moments avec les épisodes *Peau de Chat* et *Pedreira de São Diogo* ont été reconnus :

> « La UNE et le CPC ont accepté avec prudence la réalisation de ce film qui doit recevoir l'acceptation du public, et qui possède deux très bons moments de cinéma. Il est généreux, amer, incandescent, rebelle et trois fois défectueux, mais jamais méprisable » [286].

A l'époque de son avant-première, les critiques dévastatrices n'ont pas manqué.

Maurício Gomes Leite, énervé et impitoyable, classifie le film comme amateur dans tous les sens :

> « *Cinco vezes favela* pratique le plus complet amateurisme tant esthétique qu' idéologique dans quatre de ses histoires. Personne n'utilise la caméra de

---

[282] Beco da Fome – dans les années 60, fameux lieu à Copacabana, Rio de Janeiro.
[283] Glauber fait référence au gouvernement Janio Quadros-Joao Goulart.
[284] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 384 et 385.
[285] *Ibid.*, p. 388.
[286] SANTOS PEREIRA, G. & R., *in* Diário Carioca, 05-12-62 (p. 23)

> manière aussi primaire que Carlos Diegues, ni si rhétorique que Leon Hirszman, ni si naïve que Marcos Farias. Et le pauvre Miguel Borges, croyant faire une œuvre avancée, révolutionnaire, guide des masses et porteur de montagnes ne s'extrait jamais d'un romantisme petit bourgeois (...). Les plans de Carlos Diegues ressemblent à ceux d'une fête d'anniversaire. L'effort de Marcos Farias pour montrer que le " favelado " a faim (en mettant un poulet rôti en contre-champ de Flávio Migliaccio) a été parfaitement récompensé : tout le monde avait compris, Marcos, ce n'était pas la peine d'insister à ce point... (...) Et dire que Leon Hirszman copie Eisenstein ! Le plan de l'ouvrier jouant d'un instrument était déjà dans Alexander Nevsky. (...) Apprenez ceci, Leon, Diegues, Marcos, Miguel: il y a parfois plus de révolution dans un flirt avec un chat que dans tous les ouvriers bafoués du monde » [287].

Ely Azeredo, dans un article écrit en 1966, quatre ans après la parution du film, à l'occasion des tempêtes d'été qui ont ravagé des favelas à Rio de Janeiro, fait une virulente critique du regard bourgeois du film, qui voyait la favela avec lyrisme. Il dit:

> « Pour ma part, je crois qu'il convient de rappeler, aux apologues de l'auto commisération et du lyrisme de la favela – encore bien vivants dans notre cinéma - que n'importe quelle défense du droit du pauvre à habiter d'une façon infecte et anormale dans la communauté urbaine, sera repoussée par les spectateurs comme une plaisanterie lâchée en plein enterrement. (...) Le film représentatif du groupe de la culture populaire sur le thème, *Cinco vezes favela*, a été la contribution la plus désastreuse, malgré les vertus dispersées de réalisation des épisodes de Leon Hirszman et Marcos Farias. (...) La solution la plus ridicule et crétine pour le problème était suggérée par l'épisode Zé de Cachorra: le protagoniste occupait simplement la maison du patron. Et le film a été produit avec le financement officiel qui aurait pu avoir un but plus utile » [288] .

Sur Escola de samba Alegria de Viver le *Jornal do Commercio* a dit:

> « Le travail de Carlos Diegues aurait eu besoin de beaucoup plus que quinze minutes. En réalité, l'inexpérience du directeur et du scénariste a déterminé qu'un scénario de 45 minutes pouvait tenir en 15. Le résultat est qu'en l'absence de toute structure, on ne comprend rien. Par conséquent, c'est un film qui n'existe pas » [289].

---

[287] GOMES LEITE, Maurício, *in* Correio da Manhã, s/d. (p. 21)
[288] AZEREDO, Ely, "Zero vezes favela", *Jornal do* Brasil, Rio de Janeiro, 18 janvier 1966.
[289] ALBERTO, Luiz, *in* Jornal do Commércio, 07-12-62.

En 1979, à l'occasion de l'exhibition du film à Brasília, un article relevait son importance historique et attirait l'attention sur le danger du manque de soin apporté à notre patrimoine cinématographique, question encore posée aujourd'hui:

> « Ce que nous regrettons, c'est la précarité des rares copies de films importants (pour une compréhension du déroulement du cinéma brésilien) comme *Cinco vezes favela*. Un pays sans mémoire est un pays fragile. Et remarquez que ce film, produit par la UNE, n'a que 17 ans. Il y a des classiques étrangers de plus de 50 ans, conservés dans des conditions parfaites » [290].

Critiques de *Peau de Chat*

La critique a été unanime pour considérer *Peau de Chat* comme un mouvement à part dans le film, ainsi que le prouvent les commentaires qui suivent.

Luiz Alberto, du *Jornal do Commercio*: « C'est vraiment très bien, malgré les petits défauts qu'il peut présenter. Joaquim surgit comme un auteur de force qui sait ce qu'il veut et cherche à le faire » [291].

Santos Pereira, du *Diário Carioca*:

> « *Peau de chat* existe, fonctionne, bien qu'il pèche ici et là par une certaine préciosité intellectuelle, un certain formalisme, incapables heureusement de voler la force lyrique de ce court métrage, deux fois primé, inclus dans "*Cinco vezes favela*" d'une façon abrupte et artificielle » [292].

Maurício Gomes Leite, dans *Correio da Manhã*: " *Peau de Chat* restera dans les mémoires. Surtout les derniers plans, baignés dans la vraie poésie de la

[290] M.R.C., "Populismo", *in* Correio Brasiliense, 17 novembre 1979. (p. 32)
[291] ALBERTO, Luiz, *in* Jornal do Commércio, 07-12-62.
[292] G. & R. Santos Pereira, *in* Diário Carioca, 05-12-62.

favela, lente, triste, avec le garçon qui possède et qui est possédé par le grand chat blanc de la millionnaire" [293].

Critiques de *Pedreira de São Diogo*

Cet épisode a obtenu une plus grande considération de la part des critiques, bien que quelques-uns l'aient jugé, en raison de l'influence d'Eisenstein, comme simple 'copie' d'un modèle.

> « Leon Hirszman, jusqu'ici inconnu du public, surgit comme un metteur en scène adulte, avec une œuvre digne de n'importe quel cinématographie, dont l'impact le place comme la personnalité la plus remarquable de toute la réalisation. Certes, des 'esprits chagrins seront là pour dire : il s'agit d'Eisenstein. Or, l'homme a ses influences. Il a opté pour celles d'Eisenstein et il n'a pas nié le fait d'être eisensteinien. Il l'a été avec courage et a réussi à l'être avec aplomb. (...) *Pedreira de São Diogo* est le meilleur des épisodes, c'est le seul vraiment adulte » [294].

Santos Pereira, remarque la bande sonore, d'après lui, la meilleure du film et la maîtrise de Leon dans la direction des interprètes:

> « *Pedreira de São Diogo*, comme son honorable partenaire *Peau de Chat*, possède de l'unité, de la contention, de la force dramatique, du montage, de l'organisation structurelle audiovisuelle. Sa bande-son est de loin la plus maîtrisée du film. Hirszman sait comment encadrer, comment mettre les acteurs dans le champ focal, comment les faire bouger, il sait comment utiliser le silence, la pause dramatique, et il ne déplace jamais en vain la caméra, chose rare parmi les débutants » [295].

[293] GOMES LEITE, Maurício, *in* Correio da Manhã, s/d.
[294] ALBERTO Luiz, Jornal do Commércio, 07-12-62.
[295] SANTOS PEREIRA, G. & R., Diário Carioca, 05 décembre 62.

2.11 – 1962: *L'ATTAQUE DU TRAIN POSTAL,* DE ROBERTO FARIAS

Un pas en arrière – le début de Roberto Farias dans le cinéma

Roberto Farias a commencé sa carrière dans les années cinquante, en travaillant avec Watson Macedo, chez Atlântida. C'est Watson Macedo qui lui donné ce conseil pour la vie :

> « Après le premier film dans lequel j'ai travaillé, Macedo m'a dit: 'Roberto, il faut que tu penses ainsi : d'abord, tu dois faire des efforts pour être utile. Puis tu dois faire des efforts pour être nécessaire. Et, finalement, tu dois arriver à être indispensable. Si tu arrives à ce niveau là, tu auras du succès dans ta vie, parce que tu seras capable de travailler toujours dans cette profession que tu aimes tant. Mais tu es encore plus ou moins dans la première phase et il faut que tu fasses des efforts pour passer à la seconde'. Cela a été très important pour moi, parce que j'ai toujours cherché la perfection. Beaucoup moins pour moi, que pour l'offrir aux gens que j'aimais: ma mère, mon père, mes amis. Alors tous les conseils qu'on me donnait dans ce sens là, j'essayais de les adopter. Celui-là, je l'ai gardé comme l'une des choses les plus remarquables de ma vie. Dans mon deuxième film j'ai travaillé comme un désespéré. J'ai tout fait. Après avoir fini les tournages je suis allé à la salle du montage, pour aider et pour apprendre, et j'ai travaillé 56 heures sans m'arrêter. J'étais en train de devenir fou. Mais le fait est que cela m'a fait passer au deuxième niveau » [296].

Un certain jour pendant les tournages, Roberto a demandé à Macedo l'autorisation de sortir et d'aller chercher ses documents. Quand il est rentré au studio à la fin du jour, il s'est rendu compte qu'il était finalement parvenu au troisième niveau. Il se rappelle:

> « J'ai laissé Macedo au milieu des répétitions d'une scène. Je n'ai pu rentrer qu'à cinq heures de l'après-midi. Quand je suis arrivé Macedo était toujours en train de répéter la même scène. Quand il m'a vu entrer dans le studio il a dit: 'Attention, on tourne'. Là j'ai vu que j'étais enfin au troisième niveau. Plus tard - comme réalisateur - j'ai pu sentir ça : un bon assistant est le premier spectateur du réalisateur. C'est lui qui voit avec moins de tension la scène que le réalisateur est en train de tourner. Et s'il a de la perspicacité et un bon sens de l'observation, il s'apercevra des erreurs que le réalisateur a pu laisser échapper à cause de l'émotion et de la tension. J'en ai été fier, naturellement, parce que je devais cela à moi, mais aussi à lui, qui m'a montré le chemin pour y arriver » [297].

---

[296] Entretien avec Leonor Souza Pinto, février 2001.
[297] *Ibid.*

Après cela, Roberto Farias fait encore trois films comme assistant réalisateur de Macedo. Ensuite il commence à travailler à son premier scénario: *Rico ri à toa*. Macedo ne l'aime pas, il croit que cela ne fait pas un film. Roberto Farias démissionne et, déterminé, il travaille sans s'arrêter pour arriver à tourner son scénario. Cependant, aucun producteur ne l'accepte sans Macedo à ses côtés. Roberto décide de demander de l'argent à son père qui louait une boucherie, à Friburgo. Son père réussit à emprunter un peu d'argent auprès d'un usurier. Il met en gage sa propre maison, son seul bien, et il donne l'argent à Roberto. L'argent représentait 20% du budget total du film. L'argent qui manquait il l'a obtenu de producteurs qui travaillaient avec Macedo. Et ainsi Roberto Farias parvient à se lancer comme réalisateur, avec un film qui a eu un énorme succès public.

Il se rappelle, en s'amusant : « Une des salles où le film passait, était à côté de l'immeuble de Macedo. Et pour sortir de chez lui il était obligé à passer au milieu des files d'attente qui se formaient à l'entrée du cinéma. Cela pour moi a été délicieux. J'ai ressenti la plus grande fierté » [298].

Quant au prêt de son père, il se souvient: « J'avais un délai de quatre mois pour rembourser. Dans ce délai j'ai fait le film, je l'ai montré, j'ai gagné de l'argent et je suis allé le payer » [299].

En 1959, Roberto Farias est invité par Alinor de Azevedo, qui signait l'argument, pour réaliser *La Ville menacée*. Au début, le scénario avait été écrit

par Roberto Santos, mais il n'a pas plu totalement à Alinor, qui avait le droit de veto. Il demande donc à Farias d'écrire un deuxième scénario, et l'invite à réaliser le film. Roberto fait le film dans les studios Vera Cruz, à São Paulo. Roberto avait 28 ans.

Malheureusement, ce film n'est pas inclus dans notre étude, puisque son dossier n'a pas été retrouvé, mais il est nécessaire de remarquer ici son importance dans le cinéma brésilien.

Roberto se rappelle, et aujourd'hui parvient à rire, du problème qu'il a eu lors de l'avant-première du film à São Paulo, qui même comme cela, a été très bien reçu:

> « L'avant-première du film a coïncidé avec l'inauguration du cinéma Astor sur l'Avenida Paulista, à Sao Paulo, en la présence du gouverneur, de conseillers municipaux, de la haute société pauliste. Quand est arrivée la dernière bande, elle était désynchronisée de 20 images. C'est trop. Le sujet ouvre la bouche, il parle, parle, parle, et le son vient bien après. J'aurais voulu disparaître sous terre. Mais la qualité du film était incontestable, et même sans rien comprendre (il rit), à la fin du film les gens sont venus me saluer, très gênés et je ne savais pas quoi faire, mais enfin, ce sont des choses qui arrivent dans la vie » [300].

Le film est invité au Festival de Cannes 1960 par Georges Sadoul. Le critique, très touché par le film, renforce l'importance de Roberto d'être présent à Cannes. Mais Roberto n'en comprenait pas la raison. Il se souvient de l'épisode:

> « Je voyais ce vieux monsieur me parlant et me disant qu'il fallait aller à Cannes. Je ne comprenais pas. J'ai toujours été un ouvrier du cinéma. Ma formation jusque là n'avait rien à voir avec la théorie du cinéma. Je n'étais jamais entré dans une cinémathèque, je ne connaissais pas les noms des réalisateurs du reste du monde. J'allais au cinéma depuis ma petite enfance, dans les bras de ma mère. J'ai grandi dans le cinéma. Pour moi le cinéma était ce que je voyais, et plus tard j'ai appris à travailler avec ces éléments pour raconter les histoires que je croyais devoir raconter. Seulement en parlant à

[298] *Ibid.*
[299] *Ibid.*
[300] *Ibid.*

> Sadoul je me suis aperçu qu'il pourrait vraiment être important de rencontrer d'autres gens, un autre pays, des films qui n'arrivaient pas ici. Un monde complètement nouveau. Je suis sorti de là un peu pris de vertige avec les mots si énergiques de Georges Sadoul, me parlant de l'importance de ma présence à Cannes. Et je suis sorti décidé à aller à Cannes » [301].

Pour l'occasion de l'envoi de la copie du film à Cannes, Roberto rappelle une autre anecdote :

> « Je suis allé au laboratoire prendre les boîtes de la copie qui allait à Cannes. J'aide à les emporter, à les mettre dans la voiture qui devait les amener à l'aéroport. Alors que les boîtes étaient déjà dans la voiture, j'ai demandé à vérifier le film. J'ai ouvert les boîtes. C'était un autre film, du même producteur, appelé *Armas da vingança*. Je ne sais pas si c'était une coïncidence ou du sabotage, mais c'était déjà le deuxième problème » [302].

Roberto se souvient de son séjour à Cannes et de la réception du film. A son avis, 1960 a été l'une des années les plus riches du festival. La Palme d'Or est revenue à *La Dolce Vitta,* de Federico Fellini.

À la fin de la présentation de son film, pendant l'entretien collectif à la presse, Roberto assure qu'il a eu des problèmes:

> « Au moment où ce bataillon de journalistes du monde entier commence à me demander quel était le type de cinéma que j'aimais, quel était le réalisateur de cinéma que j'avais comme idole… Heureusement, derrière moi, il y avait un critique portugais - Novais Teixeira - qui était correspondant du journal O Estado de São Paulo et de O Globo. Il me soufflait les réponses comme si j'étais en train de passer un examen. Je ne savais rien de ce que les gens me demandaient. Rien. Ils parlaient de la série noire américaine. Je ne savais même pas ce que c'était. Bien sûr, j'ai vu les films, mais je ne savais pas que cela s'appelait série noire (rires). C'était très drôle. Ma formation était professionnelle. J'ai dit que je croyais dans un bon film, bien fait et que le public aime » [303].

Georges Simenon, membre du jury du Festival de Cannes, invite Roberto Farias à réaliser un film adapté d'un roman policier à lui. L'invitation incluait un

---

[301] *Ibid.*
[302] *Ibid.*

séjour d'un an en Europe, pour connaître les studios de plusieurs pays. Après ça, il réaliserait le film. Roberto Farias, aujourd'hui encore très ému par l'invitation, a résolu de ne pas l'accepter. Il se souvient de ce qu'il a dit pour justifier son refus:

> « Au Brésil tout est encore à faire, ici tout est déjà fait. Je sens que je serai toujours un étranger. J'ai déjà vu d'autres personnes qui ont passé du temps à l'étranger. Après elles ont une schizophrénie énorme, parce qu'elles ne savent plus quelle nationalité elles ont. Elles ne se sentent plus bien au pays où elles sont nées et elles continuent à être des étrangers dans les pays où elles ont vécu. Pour moi, le cinéma est quelque chose de très viscéral. Je sens quand mon acteur interprète, donne une inflexion artificielle. Et cela je ne le sentirai pas dans une autre langue. Je sens que j'ai plus à faire pour le cinéma de mon pays que d'aboutir à quelque chose ici pour vous » [304].

Des années plus tard, le couple Weissman qui lui avait fait cette invitation, allait aider Roberto Farias dans la distribution et la vente de *L'Attaque du train postal*, en Europe.

Memória da Censura
1964-1988
Cinema Brasileiro

Synopsis

Inspiré d'un fait divers: l'attaque d'un train postal du Chemin de Fer Central do Brasil, en juin 1960. Les cambrioleurs viennent d'une favela de Rio, mais ils sont dirigés par un marginal qui habite un quartier résidentiel de la classe moyenne. Au cours de l'attaque, un agent ferroviaire trouve la mort. Après le partage du butin, chacun utilise sa part pour améliorer sa vie. Les recherches de la police finissent par aboutir, après que le meneur a été tué par ses compagnons qu'il voulait trahir.

---

[303] *Ibid.*
[304] *Ibid.*

Historique de la production et de la carrière

En 1960, quand Farias revient de Cannes, la véritable attaque du train postal de la Central do Brasil avait eu lieu. Roberto enregistre le titre *L'Attaque du train* postal, ayant déjà l'idée de le transformer en film.

Roberto Farias avait fait la connaissance de Glauber pendant une visite de ce dernier sur le tournage de *la La Ville menacée*. Roberto - dix ans plus âgé que le groupe du *Cinema Novo* - sentait qu'il y avait un mouvement et il voulait s'en rapprocher. D'ailleurs, dit Roberto, « je ne me suis jamais senti écrivain, même si c'est moi qui ai écrit tous mes films originaux. En fait, je cherchais un partenaire ». Et c'est avec cette pensée en tête que Roberto cherche Glauber et l'invite pour écrire le scénario ensemble. Glauber, qui était en montage de *Barravento*, lui présente Luiz Carlos Barreto, qui se dit prêt à être son partenaire.

Le thème du film attire l'intérêt d'un sponsoring par le Banco National. Au cours de la première réunion à la banque pour présenter le projet, quand on lui demandé si le scénario était prêt, Roberto a répondu par l'affirmative alors qu'il n'y avait que 40 pages ou l'équivalent de 40% du prêt. Le dirigeant de la banque propose un autre rendez-vous quatre jours plus tard pour lire le scénario. Roberto rappelle:

> « J'ai menti. J'ai menti, bien sûr. Je vais dire que non? C'était jeudi. J'ai accordé de revenir le lundi pour lui rendre le scénario. Je suis sorti de la banque et j'ai demandé à Barreto de s'asseoir avec moi et d'écrire. Mais il partait pour Paris le soir même. Je suis rentré et de jeudi à lundi j'ai écrit les 60% restants. J'ai écrit de façon désespérée » [305].

[305] *Ibid.*

La banque associe Roberto Farias et Herbert Richers. Elle prête la moitié de l'argent à chacun d'eux et demande que l'un endosse l'autre. C'est ainsi que le film a été fait.

Roberto reconnaît que, même petite, la contribution de Luiz Carlos Barreto a été très importante. Pour lui, l'une de ses meilleures contributions a été un dialogue qui est resté dans les mémoires des spectateurs, même des années après. La scène est celle de l'assassinat du personnage de Reginaldo Farias - blanc, les yeux bleus – par son complice noir, Tião Medonho [306]. Après l'avoir tué, le groupe doit disparaître avec son corps. C'est là que se situe le dialogue. Roberto se souvient:

> « J'avais écrit: 'Maintenant on va le jeter dans la rivière'. Et Luiz Carlos a ajouté: 'Pour que les poissons mangent les yeux bleus qu'il avait'. Cette phrase est la plus grande contribution de Luiz Carlos au film. Et c'est une phrase si forte que, aujourd'hui encore, tout ceux qui voient le film, se souviennent du dialogue » [307].

Selon Roberto, *L'Attaque* subit encore l'influence du cinéma américain, comme par exemple, la scène dans laquelle Helena Ignez s'approche du personnage de Reginaldo Farias chez un concessionnaire automobile typique d'un film américain : « Il s'agit d'une approche glamoureuse, mais enfin, c'était l'influence que je subissais ».

Le film a connu un énorme succès public. Le film le plus lucratif de l'année. Roberto rappelle:

> « Succès public absolu, dans la seule ville de Rio de Janeiro il a fait un million de spectateurs en quatre semaines. Il est devenu le meilleur succès du cinéma Metro Tijuca. Le dimanche de la présentation du film ils ont vendu

[306] En français : « Tiao Méchant ».
[307] Entretien avec Leonor SouzaPinto, février 2001.

> plus de billets que depuis l'inauguration de la salle. Cela a été un succès extraordinaire » [308].

Critiques

La critique le reçoit bien, mais Roberto se rappelle qu'il y a eu des restrictions, parmi elles, celle de Glauber, disant que Roberto préférait les films commerciaux, et critiquant l'influence américaine dans le film.

Roberto ne se laisse pas intimider et affirme:

> « J'ai toujours cru que le domaine du marché interne était très important. Je méprisais le marché externe, parce que je croyais, et je crois encore, que dans n'importe quel cinéma du Brésil, une semaine donne plus pour un film brésilien que dans n'importe quel pays. Alors nous devons contrôler notre marché, nous devons occuper notre marché. Ma vision a été toujours celle de conquérir le marché interne pour le film brésilien et je continue à penser comme ça jusqu'à aujourd'hui » [309].

Ely Azeredo reconnaît la communion de Roberto Farias avec le public et l'humanisme de ses films:

> « Roberto Farias réaffirme avec L'Attaque du train postal sa syntonie avec la réalité brésilienne, la force de son artisanat et, surtout, sa communion avec les hommes. (...) Peu de films brésiliens, même dans ces dernières années de vents rénovateurs, présentent des personnages si sanguins, si proches de l'audience. (…) Difficilement il y aura quelqu'un qui restera insensible à ce film » [310].

Sérgio Augusto, en contrariant les critiques des partisans du *Cinema Novo*, affirme que le film appartient à un nouveau cinéma qui est en train de naître au Brésil, en remarquant qu'il atteint une perfection narrative qui doit être prise en exemple :

---

[308] *Ibid.*
[309] *Ibid.*
[310] AZEREDO, Ely, "Vamos ao Assalto", *Tribuna da Imprensa*, s/d, 1962.

> « L'Attaque du train postal confirme les prévisions laissées par *La Ville menacée*. En même temps, il dépasse cette expérience initiale (prise au sérieux) réalisée par le jeune Roberto Farias. Au début, sa plus grande caractéristique était un manque d'ambitions plus grandes, et une tendance consciente pour la narration simple, étroite et strictement influencée par le film noir américain. Ne serait-ce que pour cela, ses films doivent être dégagée du mouvement embryonnaire intitulé '*Cinema Novo*'. (...) D'après ce qu'il nous semble, les composants de cette nouvelle vague veulent une modification du status quo dans lequel se place notre cinématographie. La gravité, la correction artisanale, au minimum, sont les premiers pas à accomplir. (...) L'imperfection narrative est encore une parenthèse à être remplie. (...) A notre avis L'Attaque du train postal a une importance non seulement par la justesse de son artisanat (et l'absence d'artisans est encore, comme tous le savent, l'une de nos fautes plus graves), mais aussi, et principalement, à cause de la force de son contenu. C'est un film social, sans les doctrines, sans les effets de rhétorique (…). Et cela, contrairement à ce qu'on peut croire, a de l'importance, et beaucoup d'importance » [311].

Carlos Heitor Cony [312] signale les défauts « qui sont peu nombreux et qui n'abîment, ni ne compromettent le film »:

> « La terrible illustration musicale de quelques scènes. Le violon qui gémit dans la scène dans laquelle les enfants de Tião Medonho dorment. (…) La scène inutile à la piscine chez le millionnaire, un héritage de nos chanchadas [313], genre qui n'existe pas sans une piscine, rempli de ballons multicolores, et sans un majordome qui sert du whisky ».

Et les qualités:

> « Les dernières scènes, par exemple, principalement celle de la descente des voitures en soulevant la poussière de la colline qui entoure la famille de Tião Medonho est une scène que Fellini signerait. Ou Antonioni. Et cela pour ne parler que des réalisateurs à la mode. (...) Et il y a Grande Otelo dans son petit rôle. Nous savons bien qu'un film comme L'Attaque du train postal pourrait être déconsidéré par des comparaisons avec la chanchada. Et Grande Otelo [314], gaspillé dans plusieurs films, pourrait causer ce malentendu. Mais Roberto Farias savait ce qu'il voulait. Il a contrôlé notre grand acteur et il a obtenu de lui une scène anthologique: celle dans laquelle Grande Otelo, ivre, voit passer l'enterrement d'un enfant. La scène est fabuleuse et les quelques secondes que Grande Otelo passe devant nous sont suffisantes pour mesurer la portée de son talent, la véracité de son art ».

---

[311] AUGUSTO, Sérgio, *Correio da Manhã*, s/d, 1962.
[312] CONY, Carlos Heitor, s/f, 07 juillet 1962.
[313] Chanchada – des films légèrs de comédie musicale.
[314] Grande Otelo, un des grands acteurs *Brasil*iens avait commencé sa carrière dans les films du genre *chanchada*, ou il a connu un énorme succès.

En 1984, à l'occasion de l'émission du film à la télévision, il était déjà considéré comme un classique du genre policier: "*L'attaque du train postal* est le seul policier bien fait du cinéma national et un classique du genre, que le temps n'a pas encore nié" [315].

En 2001, au moment de sa sortie en vidéo, Luiz Zanin Oriochio analyse le film qui a été un diviseur des courants en 1962. Il affirme qu'il reste actuel après 40 ans, fait un portrait social du Brésil où le préjugé racial et la division de classes sont énoncés de façon très claire:

> « Est-ce qu'une histoire de crime peut aussi se révéler une excellente radiographie de la société où ce crime se passe? Oui, comme le prouve le film noir américain (…). Au Brésil, cette double fonction a toujours été mise en place avec difficulté. Ou bien il y a de l'amusement et de l'action, ou bien il y a de l'analyse et de la réflexion. Basé sur un fait divers, l'Attaque est un film electrisant. Et le portrait social du Brésil des années cinquante et du début des années soixante qu'il présente n'a rien à envier, par exemple, à ce de Rio, 40 degrés et Rio, Zone Nord, les deux films de Nelson Pereira dos Santos. L'attaque du train postal est, surtout, une belle narration d'action, avec un fond social, qui travaille avec un scénario net et une équipe absolument parfaite. C'est curieux de revoir ce film si actuel, bien qu'il ait été réalisé en 1962, il y a presque 40 ans. C'est curieux parce que sa classique narration policière n'a pas vieilli. Ce qui le rend plus intriguant, c'est de se rappeler la mauvaise réception qu'il a eu à l'époque dans le milieu du cinéma. Le groupe du Cinema Novo jugeait qu'il détenait le monopole du cinéma critique dans le pays. A cause de cela, le groupe a sévèrement critiqué des films comme La parole donnée et L'attaque du train postal. L'excuse était que l'esthétique de ces films était conservatrice. Rien de tout cela. L'Attaque n'est qu'un classique. Comme si cela n'était rien" [316].

Luiz Carlos Merten, à la même occasion, compare Glauber et Farias à Jean-Luc Godard et Luchino Visconti:

> " Glauber Rocha représentait, dans les années 1960, la façon révolutionnaire de faire du cinéma révolutionnaire au Brésil. C'était, avec tout le respect dû aux différences, notre Godard. Mais il y avait aussi, à cette époque là, le cinéma commercial, comme option esthétique, de Roberto Farias. Il était

[315] ALMEIDA, Amylton de, *in A Gazeta*, Vitória, Espírito Santo, 04 octobre 1984.
[316] ORIOCHIO, Luiz Zanin, " Policial clássico revela uma sociedade em transe - 'Assalto ao Trem Pagador', de Roberto Farias, faz a síntese entre ação e reflexão ", jornal *O Estado de São Paulo*, vendredi, 13 juillet 2001.

> notre Visconti. *L'Attaque* est presque toujours considéré comme l'un des grands et peut-être le grand film policier du cinéma brésilien. C'est un film qui surprend encore aujourd'hui par la virtuosité du récit. Il est mieux que " bien fait ". Le scénario est sûr, même si le dessin des personnages privilégie le social, par-dessus tout - une caractéristique du cinéma brésilien de l'époque -, et la technique est de premier ordre. A partir de l'identification avec l'homme marginalisé et poursuivi, Farias introduit l'inexorable de la destruction: la police, le journal, la télévision composent les appareils de la société oppressive, qui atteint l'homme brutalement. De cette façon, le cinéma éthique de Farias essaie d'amener le spectateur à la réflexion. Le film finit sur une ouverture, par une interrogation. Comme la fin de *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber, mais sans la mer " [317].

2.12 – 1962 - *LA PLAGE DU DESIR,* DE RUY GUERRA

Synopsis

L'errance de quatre personnages désœuvrés, deux hommes et deux femmes. Le premier est pauvre, mais il convoite une Buick, symbole d'une bourgeoisie à laquelle appartient son complice. Pour faire chanter la maîtresse de son oncle, le jeune bourgeois la photographie nue sur une plage. Le stratagème n'ayant pas donné les résultats escomptés, ils entendent recommencer avec une autre fille, dont le jeune bourgeois est amoureux. La situation mettra en évidence la misère des uns et des autres. Le rêve de la belle américaine est abandonné, mais ce n'est peut-être que partie remise.

Historique de la production et de la carrière

La Plage du désir est le premier film brésilien à présenter un nu frontal féminin. L'avant-première du film a lieu à Rio de Janeiro en avril 1962, et sa

[317] MERTEN, Luiz Carlos, "O morro contra o asfalto em arquétipos poderosos - Os personagens de Tião Medonho e Grilo colocam uma oposição que continua forte", Jornal *O Estado de São*

carrière a été extrêmement troublée, avec des pressions de plusieurs origines: les coupures faites par le producteur, la pression de mouvements conservateurs et de l'église catholique qui, dans la défense de la morale et des bonnes mœurs de la famille brésilienne, ont poursuivi le film, en essayant d'empêcher sa carrière. Ces questions seront analysées dans le chapitre *Censure* de ce travail.

Les coupures faites par le producteur

Dans l'entretien accordé à Fernando Ferreira, en 1964, Ruy Guerra donne sa version sur le remontage du film par Jece Valadão - acteur et producteur - qui après la première, craignant l'impact du film, a décidé de retirer certaines scènes, sans l'accord de son réalisateur. Ruy explique:

> « Tout indique que *La Plage du désir* a été le premier film brésilien à subir une profanation à cause de la stupidité d'un producteur, dans ce cas, Jece Valadão, également acteur. Le film avait déjà entamé son troisième jour d'exploitation quand Jece Valadão a décidé qu'il n'était pas commercial, méprisant les statistiques qui désignaient déjà *La Plage du désir* comme un record de public. Il est allé à la salle de montage avec un monteur sans conscience de classe et, sans me consulter, il a coupé des scènes de la séquence de la plage, dans lesquelles Norma Bengell apparaît nue. Ensuite, il a aussi changé la séquence finale, altérant entièrement le sens du film » [318].

Dans un entretien à Michel Maingois, pour le magazine *Zoom*, entre 1974 et 1975, Ruy Guerra dit que son intention avec *La Plage du désir* était de montrer que les comédies légères n'étaient pas les seules à pouvoir trouver un public, et il se souvient de l'effervescence politique qui régnait dans le pays:

> « *La Plage du désir* a été fait dans le but précis d'être un succès public et donc de prouver que l'on pouvait faire au Brésil autre chose que des

---

Paulo, vendredi, 13 juillet 2001.

[318] FERREIRA, Fernando, "*Cinema Novo* já está com as barbas de molho", *in Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 29 novembre 1964.

> comédies musicales. C'était la fin du mandat présidentiel de Kubitschek. Il avait fait un gouvernement très libéral, inflationniste, mais qui laissait envisager un espoir de développement pour le Brésil. Il y avait une absence totale de répression et il régnait une euphorie extraordinaire. C'était le pays du futur, à la Stephan Zweig. Nous étions tous pris dans un mouvement général très stimulant. On se sentait "épaulé" dans le désir de faire des films par ce besoin de réformer un pays, une culture, tout en revenant à nos racines profondes. Après est venu Goulart (...). Cette période nous a permis de participer à une action politique au niveau du cinéma. Nos films répondaient ainsi aux besoins d'une société en mutation » [319].

Critiques et Prix

Moniz Vianna critique ce qu'il considère être 'un excès de références':

> « C'est juste la discussion sur le besoin (ou non) de regrouper, dans un seul film, tant de scènes d'autres auteurs et, quelques-unes quand elles ont été – récemment - utilisées. (...) Ruy Guerra a préféré recourir à un Godard, un Chabrol, un Malle, un Mocky. Et, pour échapper à l'exclusivité française, un Bolognini. (...) la scène du soleil parmi les arbres tirée de *A Bout de Souffle* (...) dans la promenade initiale de Norma Bengell, le souvenir immédiat de celle de Jeanne Moreau dans *Ascenseur pour l'Echafaud* » [320].

Ely Azeredo reconnaît la forte influence de la nouvelle vague dans le film, sans, cependant, considérer que cela puisse le déméríter. Dans cet entretien Ruy Guerra affirme que « *La Plage du désir* ne cache pas ses influences majeures (Godard, Antonioni), ou mineures (comme Resnais) » [321].

Ely Azeredo ajoute:

> « Depuis que Ruy Guerra a vu *A Bout de Souffle et Hiroshima, mon amour*, il savait que s'il arrivait à faire des films il suivrait ces chemins. La plus grande influence est vraiment *A Bout de Souffle*, avec son mépris pour la vieille "continuité" et son élan anarchique » [322].

Alex Viany, bien que reconnaissant l'excès d'influences dans le film, le considère authentique et fait un compliment à la mise en scène :

---

[319] MAINGOIS, Michel, *in Zoom*, Paris, s/d.
[320] MONIZ VIANNA A., S/F, 14 février 1962.
[321] AZEREDO Ely, " Entretien avec Ruy Guerra ", *Tribuna da Imprensa*, 05 avril 1962.

> "Probablement le film brésilien le plus influencé par la nouvelle vague, mais pour autant *La Plage du désir* n'est pas une œuvre apatride, aliénée. Les dialogues sont si brésiliens que les personnages; et les faits semblent venir tout droit des faits divers des journaux. Dirigée avec splendeur, Norma Bengell a fait ici sa première affirmation comme actrice. Et la séquence la plus discutée du film – celle dans laquelle les rustres la déshabillent sur la plage, pour la photographier sous tous les angles, en circulant autour d'elle dans une voiture folle – transcende vraiment toute notion mineure d'érotisme, en finissant par imposer le respect même aux plus jeunes spectateurs. Un film important, sans aucun doute; un jalon du *Cinema Novo*. Cotation 4 étoiles" [323].

Le film a reçu le Prix Saci, du l'Etat de Sao Paulo en 1962: Réalisation (Ruy Guerra), Argument original (Ruy Guerra et Miguel Torres), Photographie (Toni Rabatoni), Musique (Luiz Bonfá) et Actrice (Norma Bengell).

Participation officielle au Festival de Berlin, 1963.

En 1988, quand il a été transmis par la *TV Cultura*, le 6 novembre, le film avait encore un impact et méritait qu'on recommande à tous de ne pas le rater: "Il arrive par la première fois à la télévision. Une émission qu'il ne faut pas manquer" [324].

Memória do Cinema Brasileiro 1964-1988

2.13 – 1963: *SECHERESSE*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

1940, dans la caatinga. Une famille paysanne du Nordeste, chassée par la *Sécheresse*, est obligée de quitter son foyer et chemine interminablement par le *sertão* brûlant. Après avoir traversé le *sertão* à pied, elle s'installe dans une ferme abandonnée et l'arrivée de la pluie lui permet de s'arrêter un temps. Revenu avec

---

[322] *Ibid.*
[323] VIANY, Alex, *Última Hora*, Rio de Janeiro, sans date.

ses troupeaux, le fermier engage Fabiano comme vacher. Pourtant le jour de la paye, le patron ne réglera pas le salaire convenu. Pour la fête de la paroisse, la famille s'endimanche. En ville, Fabiano perd au jeu, dupé par un policier, avec qui il se bat et est jeté en prison et roué de coups. Lorsqu'il retrouve plus tard son adversaire, seul, il le laisse partir au lieu de se venger. La saison sèche revient, implacable. 1941, nouvel exode. La famille s'en va vers quelque ville, après s'être douloureusement débarrassée de Baleia, la chienne malade et infirme.

Historique de la production et de la carrière

Après le succès de public de son film antérieur, *Bouche d'Or*, Nelson parvient finalement à réaliser son rêve: tourner *Sécheresse*, adaptation du roman homonyme de Graciliano Ramos. C'est lui qui nous raconte:

> « "L'un des producteurs de *Bouche d'Or*, Herbert Richers, a été impressionné par le succès relatif du film et il m'a demandé quel film j'aimerais faire à la suite. J'ai dit que c'était *Sécheresse*. Il a consenti. Et je suis parti pour le Nord-est. Tout était déjà prêt: décor, scénario, je suis allé au Nord-est sans la pluie. J'y suis resté de 1962 à mi-63. La première du film a eu lieu fin 63, je crois. J'ai travaillé presque un an sur ce film. C'était déjà le gouvernement João Goulart » [325].

Ainsi, Nelson Pereira part vers Palmeira dos Indios, à l'intérieur de Alagoas où il réalise *Sécheresse*.

---

[324] "Uma ousadia dos anos 60 na TV Cultura", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 novembre 1988.
[325] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

En mai 64, un mois après le coup d'Etat, le Brésil est à Cannes avec *Sécheresse* et *Le Dieu noir et le diable blond*, et toute la critique internationale découvre les films.

Sécheresse, après avoir été ignoré par l'Itamaraty [326] pour représenter le Brésil à Cannes, est invité à participer par la commission directrice du Festival. Ainsi, en 1964 le Brésil est représenté à Cannes par deux films.

A Cannes, il se passe une histoire bizarre qui n'est pas une de ces histoires inventées. Elle s'est réellement passée. Nelson Pereira nous raconte le bizarre épisode produit par l'émotion que la scène de la mort de la chienne a provoquée à Cannes:

> « Une comtesse italienne, que se disait Présidente de la Société Internationale de Protection des Animaux, est sortie de la session en protestant. Quelqu'un s'est entretenu avec elle, et elle a dit que c'était absurde, qu'un peuple qui tue un chien de cette façon méritait bien de vivre dans de telles conditions, dans la misère, dans l'ignorance. Cette déclaration était d'une telle violence que l'orgueil nationaliste ici au Brésil a été soulevé. Les journaux ont publié ces déclarations. La chienne était vivante, elle habitait chez Luiz Carlos Barreto. Ainsi, Air France a été obligée d'émettre un billet pour amener la chienne à Cannes. Quand elle est arrivée, la comtesse l'a regardée et a dit que tous les bâtards se ressemblaient, que nous avions tué l'un et que nous en apportions un autre. Une grande anecdote » [327].

Anecdote ou non, l'embarras a coûté cher à Air France, qui s'est vue contrainte de financer le voyage de la chienne à Cannes, avec accompagnement et traitement spécial. *Baleia* a fait le voyage avec le directeur des Relations Publiques d'Air France, Monsieur Michel Villiers [328].

---

[326] Ministère des Affaires Extérieurs.
[327] Entretien avec Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[328] "*Baleia* voa para Cannes onde será apresentada como atração no Festival", Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 10 mai 1964.

Critiques et réflexions autour de *Sécheresse*

La critique internationale a reçu le film avec grandeur. George Sadoul a affirmé:

> « Plus de rigueur et surtout de moyens matériels auraient fait de *Sécheresse* un chef-d'œuvre. En dépit de certaines failles, ce film que rythme le lent mouvement de la vie difficile dans un monde perdu est une œuvre (...) qui marque une date dans le cinéma brésilien, certes, mais aussi dans le cinéma mondial des années 1960 » [329].

E selon le rapport de l'envoyé spécial à Cannes, Novais Teixeira :

> « Les critiques ont suivi la projection du film avec attention et dans un silence absolu qui a seulement fini quand le mot Fin est apparu sur l'écran. La fin était suivi par une longue acclamation qui a surpassé sensiblement les limites de la simple courtoisie. L'ambiance était celle de l'amitié sans restrictions. Des critiques ont été formulées sur le montage et l'interprétation. (...) Un des critiques français a proposé un remerciement collectif à la direction du festival pour avoir eu l'initiative d'inviter le film à participer »[330].

De retour au Brésil, Nelson Pereira écrit un article où il analyse l'impact des deux films brésiliens présentés à Cannes :

> « Si, après la vision de *Sécheresse*, la critique a senti l'existence d'un jeune cinéma sans concessions au ' folklore', elle est passée à l'enthousiasme quand elle a vu *Le Dieu noir et le diable blond*. Le film de Glauber Rocha a prouvé que nous pouvons produire un cinéma purificateur, respectant l'auteur, sans aucun compromis avec les formules et sans aucune soumission aux préjugés » [331].

Glauber réfléchit au sujet du film:

---

[329] SADOUL, Georges, *La Faim du monde*, in *Les Lettres françaises*, nº 1028, 7 mai 1964, cité dans *Cahiers du Cinéma*, nº 176, p. 239.
[330] TEIXEIRA, Novais, "Festival de Cannes – A acolhida à fita brasileira *Vidas Secas*", jornal *O Estado de São Paulo*, s/d.
[331] PEREIRA DOS SANTOS, Nelson, "O Festival visto por Nelson", *Jornal do Brasil*, 7 juin 1964.

> « Luiz Carlos Barreto a conçu pour *Sécheresse* une photographie directe: capter le soleil du Nord-est, son action sur la paysage et sur les hommes. Détruits par le soleil, les personnages se déplacent initialement dans la vaste caatinga. La scène d'ouverture propose un nouveau type de cinéma. Les personnages bougent au loin et s'approchent lentement du spectateur, la chienne Baleia au premier plan. Le seul son est le crissement contraignant d'un char à bœufs. Le spectateur, qui est entré dans la salle sombre pour voir un drame sur la *Sécheresse*, se voit agressé par une ouverture qui se lance sur lui et essaie de le forcer non pas à voir, mais à participer au drame de la *Sécheresse*. (...) Fabiano n'est pas dans le meilleur des mondes possibles et, pour que Fabiano change, il est nécessaire que lui et d'autres changent le monde. L'anti-héros irrite. Personne ne s'émeut devant lui » [332].

Pierre Billard, en 1967, à l'occasion de la première du film dans les salles à Paris, affirme : « Il y avait la 'géographie de la faim' : voici le cinéma de la faim. Ses images fulgurantes méritent mieux que le respect : une intime et profonde reconnaissance » [333].

Octávio Bomfim, du journal *O Globo*, reconnaît le film comme un jalon, disant:

> « Le film mérite nos meilleurs applaudissements. Le réalisateur Nelson Pereira dos Santos peut être fier d'avoir réalisé un film exponentiel, qui honorerait la filmographie de n'importe quel cinéaste. Et il peut s'enorgueillir d'être peut-être le meilleur metteur en scène du cinéma brésilien. Pour qui a commencé avec le controversé *Rio, 40 degrés* (film que nous n'aimons pas, dans sa totalité), *Sécheresse* est la maturité artisanale, la démonstration incontestable d'une vraie sensibilité créatrice » [334].

Tati Morais conseille ses lecteurs de ne pas manquer « le meilleur film jamais réalisé au Brésil »:

> « Il y a des moments si émouvants qu'il serait impossible de les voir sans souffrance, non que leur intention soit de nous arracher des larmes, mais parce qu'ils ont la force des choses authentiques. (...) Pour une fois, nous

[332] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p 108 et 109.
[333] BILLARD, Pierre, *Petit Lexique du cinema Brasilien*, in *Cinema 67*, nº 113, février 1967, cité dans *Cahiers du Cinéma*, nº 176, p. 239.
[334] BOMFIM, Octávio, "Vidas Secas", journal *O Globo*, s/d.

> irons au-delà de notre rôle qui est de recommander ou pas les films, en demandant que personne ne se prive d'aller voir *Sécheresse*, le meilleur film jamais réalisé au Brésil » [335].

Pour Moniz Vianna, ce qui a été motif de compliments de la part d'autres critiques, a été la raison de son déplaisir: le fait que le film soit une fidèle adaptation du roman:

> « Du roman de Graciliano Ramos, nous avons assisté à une adaptation fidèle jusqu'à la soumission – ce n'était pas l'accommodement idéal pour *Sécheresse* au cinéma, et *Sécheresse* a fini par être ce qu'on pouvait attendre d'un vieux rêve du metteur en scène et adaptateur Nelson Pereira dos Santos qui l'a sauvegardé des essais incohérents » [336].

Ely Azeredo affirme que le film a la capacité d'émouvoir même les moins sensibles:

> « *Sécheresse* nous prend d'assaut comme une nouvelle force contre laquelle tombent les résistances formées au long de notre expérience de consommateurs de produits étrangers (...). *Sécheresse* est presque un film muet. Les rares dialogues sont des éléments de caractérisation des personnages: ils ne manqueraient pas à la parfaite compréhension des objectifs de l'auteur s'ils étaient éliminés. Nelson Pereira dos Santos (...) arrache d'un coup magistral le manteau d'artifices imposé au Nord-est par tant de scribes et de fabricants de films. (...) *Sécheresse* est concentré et austère, mais en même temps baigné de poésie et ouvert à la communion de toutes les sensibilités. Ce n'est peut-être pas le chef d'œuvre revendiqué par quelques enthousiastes, mais c'est un grand film – le plus grand film du cinéma brésilien » [337].

Et Claudio Melo e Souza a écrit un long article dans *Jornal do Brasil*, où il affirme que le film est le fondateur d'un langage cinématographique brésilien :

> « *Sécheresse* est plus que le meilleur film national. Il est le fondateur d'un langage cinématographique brésilien. Cela est important, non pour répondre aux exigences d'une notion nationaliste ni pour satisfaire l'âme patriote, mais

[335] MORAIS, Tati, "Vidas Secas", journal *Ultima Hora*, 22 aout 1963.
[336] VIANNA, A. Moniz, "Cinema – Vidas Secas*", Correio da Manhã*, 22 aout 1963.
[337] AZEREDO, Ely, "Obra límpida e universal do novo cinema brasileiro – *Vidas Secas* (I)", *Tribuna da Imprensa*, 24 et 25 aout 1963.

> parce que, au moins pour le cinéma, le Brésil se caractérise culturellement, s'affirme comme une individualité, et réussit à parler avec sa propre voix, avec son propre langage. Avec *Sécheresse* nous avons commencé à avoir un vrai, un nouveau cinéma national. (...) *Sécheresse* a donné du caractère au cinéma brésilien » [338].

La voix dissonante a été celle de Carlos Heitor Cony, qui quitte la projection du film pour la presse vingt minutes après son début, et postérieurement affirme dans sa colonne *De l'art de mal parler*, dans le journal *Correio da Manhã*:

> « J'ai vu seulement les vingt premières minutes de *Sécheresse*. J'ai aimé le début (...) mais à la vingtième minute (pour être exact, juste après la scène dans laquelle Fabiano monte un cheval sauvage) j'ai décidé de partir. J'avais une obligation (...) importante : emmener ma fille au collège. Mais si le film m'avait vraiment accroché, j'aurais eu un téléphone très accessible dans la confortable cabine de la Metro et la bonne se serait chargée de résoudre le problème. (...) Citadin que je suis, petit bourgeois par naissance, formation et habitude, la silhouette d'une vache suffit à me donner le frisson et à m'ennuyer. (...) Je contredis Graciliano et Nelson Pereira dos Santos – mais je n'aime pas » [339].

Malgré l'enthousiasme presque unanime de la critique, le succès et les prix internationaux, *Sécheresse* sort à Rio dans seulement sept cinémas. Il quitte l'affiche des plus importants une semaine plus tard, pour des raisons de programmation. C'est ce qu'annonce un article du révue *Desfile* [340], qui affirme que les ventes de billets pour ce film ne sont que légèrement inférieures à celles de *L'Attaque du train postal*, qui "avait l'avantage d'être un film policier récent et de sortir dans 17 cinémas de Rio".

---

[338] MELLO E SOUZA, Cláudio, "Vidas Secas – Cinema em noite de gala", Belo Horizonte, jornal *Estado de Minas*, 20 octobre 1963.
[339] CONY, Carlos Heitor, "Vidas Secas", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 septembre 1963.
[340] "Nordeste – verdade na tela", Revista *Desfile*, Rio de Janeiro, 8 septembre 1963.

Selon Luiz Carlos Barreto, l'un des producteurs, ce qui a contrarié la carrière du film a été le boycottage américain du cinéma brésilien. *Sécheresse* a été lancé en août 1963 dans le circuit Metro, propriété de la compagnie nord-américaine Metro Goldwyn Mayer [341].

Le critique Ely Azeredo partage la même opinion. Le 28 août 1963 il a dénoncé dans sa colonne:

> "Malgré la bonne et, parfois, merveilleuse réception de la part du public, *Sécheresse* sera retiré du circuit après les projections de mercredi prochain. Le circuit des Cinés Metro s'est déjà montré implacable pour d'autres succès du cinéma brésilien et ne paraît pas capable de changer" [342].

Prix

Sécheresse reçoit à Cannes le Prix du Meilleur Film pour la Jeunesse, le Prix de l'O.C.I.C et le Prix International des cinémas d'Art et Essai.

Mémoire du Cinema 1964-1988 Cinema Brasileiro

2.14 – 1963: *LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND*, DE GLAUBER ROCHA

Synopsis [343]

L'action se passe dans le sertão , la brousse aride du Nord-est brésilien, vers 1940. Victimes de survivances féodales et de la nature hostile, des paysans et des vachers misérables luttent pour vivre. De leur misère naît une révolte, dont le visage cruel est le mysticisme sanguinaire qui bouleverse d'anciens mythes. Dieu

---

[341] SALEM, Helena, O sonho possivel do cinema brasileiro, p. 184.
[342] AZEREDO, Ely, "Revelação que transcende os recursos documentários – *Vidas Secas* (III)", *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 aout 1963.
[343] ROCHA, Glauber, *dans* Dossier de présentation du film à Cannes, produit par l'Ambassade du *Brasil* à Rome, Oficina gráfica do SEPRO, 1964.

devient le Diable et le Diable devient Dieu. L'habitant du *sertão*, le *sertanejo*, entouré d'aridité dans sa vie et son cadre, reste obsédé par l'idée de la mer : arriver à la mer, dont l'étendue est comme le reflet liquide du *sertão* après la pluie, quand il devient vert et fécond. Cette révolte revêt deux visages : le mysticisme des prophètes barbares, nommés *beatos* (béats ou dévots), aux accents apocalyptiques, qui promettent aux foules affamées la terre promise ; et la violence des *cangaceiros*, guerriers errants, pilleurs de routes, dont le plus célèbre était le Capitaine Virgulino Ferreira, dit *Lampião* qui, pendant trente ans, tint tête à la police de cinq États de la Fédération brésilienne. Dans la bande de *Lampião*, son véritable double est un jeune et beau *cangaceiro*, souple et rapide, mystique et sanguinaire, qui est devenu presque une légende pour le peuple : *Corisco* (Foudre), connu comme *Diable Blond* à cause de ses longs cheveux dorés.

Le film raconte l'histoire de Manuel, le vacher, et de sa femme Rosa, contraints d'abandonner leur masure pour se joindre au *Dieu Noir*, le *beato* Sebastião, qui annonçait une pluie d'or tombée du soleil; et après un dur chemin, leur rencontre avec le *Diable Blond*, prêchant une nouvelle guerre de Saint Georges contre le *dragon* de la misère et de l'injustice et contre la tyrannie des grands propriétaires féodaux. Dans les prophéties du *Dieu Noir* et du *Diable Blond*, il y avait la même vision du *sertão* changé en mer...

Une histoire simple, recueillie dans le *romanceiro* populaire du Nord-est brésilien, racontée par un troubadour aveugle, qui seul peut voir dans les ténébreux labyrinthes des dieux et des mythes. Le *Dieu Noir* et le *Diable Blond*, personnages universels du Bien et du mal, l'un *prophète* de Jésus Christ, vengeur

insatiable de sa crucifixion*;* l'autre, Saint Georges, saint du peuple, qui veut punir les soldats assassins de son chef. Les deux, rapprochés dans leur lutte commune contre Antônio das Mortes, le dragon de cruauté , tueur à gages au service des seigneurs de la terre.

Historique de la production et de la carrière

Dans un article de 1994, Arnaldo Jabor rappelle l'avant-première de *Le Dieu noir et le diable blond*, ainsi que les événements politiques qui culmineraient, quelques jours plus tard, dans le coup d'Etat d'avril 1964. Il décrit:

> « A huit heures et demie du soir du 16 mars 1964 je ne savais pas que ma vie allait changer. A neuf heures *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha allait être projeté pour la première fois au Brésil. Trois jours avant, j'étais allé à la manifestation de Jango [344]. (...) J'étais là, mais je ne me sentais pas partie prenante de tout cela. Etrange, un président de la République demandant le soutien d'une foule de mendiants pour les sauver. De quoi? (...) Une révolution était annoncée, mais rien n'est arrivé. Trois jours plus tard, dans un cinéma de Rio, une autre révolution a eu lieu. (...) Le monde réel était un mirage idéologique, une projection de notre désir, dans cet été, il y a déjà 30 ans, à Rio de Janeiro, 15 jours avant que les troupes commandées par le général Mourão Filho nous jettent la réalité en face. Alors le film a commencé. Un plan aérien de l'intérieur de Cocorobó. L'œil mort d'un bœuf rongé par le soleil. Villa Lobos dans la bande-son. Un silence sidéral s'est fait dans la salle. Tous les yeux étaient blessés par ces images absolument nouvelles. (...) C'était une réalité méconnue que nous avons commencé à comprendre. (...). A partir de cette soirée, nous étions des personnages d'un Brésil beaucoup plus profond que notre vaine inexpérience d'intellectuels. (...) À la veille de sa plus grande défaite (15 jours plus tard), la gauche, encore présente, a eu le temps de voir naître sa meilleure production » [345].

Jabor décrit la réaction générale à la fin de la séance :

> « J'ai regardé derrière moi quand les dernières images du film brillaient sous la musique de Villa Lobos. Vianinha était debout sur son siège et sautait d'euphorie. (...) Tous les réalisateurs ont paniqué. Le courant venait de

[344] Il fait référence au Président João Goulart et à sa grande manifestation en mars 1964 , à Rio.
[345] JABOR, Arnaldo, "O dia em que *Deus e o Diabo* foi o futuro – No tempo em que arte era algo importante, o filme de Glauber abriu um corte profundo na idéia de país", *in* Folha de São Paulo, 22 mars 1994.

> changer de direction. (...) Joaquim Pedro parlait de déchirer le scénario de *O Padre e a Moça*. Ruy Guerra finissait le montage de *Les Fusils* et il a commencé à tout refaire, il a passé des mois à la moviola. Qu'allions-nous devenir ? Le monde n'était plus aussi facile que nous le pensions. Notre conscience n'était pas linéaire. La réalité n'était plus réaliste » [346].

Critiques

En mars 1964, à partir des séances privées qui ont eu lieu à Rio, la presse parlait de la participation au Festival de Cannes de *Le Dieu noir et le diable blond* qui venait d'être choisi pour représenter le Brésil dans la sélection officielle, au détriment de *Sécheresse*. La critique se montrait étourdie par la force et la poésie de ce film d'un réalisateur pratiquement inconnu, alors que son premier film, *Barravento,* restait inédit. La critique a été unanime à reconnaître le film comme une borne dans l'histoire du cinéma brésilien, et même du cinéma mondial.

Ely Azeredo, moins enthousiasmé, a affirmé: « *Le Dieu noir et le diable blond* est vraiment un grand film, cruel, parfois déconcertant – certainement il énervera une partie du public – mais irrésistiblement beau et séduisant » [347].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Et il justifiait son choix pour le Festival de Cannes à cause d'un certain goût pour l'exotique:

> « C'est bien probable que - sans être le plus grand film jamais produit sur cette planète, comme le prétendent quelques excessifs - il laisse loin derrière lui le quasi chef-d'œuvre de Nelson Pereira dos Santos qui, nous n'en doutons pas, pourra mieux nous représenter dans d'autres festivals moins attirés par l'exotique » [348].

---

[346] *Ibid.*
[347] AZEREDO, Ely, "Deus & Diabo pode bisar Palma de Ouro", Tribuna da Imprensa, Rio, 24 mars 64.
[348] AZEREDO, Ely, *Ibid.*

Maurício Gomes Leite considère le film comme le point de départ et d'arrivée de tout le cinéma brésilien:

> « Aucune limite ne peut être mise à l'excitation (terme plus fort qu'émotion) provoquée par l'histoire de Manuel et Rosa, à moins que l'on prétende, depuis le début, regarder en face *Le Dieu noir et le diable blond* et remplacer l'excitation pour le raisonnement. Cela fait, il est possible d'admettre la première limite: *Le Dieu noir et le diable blond* est le point de rencontre et de départ de tout le cinéma brésilien. (...) Violent, coupant, physique, insatisfait, polémique, anarchiste, *Le Dieu noir et le diable blond* est un film impitoyablement contre tout (...) Contre le mysticisme (mais en acceptant le mysticisme comme une vérité donné, et en insistant pour le montrer). Contre le mythe du héros positif (mais en faisant de Manuel un héros qui doute, poursuivi et faible parce qu'il poursuit la certitude). Contre le genre filmique du cangaço (tout en étant également un film de cangaço, autant qu'une critique populaire du Nord-est) » [349].

Et il concluait en classifiant le film comme un chef-d'œuvre. Avec ou sans la Palme d'Or :

> « Aux yeux du traditionnel cinéma de théories, *Le Dieu noir et le diable blond* serait d'une exemplaire confusion idéologique, parce qu'au héros positif et au discours officiel, Glauber oppose le cinéma le plus libre et le plus indépendant, capable de refléter le monde contradictoire toujours instable entre la réalité et l'imagination, le monde ondulatoire de la légende et de la vérité. Personne dans le film n'est complètement bon ou totalement mauvais: tous vivent, en n'étant que des victimes. (...) Un film libérateur, dans tous les sens du terme. Le premier chef-d'œuvre du cinéma brésilien, sans ou avec la Palme d'Or » [350].

Après sa première internationale en mai, au Festival de Cannes, le film est lancé au Brésil en juin 1964, deux mois après le coup d'Etat.

Le 6 juin 1964 – à l'occasion de la première - de nouvelles critiques sont publiées. Dans sa majorité elles renforcent ce qui a été déjà dit et recommandent vivement le film.

---

[349] GOMES LEITE, Maurício, "Filme de Glauber Rocha é ponto de encontro do cinema nacional – Violência e coragem na Terra do Sol", *in* Tribuna da Imprensa, 24 mars 1964.
[350] GOMES LEITE, Maurício, *Ibid.*.

Tati Moraes, *Última Hora* [351]:

> « On en a déjà dit beaucoup, y compris que c'est un film "de jeunesse", et tant mieux pour *Le Dieu noir et le diable blond*... Réalisé par quelqu'un de plus mûr, il aurait peut-être eu moins de force dans son indignation contre l'injustice, il croirait moins en un avenir meilleur. Il est altier, sans concessions, véhément, (…) Nous ne pourrions le recommander plus au public, plus que cela, nous vous demandons de ne pas manquer de le voir, de ne pas vous priver d'une rare expérience de cinéma ».

Le journal *O Globo* publie des commentaires d'acteurs et de réalisateurs sur le film.

Pour Maria Ribeiro, actrice de *Sécheresse*, c'est un film mythologique:

> « Nous devons applaudir cette œuvre géniale et fantastique qui nous est présentée d'une façon vibrante et intelligente. Or abstrait comme un dieu, or ténébreux comme le diable, or beau comme la terre, or brûlant comme le soleil ».

David Neves, réalisateur, dit que le film est le miroir de la personnalité de Glauber:

> « *Le Dieu noir et le diable blond* est le miroir de la personnalité de son auteur: vibrant, romantique, odieux, gratuit, tendre, ami. Glauber Rocha a une ambiguïté sublime par laquelle il concilie ces éléments (quelquefois incompatibles), en produisant dans le film des conflits inattendus et en lui donnant une force qui soulève. Le plus grand film brésilien à ce jour, et peut-être l'un des plus grands de l'histoire du cinéma moderne ».

Paulo César Saraceni, réalisateur, rappelle quand tout a commencé:

> « *Le Dieu noir et le diable blond* est la confirmation et l'affirmation du cinéma brésilien et de nos croyances. Quand on se rencontrait, il y des années, Glauber arrivant de Bahia avec son premier court métrage, et moi, qui montrais mon petit Caminhos, nous parlions de nos projets. *Le Dieu noir* était déjà un scénario. La lutte jusqu'à sa réalisation a été ardue et dure. Le résultat est là – chef-d'œuvre total. J'espère que Glauber et le cinéma brésilien continuent dans cette ligne de la plus grande importance culturelle. Personne ne doit s'empêcher de voir et de revoir *Le Dieu noir et le diable blond*, pellicule qui aborde et parle de tous les problèmes de notre temps ».

---

[351] MORAES, Tati, "Deus e o diabo na terra do sol", *in* Ultima Hora, 06 juin 1964.

Nelson Pereira dos Santos, réalisateur, élève Glauber au rang de “richesse nationale”:

> « *Le Dieu noir* est le film qui révèle le premier vrai auteur de cinéma du Brésil, d’une façon puissante. C'est la révélation d'un talent très riche et vibrant. Et notre cinéma a besoin de ce talent pour se réaffirmer comme culture. Mon désir est qu'il ait des moyens pour continuer, puisqu’il fait partie des richesses nationales, comme le pétrole, l’énergie etc ».

La critique de la droite montre son visage

Comme avec *La Plage du désir*, la droite s’est exprimée, cette fois avec une plus grande liberté et sûreté. Elle abandonnait la verve moraliste pour assumer ouvertement sa haine contre ses adversaires. Clóvis de Castro a ouvert sa rubrique de cinéma dans le journal *A Luta Democrática* pour transcrire l’opinion du prêtre Guido Logger, du Service d'Informations Cinématographiques de l'Action catholique brésilienne sur le film *Le Dieu noir et le diable blond*:

> « APPRÉCIATION MORALE: le film révèle surtout une personnalité, pas un cinéaste. (…) l'expressionnisme soit réduit l'impact de certains moments, soit grandit sans contention, en provoquant chez le spectateur une réaction de déplaisir, seulement. (…) thèse marxiste ou anarchiste, toujours confusément jetée. (…) Dans la défense de l'athéisme, le film n’est fondé que sur le fanatisme religieux, en concluant sur son utilité. En parvenir à l'annulation de la présence de Dieu en l'homme est, sans aucun doute, un saut inexplicable. COTATION MORALE – CONDAMNÉ »[352].

En 1967 le film est lancé en France. C’est aussi en 1967 que le film suivant de Glauber – *Terre en transe*– est exhibé dans la Semaine des Cahiers du Cinéma.

Une vague de compliments traverse les principaux journaux.

Dans le journal *Le Monde*, Jean de Baroncelli affirme:

> « Ce film a l'éclat parfois insoutenable du soleil brésilien. Mais sans doute fallait-il un cinéma " en transe ", comme l'est celui de Glauber Rocha, sans doute fallait-il ce baroquisme luxuriant (où l'on reconnaît la trace toujours vivante du vieux romanceiro) pour exprimer la tragédie d'un peuple qui n'a encore connu de l'espérance que ses aspects les plus chimériques. (...) Du lyrisme frénétique de Glauber Rocha naît une sorte d'incantation. Tout au long du récit, nous sommes emportés dans un tourbillon d'images explosives, flamboyantes, fracassantes, à la puissance desquelles il nous est impossible de résister. Parfois la grandiloquence semble guetter le réalisateur. Mais il hausse encore le ton et trouve son salut dans les excès même de son inspiration » [353].

Dans *"l'Express"*, Pierre Billard accentue que:

> « *Le Dieu noir et le diable blond* est la plus grande œuvre du cinéma moderne. Le cinéma brésilien existe et Glauber Rocha est son prophète. *Le Dieu noir* est le film-manifeste de cette école révolutionnaire tant du point de vue du contenu comme de la forme. Le lyrisme exacerbé de Glauber ne recule pas devant n'importe quelle audace et il invente un cinéma d'enchantement qui ne trouve pas de semblable. Bien que destiné à une audience inévitablement limitée, *Le Dieu noir et le diable blond* est l'un des films les plus importants de ces dernières années » [354].

Sécheresse et *Le Dieu noir et le diable blond*

Paulo Perdigão déclare dans sa rubrique du 25 mars 1964 que « l'art populaire naît dans le cinéma du Brésil avec *Le Dieu noir* » et il le compare à *Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos:

> « Même *Sécheresse*, qui était jusqu'ici, l'apogée du cinéma brésilien admettait des polémiques et des incompréhensions à son admirable scintillation esthétique. *Le Dieu noir et le diable blond* règle ce problème et bat également *Sécheresse* du point de vue de la contribution à la dramaturgie nationale du cinéma. Glauber Rocha va plus loin et avance jusqu'à la limite où on peut confondre l'invention, la découverte et le génie (…) Avec un seul film il ouvre des directions innombrables, et toutes avec une exactitude et une efficacité étonnantes, puisque son exemple et les instigations qu'il contient apurent, décident et synthétisent les éléments esthétiques et culturels qui correspondent, strictement, aux besoins de l'affirmation personnelle de notre

---

[352] CASTRO, Clóvis de, *in "Cinema"*, jornal Luta Democrática, 9 juin 1964.
[353] DE BARONCELLI, Jean, Le Monde, 27 octobre 1967, *in* GARDIES, René, *Glauber Rocha*, Editions Seghers, 1974.
[354] *In* "Glauber: Deus preto, diabo louro", Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, octobre 1967. Traduit du *Brasil*ien.

> cinéma. (…) *Le Dieu noir et le diable blond* en finit avec la question et investit dans la voie vierge: voici, irréfutable, prodigieuse, le vrai art populaire du cinéma au Brésil » [355].

Alex Viany compare les deux films:

> « Quand ils me demandent de comparer ce film avec *Sécheresse*, je me refuse à le faire, puisque les deux sont apparus à travers des processus complètement différents l'un de l'autre. *Sécheresse* est un film de maturité, la maturité de Nelson Pereira dos Santos, une maturité conquise avec grande difficulté en cinq films, sans parvenir à violer l'atmosphère cinématographique brésilienne. Quant à *Le Dieu noir et le diable blond*, même pour ce qui ont vu le premier travail de Glauber Rocha, *Barravento*, c'est un film tout à fait surprenant, une explosion inattendue. José Sanz a bien placé la question quand il a dit qu'il y a une trentaine de films entre *Barravento* et *Le Dieu noir*: trente films que Glauber a fait dans sa tête, probablement. *Le Dieu noir* est une œuvre légitimement révolutionnaire, et idéologique, en parlant de cinéma. C'est la pellicule la plus détachée, la plus libre que je connaisse. C'est un film si plein de voies, de suggestions que chacun d'entre nous, maintenant et à l'avenir, devra voir en lui un point de référence obligatoire » [356].

Ce n'est que le 26 mars 1990, 26 ans après sa première au cinéma, que le film est présenté par la première fois à la télévision brésilienne.

En 1995, il est finalement relancé commercialement, avec une copie restaurée.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

2.15 – 1963: *LES FUSILS*, DE RUY GUERRA

Synopsis

Le chauffeur Gaúcho arrive à Milagres, Bahia, avec une cargaison d'oignons. La localité est occupée par les paysans affamés qui ont fui la *Sécheresse* du sertão. Un peloton de soldats arrive pour protéger l'épicerie locale

---

[355] PERDIGÃO, Paulo, "Arte popular no cinema do Brasil com *Deus e o Diabo*", *in* Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 25 mars 1964.
[356] VIANY, Alex, *in* jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 10 mars 1965.

contre les troubles éventuels. Pourtant, la population affamée se contente d'adorer un bœuf sacré, censé faire tomber la pluie. Gaúcho, retenu sur place par une réparation de son camion, discute avec les soldats et essaie de les convaincre de remettre des vivres aux miséreux. Après une nuit de beuverie, les voyant crever de faim sans que personne bouge, Gaúcho se révolte et est tué par les soldats. L'agitation passée, tout rentre dans l'ordre.

Historique de la production et de la carrière

Ruy Guerra devait filmer *Les Fusils* en Grèce ou en Espagne, pays auxquels il avait pensé quand il avait écrit l'histoire, en français, dix ans avant.

Ruy Guerra se souvient du moment historique dans lequel le film est tourné: « J'ai tourné le fim en 1963. J'étais au montage lorsqu'éclata le coup d'état. Tout a changé brusquement. On s'est retrouvé avec un régime différent, aux perspectives très établies » [357].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

En 1963, *La Plage du désir* avait été présenté à Berlin, où il a été reçu avec indifférence. L'année suivante, Ruy Guerra revient au Festival avec *Les Fusils*, qui reçoit le Prix Spécial du Jury.

Ely Azeredo écrit un article dans lequel il décrit la réception du film au Festival de Berlin:

> « Repoussé en 1963, titulaire d'un prix en 1964, Ruy Guerra a pris sa revanche sur l'échec (injuste) qui a accueilli *La Plage du désir* l'année dernière. D'après les informations de nos observateurs de Berlin, le terrain était presque entièrement abandonné après la présentation du film *Les*

[357] MAINGOIS, Michel, *in Zoom*, Paris, s/d.

> *Fusils*. Le film a suscité des réactions très hostiles ainsi que des réactions extrêmement favorables. Parmi les détracteurs, l'attaque porte principalement sur la tendance aux jongleries formalistes. Les spectateurs favorables font des compliments, d'abord, à sa beauté plastique et remarquent le nom du photographe argentin Aronovich » [358].

Malgré le prix à Berlin, au Brésil le film reste sur l'étagère. En novembre de 1964, le journaliste Fernando Ferreira expose la question et demande:

> « Même en ayant reçu le premier prix spécial du jury dans le Festival de Berlin 64, le film ne quitte pas dans l'étagère du producteur-distributeur. Pourquoi jusqu'à aujourd'hui le grand public n'a-t-il pas encore pu voir le dernier film brésilien primé à l'étranger? Que se passe-t-il derrière l'enceinte du *Cinema Novo*? » [359].

C'est Ruy Guerra lui-même qui répond:

> « Voilà ce qui s'est passé. Les producteurs ont approuvé le scénario, ils ont accepté de le financer mais, lorsque le film a été prêt, ils ont commencé à dire – ce qui n'était pas nouveau, à l'époque - qu'il n'était pas commercial. (...) ils classifient les films comme anti-commerciaux et s'octroient le droit d'y mettre les mains et, de leur propre initiative, de réaliser les coupures ou les ajouts qu'ils jugent nécessaires » [360].

1964-1988

Le film n'est lancé qu'en janvier 1965, sans que le réalisateur soit crédité. C'était la version du producteur, Jarbas Barbosa. Ce n'était plus le film qui avait été primé à Berlin.

Critiques

Les Fusils est lancé à Rio de Janeiro en janvier 1965, neuf mois après le coup d'Etat d'avril de 1964.

---

[358] AZEREDO, Ely, *in Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 juillet 1964.
[359] FERREIRA, Fernando, "*Cinema Novo* já está com as barbas de molho", *in Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 29 novembre 1964.

José Carlos Avellar affirme que le film, à travers l'usage continu du premier plan, explose dans l'écran les problèmes qu'il veut aborder:

> « Libre du souci de raconter une histoire, le film peut prendre les premiers plans de cette situation, sélectionner quelques passages et les présenter à travers une loupe (...). Au lieu d'accompagner pas à pas le drame des migrants saisonniers que la *Sécheresse* condamnait à la faim, *Les Fusils* fixe les marques suscitées par ces événements sur le visage des hommes » [361].

Et il dénonce les coupures faites par le producteur:

> « Les coupures et le remontage ont dû réduire la fonction des premiers plans, outre d'avoir laissé le mysticisme du bœuf sacré très imprécis, et les défauts du film très ouverts. (...) Cependant il n'a pas retiré la force de la racine qui maintient le film attaché à la terre, force qui peut être sentie même quand des mains grossières lui coupent quelques branches » [362].

Ely Azeredo n'a pas aimé le film et l'a attaqué sans pitié, en l'accusant de donner une fausse vision de la misère:

> « *Les Fusils* commence mal, en montrant un soleil précieux sur l'écran noir, d'où sort une voix caverneuse qui prononce des phrases incompréhensibles. Le début sert de résumé au film: *Les Fusils* est une misère précieuse, raffinée, immergée dans des blancs et des noirs plus ou moins étudiés, très bien exécutés, et absolument fausse » [363].

Même sans aimer le film, il s'élève, mi-énervé mi-ironique, contre les coupures:

> « La structure chaotique et confuse du film peut aussi venir, bien que partiellement, de la copie en exhibition dont les coupures sont si nombreuses que le nom du réalisateur Ruy Guerra a été supprimé. La version complète révèle peut-être mieux certains aspects obscurs de la pellicule, bien que cela puisse difficilement la racheter. Quant aux coupures, la personne qui s'en est chargé mérite des compliments: le travail est si bien fait qu'il y a des trous inoubliables dans certaines scènes. En plus, les coupures étaient destinées à raccourcir le film à deux heures, pour les séances de cinéma. Le calcul a été

---

[360] FERREIRA, Fernando, *Ibid*.
[361] AVELLAR, José Carlos, "Um filme em primeiro plano", *in Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 janeiro 1965.
[362] AVELLAR, José Carlos, *Ibid.*
[363] AZEREDO, Ely, "Uma certa miséria luxuosa", *in Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 janvier 1965.

> si bien fait qu'il y a encore le temps d'y mettre un cinéjournal, deux bandes d'annonces et des nouvelles sur les fascinants sujets que sont Wimbledon et la coopérative agricole d'Iquitos » [364].

Arthur Thomazi souligne de nombreux défauts dans le film, mais il dit que le bien prédomine:

> « Il reste des impressions variées de la promenade accidentée que l'on fait avec *Les Fusils*. En chemin, on va du marasme à l'enthousiasme, du poétique au répugnant, du mauvais au grandiose. Ce qui reste, à la fin, c'est la force d'un bon film : déboussolé, cassé, rude, baroque, mais aussi porté par une vigueur qui est au-dessus des aspects négatifs » [365].

Le public est tout aussi divisé dans des réactions extrêmes, comme le montrent de courts témoignages, recueillis à la sortie d'une séance par Arthur Thomazi :

> « Entendu à la sortie: 'Horrible! Un film sale, sordide, qui se vautre dans la boue comme un porc. Il faut un verre d'alcool pour le digérer. 'J'ai beaucoup aimé. Il ne montre que des choses laides et tristes, mais il a sa beauté'. 'Est-ce que c'est possible que dans ces villes du Nord-est il n'y ait pas que des saints, de la faim, des enfants morts et des enterrements?'. 'Il s'agit d'un film d'art et essai ' » [366].

Alex Viany est le critique le plus enthousiaste du film. Il reconnaît en Ruy Guerra un grand réalisateur et, dans son second film, une contribution remarquable pour le mouvement du *Cinema Novo*:

> « L'expérience est très importante. Les cinq soldats qui arrivent à la petite ville de Milagres pour la protéger d'un possible pillage par des flagellés ne manquent pas d'une certaine sophistication. Mais en les marquant à la façon de l' 'Actors Studio' Ruy Guerra n'a fait que mettre en évidence leur détachement de la réalité ambiante, leur incapacité à comprendre les problèmes provoqués par la présence des fusils, et la dégradation de la situation (...) Et il y a à chaque moment, des visages et des commentaires des habitant de Milagres, ce qui donne au film la plus rigoureuse ambiance de documentaire. (...) Cet homme a le sens du cinéma, de l'image en mouvement, de la composition dynamique. Et son deuxième film – actif,

[364] AZEREDO, Ely, *Ibid.*
[365] THOMAZI, Arthur, "Os Fuzis", *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 26 janeiro 1965.
[366] THOMAZI, Arthur, *Ibid.*

> engagé, indigné – est une attestation que le cinéma brésilien a beaucoup à attendre de lui » [367].

Paulo Perdigão considère que le film manque de véracité culturelle, en n'étant pas à la hauteur de *Sécheresse* et *Le Dieu noir et le diable blond*:

> « (...) une narration prolixe et confuse n'a pas permis à *Les Fusils* d'être un bon film, ou un film à la hauteur des perspectives ouvertes par *Sécheresse* et *Le Dieu noir et le diable blond*. Déjà à l'origine, il ne se cachait pas d'un manque de véracité culturelle, quand l'histoire que Ruy Guerra voulait tourner en Grèce a été transférée dans les sertões de Bahia » [368].

Et par rapport à la critique étrangère – qui a félicité le film de Ruy Guerra, pendant qu'elle adoptait une position moins enthousiaste pour *Le Dieu noir et le diable blond* – Perdigão accentue le danger du jugement critique à être compromis par l'éloignement des perspectives culturelles:

> « Mais *Les Fusils*, tel qu'il était, a reçu les compliments de la presse étrangère, ceux-là mêmes qui ont été refusée, à Cannes, au film de Glauber Rocha. C'est une preuve que l'éloignement des perspectives culturelles influence le jugement critique. Jacques Doniol-Valcroze, quand il considère la réalité dramatique de *Les Fusils*, ne sait pas qu'il définit *Le Dieu noir*, ni qu'il est en train d'attribuer au film de Ruy Guerra l'importance qui appartient au film de Glauber Rocha » [369].

Prix

Ours d'Argent au Festival de Berlin, 1964; Cabeza de Palanque au Festival d'Acapulco, Mexique, 1965; Meilleure Photographie (Aronovich) Festival de Pesaro, 1964; Festival de Cinéma brésilien de Teresópolis, 1964.

---

[367] VIANY, Alex, "Os Fuzis", *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 26 janeiro 1965.
[368] PERDIGÃO, Paulo, "Erros de Cultura", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 février 1965.
[369] PERDIGÃO, Paulo, *Ibid.*

2.16 - CONCLUSION

José Carlos Avellar, après le succès obtenu à Cannes 64 par *Sécheresse* et *Le Dieu noir et le diable blond*, démontre l'espoir qu'une nouvelle ère de prospérité était en train de s'ouvrir au Brésil pour notre cinéma:

> « En neuf ans, un réalisateur comme Nelson Pereira dos Santos n'a pu réaliser que cinq films dont *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 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 » [370].

Comme nous pouvons le remarquer - surtout par le ton des articles publiés après le coup d'état du 1er avril 1964 – le coup a donné l'impression qu'il n'était pas si sérieux ni si profond qu'il le serait par la suite. La liberté de presse était encore garantie, et l'ambiance permettait encore de continuer à rêver à des jours meilleurs.

Memória da Ditadura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Cette atmosphère, comme nous verrons dans la partie suivante, passera les premières années du coup d'état, en évoluant lentement, mais pourtant de façon décidée et programmée, et s'achèvera par la fermeture totale en décembre 1968, avec l'édit de l'AI-5.

---

[370] AVELLAR, José Carlos, "Uma vida não mais seca", Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 mai 1964.

3 – 1964/1968 – LA PERIODE DE RESISTANCE OUVERTE DANS LE CINEMA

3.1 – 1965 : PANORAMA GENERAL

Janvier 1965 – Glauber présente à Genève les thèses de *'l'esthétique de la faim'*

En janvier 1965, Glauber Rocha présente à Genève un document sur les propositions du *Cinema Novo*. Le document, intitulé *'L'Esthétique de la Faim'* est devenu le pilier théorique fondamental des premières années du mouvement.

Dans ce document, Glauber présente la théorie qui doit servir de base aux films: il assure que la faim est la tragique originalité du *Cinema Novo*, attaque le colonialisme et reconnaît la violence comme l'unique possibilité de libération du colonisé:

> « La faim de l'Amérique latine n'est pas seulement un symptôme alarmant : c'est le nerf de sa propre société. C'est ici que réside l'originalité tragique du *Cinema Novo* en comparaison au cinéma mondial: notre originalité est notre faim et notre plus grande misère c'est que cette faim est ressentie, mais n'est pas comprise. (...) La mendicité, tradition qui s'est implantée avec la pitié colonialiste, est l'une des causes de la mystification politique et de l'orgueilleux mensonge culturel. (...) le comportement normal d'un homme affamé est la violence, et la violence de l'affamé n'est pas du primitivisme. (…) Malgré tout, cette violence n'est pas emplie de haine, pour autant nous ne pouvons pas dire qu'elle soit incorporée dans le vieil humanisme des colonisateurs. L'amour que cette violence renferme est aussi brutal que la violence elle-même, car ce n'est pas un amour de complaisance ou de contemplation, mais un amour d'action et de transformation » [371].

Il défend que pour le *Cinema Novo*, 1965 est l'année de son organisation et de son insertion dans le contexte culturel et économique de l'Amérique latine :

> « Le temps où le *Cinema Novo* avait besoin de s'expliquer pour pouvoir exister est déjà passé : le *Cinema Novo* a désormais besoin de s'organiser pour pouvoir s'expliquer, dans la mesure où notre réalité peut être comprise

[371] ROCHA, Glauber, *Revolução do cinema novo*, p.30.

> dans l'esprit d'une pensée logique qui ne doit pas être rendue débile ou délirante par la faim. Le *Cinema Novo* ne peut donc pas se développer en marge du processus économique et culturel du continent. (...) L'intégration économique et industrielle du *Cinema Novo* dépend de la liberté de l'Amérique latine » [372].

Et il place le *Cinema Novo* non comme une exclusivité brésilienne, mais comme le cinéma de tous les peuples colonisés en proclamant:

> « Là où il y aura un réalisateur disposé à filmer la vérité et faire face aux modèles hypocrites et policiers de la censure, il y aura un germe vivant du Cinema Novo. Là où il y aura un réalisateur disposé à faire face au commerce, à l'exploitation, à la pornographie, il y aura un germe du Cinema Novo. Là où il y aura un réalisateur, de tout âge ou de toute origine, préparé à mettre son cinéma et sa profession au service des causes importantes de son temps, il y aura un germe du Cinema Novo » [373] .

3.2 – 1965 : A FALECIDA [374], DE LEON HIRSZMAN

Synopsis

Zulmira vit obsédée par l'idée de se payer des funérailles de luxe comme compensation à l'existence misérable qu'elle mène dans une banlieue de Rio. Elle fréquente une secte, puis commande le cercueil, prétendant qu'il est destiné à une amie atteinte de tuberculose. Elle s'imagine être malade, malgré les dénégations du médecin, et son état psychologique finit par précipiter son agonie. Avant de mourir, elle prie son mari de trouver l'argent nécessaire à son projet auprès d'un homme riche du quartier, en se faisant passer pour un cousin. Celui-ci refuse et révèle qu'il a été l'amant de Zulmira. Le mari le menace de chantage et obtient la

[372] ROCHA, Glauber, *Ibid.*, p.32 et 33.
[373] ROCHA, Glauber, *Revolução do cinema novo*, p.32 et 33.
[374] En français : La Décédée.

somme, puis achète le cercueil le moins cher. Pendant que les voisins enterrent sa femme, il assiste à un match de football.

Historique de la production et de la carrière

A Falecida est le premier long métrage de Leon Hirszman. En 1962, il avait fait *Pedreira de São Diogo*, l'un des épisodes du film *Cinco vezes favela*. Il avait aussi tourné un autre court-métrage, *Maioria absoluta*.

Dans un entretien à Alex Viany, en septembre 1982, Leon Hirszman raconte comment il en est arrivé à tourner le film :

> « Après le coup d'Etat (...), une nuit où il pleuvait beaucoup, j'ai eu un problème avec ma voiture. Et je suis resté sous la pluie, avec ma voiture qui ne marchait pas, quand tout d'un coup Billy Davis [375] est apparu et m'a dit : 'je te cherche depuis des jours et je ne savais pas où te trouver'. Je lui ai demandé : 'Qu'est-ce qui se passe ?' et lui : 'Tu vas faire le film ou pas ?' Et moi : 'Quel film ?' Et lui : 'Glauber a été invité à tourner *Nossa Senhora dos Afogados* [376], et il a suggéré ton nom pour tourner le long métrage de la pièce de Nelson Rodrigues. Ils sont en train d'organiser une production avec Aluisio Garcia Leite et ils veulent te parler' Et j'y suis allé » [377].

Leon ne s'intéresse pas au texte de *Nossa Senhora dos Afogados*, qu'il a considéré comme une 'œuvre mystique', et donne sa préférence à une autre œuvre, 'réaliste'. Il explique son choix :

> « Il y avait dans la pièce *A Falecida* mon expérience dans les banlieues de Rio de Janeiro, les problèmes de l'autodestruction de la femme, le manque de travail, l'aliénation, la présence importante du football. C'étaient des valeurs très proches de moi-même, et je suis tombé amoureux de l'idée d'en faire un film » [378].

---

[375] Billy Davis est le surnom de José Pereira de Carvalho, qui a été le directeur de production de *A Falecida*.
[376] Pièce de Nelson Rodrigues.
[377] SALEM, Helena, *Leon Hirszman – O Navegador de estrelas*, Artemídia/Rocco, Rio de Janeiro, 1997, p. 155.

Selon Fernanda Montenegro, qui a joué Zulmira, Leon Hirszman a voulu créer une atmosphère plus réaliste des banlieues. Elle explique ce qu'il voulait :

> « Il disait : 'Je ne veux pas de l'humeur facile. Je ne veux pas ce Rio de Janeiro de la consommation, du soleil, de la végétation luxuriante. Je veux le Rio de la banlieue, qui n'a pas d'arbres, où la pression atmosphérique pendant l'été est énorme, (…) tu quittes ton foyer après avoir pris une douche et tu arrives dans la rue déjà complètement mouillé. C'est une chose qui ne donne aucune dignité ; les gens n'ont pas une bonne maison, un salaire digne, un service de santé efficace, les gens n'ont rien devant eux', vous comprenez ? » [379].

Sa manière douce de conduire les tournages est rappelée par Fernanda Montenegro :

> « Il dirigeait très délicatement, avec beaucoup d'émotion. Il ne levait jamais la voix pour demander ce qu'il voulait. Il s'approchait toujours des acteurs et très délicatement nous disait ce qu'il pensait de la scène. Aucune hystérie. Il était quelqu'un de très participatif, extrêmement conscient du sentiment de justice sociale » [380].

Dans *A Falecida*, une fois de plus Leon Hirszman révèle l'importance de la femme dans son travail. Dans l'adaptation qu'il a faite de la pièce, le personnage du père de Zulmira disparaît. Certains de ses dialogues sont incorporés aux dialogues de la mère – Matilde. Nous sommes d'accord avec Helena Salem quand elle affirme que « l'histoire se déplace beaucoup plus dans un axe de complicité féminine. (...) La pièce est beaucoup plus dans l'univers masculin – même si le personnage central est une femme. Mais c'est la femme vue à travers le regard d'un homme » [381].

---

[378] Entretien de Hirszman accordé à Alex Viany, septembre 1982, *in Ibid.*, p. 155.
[379] SALEM, Helena, *Leon Hirszman – O Navegador de estrelas*, Artemídia/Rocco, Rio de Janeiro, 1997, p. 157 et 158.
[380] MONTENEGRO, Fernanda, *in* SALEM, Helena, *Ibid.*, p. 158.

Dans les mains de Leon Hirszman, le film *A Falecida* devient une œuvre complètement différente de la pièce de Nelson Rodrigues. Après la première du film, Rodrigues a affirmé dans les journaux ne pas avoir aimé le film, parce qu'il « manque d'humour » [382].

Après ce film, en 1965, Leon Hirszman s'exile volontairement au Chili, pendant un an :

> « J'étais fatigué et je voulais comprendre ce qui s'était passé. Pourquoi est-ce que le coup d'Etat s'était produit ? On croyait qu'on était fort, que tout allait bien. Je me sentais trop inquiet » [383]

En 1965 le film reçoit le Prix Spécial du Jury au Festival International du film, à Rio de Janeiro ; il participe au Festival de Venise et représente le Brésil à la Semaine de la Critique du Festival de Cannes pour les films des jeunes réalisateurs.

La carrière du film est assez brève, le film est mal reçu par la critique et il n'aura jamais la chance d'être relancé.

Le film aura sa version vidéo seulement 24 ans après, en 1989, deux ans après la mort de son réalisateur, le 16 septembre 1987.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

---

[381] SALEM, Helena, *Ibid.*,p. 166.
[382] « Nelson Rodrigues criticou tom solene de 'A Falecida', de Leon Hirszman », *Folha de São Paulo*, 13 juillet 1980.
[383] Entretien accordé à Alex Viany, septembre 1982. Manuscrit.

Critiques

Paulo Perdigão considère le film 'inutile': « (...) le film est digne de respect, mais sa participation est inutile dans le panorama du nouveau cinéma carioca» [384].

Salvyano Cavalcanti de Paiva, dans le journal *Correio da Manhã*, affirme que le film s'est totalement trompé :

> « Les erreurs basiques du film sont : une prétention d'auteur déplacée, l'incapacité des scénaristes et du directeur d'accélérer le rythme d'une histoire qui demandait un traitement mécanique dynamique, et la totale incapacité à transmettre la morbidité anthropomorphique de la pièce de Nelson Rodrigues » [385].

A l'occasion de son lancement en vidéo, en 1989, les critiques arrivent finalement à le faire justice.

Jairo Ferreira :

> « *A Falecida* a été réalisé dans la meilleure phase du mouvement du *Cinema Novo* et à l'époque semblait assez moderne. Aujourd'hui on s'aperçoit que le film est simplement correct, même académique. Son unique innovation est l'utilisation de la camera dans la main du génial Dib Lufti, dans la photographie 'surexposée' de José Medeiros et dans les plans rapprochés de Fernanda Montenegro. Ce qui n'est pas rien, naturellement » [386].

Et Arthur Santos Reis rappelle l'importance du rachat de ce film aux nouvelles générations :

> « Les producteurs du film ne comptaient pas avec la réaction de mépris par une partie de la critique, (...). Lancé un an après le coup d'Etat militaire, les cicatrices étaient encore trop récentes et Nelson [Rodrigues] était mal vu par la gauche à cause de ses positions conservatrices. Ce lancement en vidéo

[384] PERDIGÃO, Paulo, « A Falecida », *Diário de Notícias*, 09 octobre 1965.
[385] DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti, « A Falecida », *Correio da Manhã*, 06 octobre 1965.
[386] FERREIRA, Jairo, « Crônica satírica da vida suburbana em 'A Falecida' », *O Estado de São Paulo*, 19 juillet 1989.

> reprend le film pour les nouvelles générations, qui n'ont jamais pu le voir car après les difficultés rencontrées par le film à l'époque, il n'a jamais été relancé » [387]

3.3 – 1966 : LA CREATION DE L'INSTITUT NATIONAL DE CINEMA - INC

Ce n'est qu'en 1966 que l'activité de production cinématographique au Brésil est prise en considération, avec la création de l'INC – Institut National du Cinéma, à travers le décret-loi numéro 43, du 18 novembre 1966.

Jusqu'en 1969, d'après Amancio [388], malgré la petite quantité des films produits, s'établit le premier programme de soutien à la production cinématographique. Le programme se finance à l'aide des dépôts obligatoires des entreprises étrangères de distribution, selon l'article 28 du décret-loi qui avait créé l'INC.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

3.4 - 1966 - *EL JUSTICERO*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Entre *Sécheresse* et *El Justicero*, Nelson va à Brasília, invité pour mette en place l'école de cinéma à l'Université de Brasília. « J'y suis allé avec Paulo Emílio [Salles Gomes], Jean-Claude [Bernardet]. La première école de cinéma du Brésil. Elle n'a pas duré longtemps. Quelques professeurs ont été renvoyés et

[387] « A Falecida, agora em vídeo, está de volta após 24 ans », *O Dia*, 22 juillet 1989.
[388] AMANCIO, Tunico, Artes e manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981), Niterói, EDUFF, 2000, p. 21.

nous, en représailles, avons demandé la démission collective. Cela concernant presque 200 professeurs » [389].

Ensuite, Nelson retourne à Rio, où il vit une autre expérience académique. Il participe à la commission qui crée l'école de cinéma de l'Université Fédérale Fluminense. Dans notre interview, il a déclaré:

> « Je veux vous raconter un épisode que personne ne connaît parce qu'il n'est pas dans les registres du cinéma brésilien. Seuls ceux qui l'ont vécu sont au courant. En retournant de Brasília, en 1966 ou 67, j'ai fait partie d'une commission qui a créé le cours de cinéma de l'UFF. L'Université avait acheté le bâtiment du Casino d'Icaraí qui abrite aujourd'hui le Rectorat. Dans ce casino, il y avait une grande salle de jeux et une autre plus petite. Dans la grande salle, j'ai proposé de faire une salle de cinéma, le CineArte UFF, qui existe encore de nos jours. La petite salle est devenue le théâtre de l'UFF. Le cours de cinéma a donc commencé avec une salle de cinéma, et cela en pleine année 68. Les étudiants faisaient la programmation de la salle. Je croyais qu'ils devaient commencer par la distribution. Ils faisaient les affiches. C'était super. Quand il y a eu l'invasion de la Tchécoslovaquie, en hommage au peuple tchèque, je leur ai dit de passer un court-métrage tchèque, un dessin animé, très simple, dans lequel les fleurs naissent malgré les bottes. La police politique est venue confisquer les copies du film. Quelqu'un a averti [que la police allait arriver], les étudiants ont réussi à faire disparaître la copie, et ils ont réussi à échapper à la police, mais on a perdu le contrôle sur le cinéma. L'école de cinéma a perdu son élément fondamental. A ce jour, la salle qui a été créée par les étudiants et les professeurs ne nous a pas été rendue» [390].

Que les faits et la revendication de Nelson Pereira dos Santos soient ici enregistrés.

Après *Sécheresse*, les projets de Nelson Pereira sont interrompus par le coup d'Etat. Et Nelson reste plusieurs années éloigné du cinéma, pensant que dans ces conditions il ne serait pas possible de continuer à tourner. Il part pour fonder l'école de cinéma à Brasília, retourne à Rio, travaille comme journaliste, fait des documentaires de commande, jusqu'à ce qu'il reçoive l'invitation de faire *El Justicero*.

---

[389] Entretien de Nelson Pereira dos Santos accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

Synopsis

El Jus, jeune bon vivant de Copacabana (Rio de Janeiro), regarde sa biographie filmée, commandée à son ami Lénine. Sa vie se résume à l'utilisation désabusée de l'argent et du prestige de son père (El General), à quelques bonnes actions douteuses pour parfaire une réputation de justicier et au cynisme de ses aventures amoureuses. Epris d'une jeune fille, il est déconcerté quand il découvre qu'elle n'est plus vierge et s'adonne à quelques méditations politiques. Il finit par se réconcilier avec elle, dont la grossesse posait un problème à la famille. A la fin de la projection, Lénine prétend que son histoire n'intéressera personne : El Jus répond qu'elle l'intéresse, lui.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Historique de la production et de la carrière

Nelson raconte comment est apparu *El Justicero* :

> « Alors je suis revenu à Rio et j'ai amené avec moi tous les étudiants. Et nous avons fait le *Justicero* qui est un film-école. Comme professionnels il y a seulement le photographe, Hélio Silva et le directeur de production, Raimundo Higino. Toute l'équipe était constituée par de jeunes étudiants. C'est la première d'Arduíno [Colasanti] » [391].

Critiques

Dans l'ensemble de l'œuvre de Nelson Pereira dos Santos, *El Justicero* a été considéré par les critiques comme le film qui conclut une trilogie, initiée par

---

[390] *Ibid.*
[391] *Ibid.*

Rio, 40 degrés et *Rio, zone Nord.* Le troisième film de cette trilogie aurait dû s'intituler *Rio, zone Sud* mais il n'a jamais été fait.

En 1966 *El Justicero* a été considéré comme le substitut de *Rio, zone Sud*. Par rapport à cette question, Alberto Shatovsky [392] a affirmé:

> « *El Justicero* n'aura pas été exactement la petite histoire imaginée par Nelson pour fermer le cycle qui est à l'origine de son cinéma et qui marque un moment de transition du film brésilien, en style et intention. Mais, de toute façon, c'est la représentation d'un aspect de la petite bourgeoisie carioca, vue sous l'angle de ce prototype de la coquette de luxe. (...) Le bon gars qui lit Marx, propose la justice, soutient les faibles et vit pour les aventures amoureuses ».

En général, la critique n'a pas été très favorable au film, et considérait *El Justicero* comme une œuvre mineure dans le panorama des films que Nelson Pereira avait déjà réalisés. Par rapport à cette question, Alex Viany [393] a affirmé:

> « Ce n'est pas, évidemment, le film qu'on pouvait (et devait) attendre de Nelson Pereira dos Santos après la splendide maturité de *Sécheresse* ; mais n'était pas non plus le film que NPS voulait (et méritait) de faire juste après son chef-d'œuvre. (...) Il me paraît évident que NPS a sous-estimé les possibilités de l'histoire de João Bethencourt. Son scénario, parfois plus ingénieux que la nouvelle originale, est la plupart du temps décousu et lâche la plupart du temps; plus lâche encore est sa direction des acteurs ».

Ely Azeredo [394] indique les bonnes possibilités d'une bonne carrière économique pour le film:

> « En jugeant par la réaction raisonnablement intéressée du public dont j'ai fait partie quand j'ai assisté à *El Justicero*, le film a de bonnes chances de connaître le succès. Sous cet aspect, par conséquent, je ne crois pas que le co-patronage offert par la Condor ait été inutile. Mais le film en lui-même, est très faible et je crois que le directeur doit être le premier à l'admettre. (...) C'est surtout un film dans lequel on sent un directeur désintéressé. Il y a un évident écart entre la personnalité de NPS et le type d'humour que le film prétend transmettre. L'anomalie transparaît clairement à travers les acteurs, entraînés (mais pas convaincus) dans la signification de leurs personnages ».

---

[392] « O filme em questão – El Justicero », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 novembre 1967.

José Carlos Avellar [395] commente la forme satirique comme moyen de critiquer le comportement :

> « El Justicero est la comédie d'une institution nationale (ou au moins bien carioca) : le 'jeitinho' (la 'magouille'). (...) le héros national est cette personne capable de résoudre n'importe quelle chose par le *jeitinho* : trouver un travail, sortir quelqu'un de prison, prêter un nouveau vêtement, payer les dettes, éviter que l'amie de quelqu'un soit violée (...). Après un début confus, (...), le film arrive facilement à des moments délicieux ».

Maurício Gomes Leite [396] souligne la capacité de NPS à donner une vision critique et panoramique de la bourgeoisie, en particulier celle de la zone sud de Rio de Janeiro:

> « Les aventures d'El Jus sont un curieux, amusant et provocant mélange de 'jamesbondisme' carioca, de politique étudiante, de sexe nouveau, de vision panoramique d'une certaine bourgeoisie – celle qui va de Leme à la fin de Leblon [397]. Sorti de *Secherèsse*, ou de l'engagement de réaliser un genre sérieux, NPS revient dans une comédie légère. Mais *El Justicero* est un film aussi important dans le travail de Nelson que *Rio, 40 dégrés* ou *Rio, zone Nord* : *El Justicero* s'appelle en réalité *Rio, zone Sud*. (...) une contradiction entre la responsabilité et l'irresponsabilité, entre la justice et le plaisir, le feu vert pour les plus folles des théories. (...) A l'aide d'excellents acteurs, maître Nelson arrive, à travers la comédie légère, au triste portrait d'une génération marquée par la tragédie ».

Miriam Leitão [398] est plus sévère, en affirmant que la tentative de Nelson de critiquer le comportement de la bourgeoisie carioca est un échec :

> « *El Justicero* prétend faire une critique des coutumes, habitudes et gens de la zone sud, mais cette critique reste superficielle. Elle ne s'approfondit à aucun moment, et s'il a eu la prétention de faire réfléchir le public et digérer ce qu'il a vu à l'écran, le film n'atteint pas son objectif car il ne reste rien du film, pas même la satire. Même quand *El Jus* revient à lui et commence à se répéter que « s'enfuir ne résout rien », il n'y a ni profondeur ni conviction dans son affirmation».

---

[393] *Ibid.*
[394] *Ibid.*
[395] *Ibid.*
[396] *Ibid.*
[397] Les limites de la zone sud de Rio de Janeiro.

El Justicero est confisqué après l'AI 5. Ses négatifs disparaissent.

Il n'a jamais été lancé en vidéo, ni relancé en salles.

À la fin de la dictature militaire, une copie en 16 mm est rapportée d'Italie où elle était resté cachée. C'est la seule preuve de l'existence de ce film.

En 1999, *El Justicero* est exhibé au Centre Culturel Banco do Brasil, à Rio de Janeiro, pour la première fois après sa disparition trente ans avant.

3.5 - L'ANNEE 1967

1967 donne une nouvelle vigueur aux réunions et aux manifestations publiques qui se multiplient, en dépit de la répression. Et, malgré la censure, la production culturelle montre une créativité remarquable. Dans la musique, surgit le mouvement *Tropicalismo*, dans lequel les musiciens, aujourd'hui célèbres, ont fait leurs premières apparitions sur scène, comme Chico Buarque de Hollanda et Caetano Veloso. Le rock brésilien est né, non sans qu'une faction de la gauche le condamne comme un coup de plus de l'impérialisme sur notre culture. De toute façon c'est l'arrivée du groupe *Mutantes* qui introduit dans les festivals musicaux la guitare électrique, créant le rock brésilien, dont la reine est jusqu'à aujourd'hui la chanteuse brésilienne Rita Lee.

1967 est aussi l'année du film *Terre en transe*, de Glauber Rocha, considéré par certains comme une manifestation du tropicalisme au cinéma. Le film, après avoir subi une interdiction dans tout le territoire national et après avoir vu ses copies confisquées, est finalement autorisé par le directeur de la Police

---

[398] « O filme em questão – *El Justicero* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 novembre 1967.

Fédérale, le Colonel Florimar Campello, au motif que « le message idéologique du film était subtil, compris seulement par un public éclairé qui, pour cette raison même, ne se laisserait pas impressionner ».

Dans l'année 1968 déjà tumultueuse, *Terre en transe* va plus loin et bouleverse la gauche comme la droite.

Certains intellectuels de gauche accusaient le film d'être fasciste, tandis que le gouvernement militaire – se montrant plus avisé que la gauche - s'organisait pour interdire le film, sous l'accusation qu'il était communiste.

Glauber déclarait qu'il avait seulement fait un film sur le Brésil réel.

A propos du film, Carlos Diegues a déclaré:

> « *Terre en transe* est un film fertile. Le cinéma est une chose curieuse. A l'époque le film n'a pas été un grand succès public. Il était trop polémique, tout le monde ne l'a pas compris, il a eu beaucoup de difficultés avec le public. Et, pourtant *Terre en transe* a influencé toute la culture brésilienne qui a suivi.(...) Sans *Terre en transe*, le Tropicalisme n'existerait pas. Un certain cinéma mondial n'existerait pas non plus. *Terre en transe* est un classique. On peut dire que le film est dans les salles depuis 30 ans! » [399].

Cinemateca do Cinema Brasileiro

3.6 - 1967 : *TERRE EN TRANSE*, DE GLAUBER ROCHA

Synopsis

A Eldorado, quelque part en Amérique latine, Paulo, poète agonisant, évoque ses dilemmes. Il a oscillé entre deux prétendants à la magistrature suprême : Don Porfírio Diaz, politicien paternaliste de la capitale, et Don Felipe Vieira, gouverneur de la province d'Alecrim, élu dans un moment de crise. Celui-

[399] DIEGUES, Carlos, entretien accordé à Roberto d'Avila, pour l'émission « Conexão Roberto D'Avila », TVE, 27 mai, 1999.

ci, aidé par l'Eglise, abandonne ases promesses électorales et tourne le dos au peuple, sous la pression des possédants. Le mystique Diaz obtient le soutien de Don Julio Fuentes et des médias dont il est le magnat. Derrière eux se profilent les multinationales. Paulo et sa compagne, Sara, militante de gauche, ne trouvent pas d'issue aux contradictions du pas. Alors que Diaz est couronné, Paulo meurt de n'avoir pas su concilier poésie et politique.

Historique de la production et de la carrière

Terre en transe a été critiqué par la droite, par plusieurs factions de la gauche et par l'église catholique.

Une quasi unanimité bien amère.

Le film a vraiment provoqué un énorme bouleversement, peut-être à cause d'une espèce de prémonition que le discours du film dévoilait: à partir de l'édit de l'AI-5, le film reste pratiquement interdit dans tout le pays.

Après l'AI-5 - et en raison de l'isolement personnel provoqué par les réactions à son film - isolé et effrayé par les possibilités de plus en plus réelles d'être persécuté et de voir ses films confisqués, Glauber Rocha est forcé de s'exiler. Madame Lucia Rocha, sa mère, nous rappelle ce moment :

> "En 68 il a été arrêté. 29 jours en prison. Après cela, ils l'ont laissé sortir et il est resté ici, sans pouvoir travailler. C'est ainsi qu'il a pris la décision de s'exiler en Europe, où il avait des invitations pour travailler. Quand nous sommes arrivés à l'aéroport il a été arrêté, ils ont pris son passeport et il est parti sans le document. Il est parti sans pouvoir revenir.
> Glauber réussit à amener le film en France. Il est resté là-bas. Le film avait été lancé ici, mais complètement coupé par la censure. Evidemment qu'ils n'allaient pas laisser passer ce discours, à l'époque où tout ce que Glauber disait était en train de se passer ici: un Eldorado qui est devenu quoi? Rien de rien" [400].

Sept ans d'exil

"Glauber voulait s'enfuir de cette dictature. Il voulait travailler, il voulait parler. Mais Glauber aimait cette terre. Il aimait le Brésil. Il aimait le peuple brésilien. Il a passé sept ans à l'extérieur" [401], nous raconte sa mère.

A la fin de 1967, Glauber Rocha fait un bilan prémonitoire sur le *Cinema Novo* et ses perspectives pour l'avenir :

> « Après les premiers films du *Cinema Novo*, on a organisé une société de distribution pour le Brésil, qui essaie de les placer sur le marché international. (...) de très nombreux films sont en train de se faire. Le *Cinema Novo* vivra dans les années 68-69 ses moment décisifs. Si quatre ou cinq de ces films sont du niveau de *Sécheresse*, on va vraiment avoir une révolution dans le mouvement et le *Cinema Novo* aura des débouchés. Sinon le *Cinema Novo* connaîtra une crise qui ne sera pas définitive, et qui ne se produira que dans le cas d'une crise politique avec censure totale » [402].

La disparition des négatifs du film à Paris

Après l'édit de l'AI-5, comme nous l'a déjà raconté Dona Lucia, Glauber décide de s'exiler. Avec lui, il prend les négatifs de ses films, craignant de les voir détruits au Brésil. Ses films sont déposés en différents lieux en France et en Italie. Glauber avait un grand ami français – Claude Antoine – qui était aussi le distributeur de ses films en Europe. Claude Antoine garde les négatifs de *Terre en transe* [403] au GTC – un laboratoire de la banlieue parisienne. Le 24 juin 1973, ce laboratoire subit un incendie, dont les causes sont restées inconnues à ce jour. Les originaux et une copie du film ont été détruits par le feu.

---

[400] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[401] *Ibid.*
[402] CIMENT, Michel et ARLORIO, Piero, « Entretien avec Glauber Rocha », dans *Positif*, nº 91, janvier 1968, p. 35.
[403] « Um clássico perdido », *IstoÉ´*, São Paulo, 03 août 1983.

Cette nouvelle arrive chez nous, au Brésil, seulement dix ans après, en 1983.

Terre en transe fait sa première au Brésil en mai 1967.

Critiques

D'une manière générale, les critiques se divisent entre l'amour et la haine profonde pour le film. Quelques critiques l'accusent de ne pas arriver à communiquer, d'autres admettent sa grandeur.

José Carlos Avellar [404] dit :

> « *Terre en transe* est une violente explosion d'un talent non-discipliné. Nerveux, tumultueux, inégal, le film a les notions les plus belles et les plus pauvres. Il ne sera pas facile de retrouver un autre film où la caméra bouge avec une un tel naturel. (...) Cependant, ce mouvement est – par moments - excessif et il crée un désordre qui n'aide pas les intérêts du film ».

Mauricio Gomes Leite, qui a bien aimé le film, affirme [405] :

> « Ce qui choque, à première vue, dans un film comme *Terre en transe*, c'est l'oscillation mentale et morale de ses personnages. Le ton d'oratoire et la profonde agonie des mots et des images. (...) Le manque de spectacle, là où on l'attendait; la liberté poétique là où l'histoire demandait de la définition politique, l'opinion personnelle au lieu de l'opinion collective. (...) *Terre en transe* est vraiment un film désagréable, car c'est le film d'une crise, d'un temps présent, d'une lutte douteuse, d'un poète sur un autre poète, d'un politicien sur quelques politiciens, d'un jeune homme sur la jeunesse du cinéma. *Terre en transe*, de façon désagréable, rompt avec un océan d'idées pré-conçues ».

Miguel Pereira [406] prend la défense du film. Il affirme :

> « Parmi les qualités de *Terre en transe*, il faut souligner la polémique que le film provoque entre le spectateur et lui-même, le spectateur et les autres. Cette polémique vient de la tentative de comprendre l'œuvre et de souligner

---

[404] « O Filme em questão – *Terra em transe* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 mai 1967.
[405] *Ibid.*
[406] « Terra em Transe », *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 mai 1967.

> ses valeurs et ses défauts. (...) *Terre en transe* a un langage cinématographique systématique, nerveux, discursif et moderne. (...) Le film de Glauber Rocha se réalise sous l'aspect de la polémique qui provoque, mais ne se réalise pas entièrement par rapport à la communication avec le public. (...) *Terre en transe* a une place historique dans la culture nationale ».

Mauricio Gomes Leite [407] une fois de plus montre que ce film a bouleversé les concepts:

> « *Terre en transe* n'est pas un film solidaire. Il n'admet pas de pitié, ni une solution : c'est un film 'anti', laid, confus, dont le scénario n'est même pas bien articulé, dissonant, carnavalesque et mélodramatique. (...) L'auteur n'affiche aucune certitude, mais indique ce qui ne va pas dans le tumulte d'un pays *intérieur* ».

Nelson Rodrigues - auteur connu de pièces de théâtre et journaliste - était considéré à l'époque comme une personnalité réactionnaire par plusieurs secteurs de la gauche. A l'occasion de la première de *Terre en transe*, il écrit un article sur le film. Ce qu'il affirme prouve le bouleversement que le film a provoqué à l'époque.

Nelson Rodrigues dit :

> « *Terre en transe* est un texte sans rime ni raison. L'audience n'a rien compris, mais c'était une chose curieuse : l'audience a supporté les deux heures du film avec une patience ou, plus que ça, avec un respect et un silence entiers. C'était comme si nous étions tous dans une église (...). Le dimanche [après avoir vu le film] j'ai rencontré au Maracanã [408] Luiz Carlos Barreto [409]. Et je lui ai envoyé l'anecdote : 'Un texte sans rime ni raison'. J'étais sûr qu'il allait se fâcher, mais au contraire : il a franchement rigolé. (...) *Terre en transe* ne m'a pas quitté. De la nuit du vendredi jusqu'au dimanche, le film est resté en moi, et je sentais sa rumeur dans mes entrailles. Au téléphone, en parlant avec Helio Pelegrino, le cri simultané : 'Génial !'. Il a raison, Gilberto Santeiro, presqu'un enfant, pâle aussi sûrement qu'un fanatique. Nous étions aveugles, sourds et muets devant l'évidence : *Terre en transe* était le Brésil. Ces personnages tordus, en hideuses damnations, c'était nous-mêmes. Nous voulions voir une table bien mise, bien en ordre : des assiettes, des couverts, comme dans un journal de décoration. Mais Glauber Rocha nous avait donné un vomissement triomphal. Et n'importe quelle

[407] *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 janvier 1968.
[408] Stade de football à Rio.
[409] LCB c'était le producteur de *Terre en transe*.

> œuvre d'art, pour avoir un sens au Brésil, a besoin d'être cet hideux vomissement » [410].

En 1968, Piero Arlorio, dans *Positif*, analyse le film par rapport au contexte politique brésilien [411]:

> « Avec son troisième long-métrage, Glauber Rocha effectue une autre étape de son voyage au long du Brésil. Voyage dans l'espace, évidemment : de la mer des pêcheurs de Bahia au *sertão*, au Nord-est de Manuel, Sebastião, Corisco et Antonio das Mortes, jusqu'à la ville d'Eldorado et la province de Alecrim, Paulo, Diaz, Fuentes et Sara. Et dans le temps aussi : l'action de *Le Dieu noir et le Diable blond* se situe en 1939, date du meurtre de Corisco : celle de *Terre en transe* en 1964, date du « coup » qui a porté au pouvoir, avec l'aide de l'impérialisme des Etats-Unis, les militaires du maréchal Castelo Branco au nom de la grande bourgeoisie industrielle – à la place du populiste Goulart. Pour continuer la comparaison : voyage qui n'est pas fait par simple amour de l'aventure, mais, comme l'a souvent déclaré Rocha, avec un but bien précis : connaître et analyser la situation politique, économique et sociale du Brésil. (...) A la différence de *Le Dieu noir* c'est ici le protagoniste lui-même, la victime, qui a adopté un comportement d'échec, qui réfléchit et prend conscience. (...) *Terre en transe* peut être considéré comme l'examen de conscience de cette « impuissance » dans le domaine politique, avec l'intention d'inciter le spectateur à réfléchir pour la dépasser. (...) Dans le domaine cinématographique, *Terre en transe* est un effort de ce genre, dirigé dans ce but » [412].

Et Michel Ciment salue Glauber pour la dimension humaine de son art révolutionnaire présente dans *Terre en transe* :

> « Il faut saluer aussi Rocha pour avoir su réintégrer à un art révolutionnaire la partie cachée, nocturne de l'être, d'avoir montré qu'un homme nouveau ne se fera pas sans tenir compte de l'irrationnel, qu'il est un tout, et que l'imaginaire le constitue autant que le réel. Cette présence du fantastique dans *Terre en transe,* ces cérémonies fabuleuses, ces montagnes, ces terrasses qui dominent la forêt brumeuse, sont comme l'expression d'un rêve au bord de l'abîme. (...) Le film quitte alors les rivages du réalisme pour 'laisser courir la barque', pour trouver une forme d'opéra où les personnages deviennent autant de symboles archétypiques, d'acteurs grimés pour un carnaval dérisoire » [413].

---

[410] RODRIGUES, Nelson, cité dans « Terra em transe – vinte anos depois o filme de Glauber permanece atual », *Jornal de Brasília*, Distrito Federal, 15 juillet 1987.
[411] ARLORIO, Piero, « Un délire organisé », dans *Positif*, nº 91, janvier 1968, p. 37.
[412] *Ibid.*, p. 37 e 38.
[413] CIMENT, Michel, « Au pays des chimères », *Avant-scène du cinéma*, nº 77, janvier 1968.

En 1981, le psychanalyste Helio Pellegrino publie un article inédit [414], écrit à l'époque du lancement du film, sans retouches. Il y fait une analyse du film :

> « *Terre en transe*, le film de Glauber Rocha qui place son auteur au rang des grands réalisateurs de ce monde, nous raconte dans un style épique l'histoire d'Eldorado, une terre de rêves et d'opium, où la souffrance du peuple au lieu de fabriquer des instruments de rédemption, s'écoule par terre comme une gigantesque rivière, fabrique des larmes inutiles, des espoirs brisés, de l'oubli et du mépris. (...) Le poète a joué tout et a tout perdu. Pour qu'Eldorado – qui sait ? - puisse commencer à se rencontrer ».

En 1991 [415], Martin Scorcese finance la restauration d'une copie du film, un nouveau sous-titrage, ainsi que la traduction. C'est ainsi que *Terre en transe* devient finalement accessible aux nouvelles générations après que les négatifs aient été détruits par le feu.

En mars 1993, un étudiant de l'Université Catholique – PUC, de Minas Gerais, rend à Dona Lucia, 52 rouleaux de pellicule non-montés du film *Terre en transe*. Selon les informations du journal *Folha de São Paulo* [416] ce matériel avait été déposé à PUC en 1968, par un ex-étudiant de l'Université qui avait travaillé comme assistant au montage du film. Aujourd'hui, ce matériel fait partie des souvenirs du Centre 'Tempo Glauber' [417] – organisme maintenu par sa mère – Dona Lúcia Rocha.

[414] « Terra em transe », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 aout 1981.
[415] « Scorcese relança Glauber Rocha », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 octobre 1991.
[416] « *Terra em Transe* tem imagens inéditas », *Folha de São Paulo*, 07 mars 1996.
[417] Tempo Glauber est situé à Rua Sorocaba, 190, Botafogo, Rio de Janeiro.

Prix

En 1967, le film reçoit plusieurs prix, parmi lesquels : Cannes – Prix de la critique et Prix Luis-Bunuel; Locarno – huit prix, y compris celui de la critique et le prix Cinéma et Jeunesse, Prix Golfinho de Ouro du Musée de l'Image et du Son – MIS, à Rio de Janeiro ; Cuba – Prix de la Critique.

3.7 - L'ANNEE 1968

3.8 – 1968 : *JARDIM DE GUERRA* [418], DE NEVILLE D'ALMEIDA

Synopsis

C'est un film *underground* qui parle des relations sociales bouleversées de l'Amérique latine. L'action – politique-sociale – dans un crescendo de suspense se mêle à de l'ironie, de l'amertume et de l'humour noir, inévitable face à la situation pathétique vécue par le personnage central. C'est l'histoire d'un homme qui se voit, tout d'un coup, arrêté par une organisation qui veut lui arracher des informations qu'il ne détient pas. Au milieu de l'absurdité du mécanisme dont il est victime, mitraillé de questions sur des sujets qu'il ne connaît pas, torturé avec violence, effrayé, il perd peu à peu sa patience, il comprend ce qu'il n'avait jamais imaginé, il trouve une conscience politique jusque là absente et il agit.

[418] En français : « Jardin de guerre »

Historique de la production et de la carrière

Jardim de Guerra est le premier long-métrage de Neville D'Almeida. Il avait fait un film en 16 mm, intitulé *O Bem-aventurado*, à Belo Horizonte, en 1966. Il avait également travaillé comme directeur de production dans les tournages à New York, du film *Faim d'amour* de Nelson Pereira dos Santos.

Jardim de Guerra est tourné en mai 1968. Dans le communiqué de presse du film, Neville parle de la répression subie par le film après mai 1968 :

> « S'il n'y avait pas les complications que cela implique, je changerais le titre du film par *Quintal de guerra* [419]. Ce film a été tourné en mai 68, et à partir de là, des choses si scabreuses se sont passées que mon jardin est devenu un *quintal* ».

Une fois terminé, le film est envoyé au Festival de Brasília de 1968, pour sa première, d'où il est confisqué par le même Département de Censure qui l'avait pourtant autorisé « parce que selon des rapports envoyés au directeur du DPF – Département de la Police Fédérale – le général Bretas Cupertino, le film était considéré inconvenant dans le contexte du moment » [420].

C'est important ici de remarquer que nous sommes à une dizaine de jours de l'édit de l'AI-5 - qui à ce moment là était certainement déjà décidé, comme nous le montre l'action en partenariat entre le Département de Censure et la direction de la Police Fédérale. Important aussi de remarquer le remplacement des fonctionnaires publics par des militaires au poste de direction des deux départements.

[419] En français : « Clôture de guerre ».

Une fois confisqué à Brasília, et malgré l'autorisation pour son exhibition, le film est immédiatement 'mis au frigo' pour deux ans, selon les documents de son dossier de censure. Le film est autorisé en 1970, mais il ne sera lancé que deux ans plus tard, en 1972.

En avril 1969, malgré les lois d'exception établies par l'AI-5, parmi lesquelles la censure préalable dans toute la presse, les journaux réussissent parfois à faire passer quelques informations. Mais on s'aperçoit très facilement de la différence de la couverture de la presse, en comparant par exemple celle qui a été faite à l'occasion des interdictions des films *Rio, 40 degrés*, en 1955 et *La Plage du désir*, en 1962.

Nous avons trouvé un article daté du 08 avril 1969, qui parle de l'interdiction du film dans le *Jornal do Commércio*, quotidien qui disparaîtra, victime de la persécution dictatoriale. L'article analyse les problèmes du film avec la censure et défend son autorisation [421] :

> « Neville est un jeune réalisateur qui a accepté la responsabilité de produire un film tout seul. (...) Il a travaillé dur pour faire un film digne, novateur, agile, vivant et engagé. Ce film a été confisqué par la Censure, il y a déjà quatre mois, sans qu'il soit interdit [422]. Neville a la corde au cou, puisqu'il sait bien que cette forme de pression économique est une manière de lui faire réaliser des films moins engagés. (...) Ce n'est pas un film pour le grand public, il n'est même pas capable d'inciter à la révolte. Il est anarchique, dur, angoissant, pleins d'influences de Godard et même de Kafka. Il se situe plutôt comme un épisode d'auto flagellation de l'intellectuel de la classe moyenne, avec toute la génialité que cet homme peut atteindre dans une époque comme la nôtre, dans une transition dans laquelle les œuvres pérennes n'existent pas ».

---

[420] « Censura apreende película », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/d.
[421] SANZ, Luiz Alberto, « Sobre um jovem e seu filme », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08 avril 1969.
[422] Cette procédure, qui sera de plus en plus utilisée à partir 1969, est appelée la 'mise au frigo' du film.

L'article finit en se prononçant en faveur de son autorisation :

> « (...) En vérité, son autorisation, sans coupures, ne signifie aucune menace au régime ou à des politiciens. (...) Son interdiction montrera, tout simplement, l'existence d'une bureaucratie qui a besoin d'actes isolés et radicaux pour continuer à exister, pour montrer qu'elle travaille ».

Malgré son interdiction dans tout le territoire national, en 1969, le film réussit à participer à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes et au Festival de Pesaro, en Italie.

Après l'AI-5 et peu après avoir fait *Jardim de guerra*, Neville D'Almeida quitte le pays, une fois que ses possibilités de travail au Brésil étaient de plus en plus restreintes.

En 1968, Joel Barcelos reçoit le prix de Meilleur Acteur au Festival de Brasília pour son rôle dans *Jardim de guerra*.

Memórias da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Critiques

Pour occasion de sa participation au Festival de Cannes, sa réception a été assez enthousiasmée, comme nous démontre des petits extraits recueillis et cités dans la press-release du film [423].

Pierre Kast : « Austère, rigoureux, tragique et magnifique, *Jardim de Guerra*, du jeune réalisateur Neville D'Almeida, est vraiment quelque chose de nouveau dans le cinéma ».

Robert Benayon, *Positif* : « Alerte et agressif, *Jardim de guerra* surprend, et émotionne ».

Claude Veillot, *L'Express* : « (...) parmi les 65 films de 25 pays présentés à Cannes cette année, *Jardim de guerra* est une découverte ».

Jean de Baroncelli, *Le Monde* : « *Jardim de guerra* est une révélation du festival du Cinéma de la Liberté ».

Jacques Demy : « Neville d'Almeida arrive au romantisme par le chemin le plus difficile : la violence ».

En 1970, le film est finalement autorisé par la censure.

Son lancement, d'ailleurs, se fera seulement deux années plus tard, en 1972. Mal lancé, dans une seule salle de la zone nord de Rio de Janeiro - région où le public était essentiellement populaire. Conclusion : il passe pratiquement inaperçu.

Comme nous le signale Alberto Silva, dans sa critique sur le film au *Correio da Manhã* [424], le lancement tardif du film est dû au fait que: « Le film est resté deux ans sur les étagères et probablement qu'il a reçu l'autorisation de projection uniquement parce que nous sommes à la fin du trimestre et que le quota d'exhibition de 21 jours de films brésiliens doit être atteint ».

Sur le film, il signale :

> « *Jardim de guerra* de Neville D'Almeida, avec Dina Sfat et Glauce Rocha, est un film national *underground* qui parle des relations sociales bouleversées de l'Amérique latine avec un langage actif et inquiet, moderne et dynamique, qui exige du spectateur une observation soigneuse et agile. (...) Le résultat est

[423] Copie dactylographiée, « Communiqué de presse *Jardim de Guerra* », Archive de la cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro. Des citations sont traduites du *Brasil*ien.
[424] SILVA, Alberto, « Jardim de Guerra – Crítica », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 octobre 1972.

> un film nerveux, créatif, jeune et novateur – dans la mesure où sa recherche d'un nouveau langage est presque achevée. Cette pellicule représente une contribution indéniable à l'étude brésilienne d'un cinéma chaque fois plus jeune et motivant. »

En 1974, le film est lancé de nouveau, à la Cinémathèque du MAM, à Rio de Janeiro.

A l'occasion, Decio Lopes écrit un article dans *O Jornal* [425] où il fait un court historique du film et de sa brève carrière, en affirmant qu'à l'époque de son premier lancement en 1972, le film a été boycotté par les circuits traditionnels et a été lancé de manière obscure dans une seule salle.

Il analyse le film :

> « Il est impossible de ne pas se laisser toucher par la courageuse et transparente histoire d'un homme qui se voit, tout d'un coup, arrêté par une organisation qui veut lui arracher des informations qu'il ne détient pas. Au milieu de l'absurdité du mécanisme dont il est victime, mitraillé de questions sur des sujets qu'il ne connaît pas, torturé avec violence, effrayé, il perd peu à peu sa patience, il comprend ce qu'il n'avait jamais imaginé, il trouve une conscience politique jusque là absente et il agit. Si sa fin est tragique, il n'est pas le premier ».

Miguel Pereira, dans *O Globo* [426] affirme le caractère particulier du film, partisan d'un langage 'underground' :

> « Son récit ne respecte pas les chemins traditionnels, plutôt concerné avec les idées qu'il désire transmettre. Peut-être pour cela, la logique a laissé la place au phénomène, soi-disant, à Neville l'important n'est pas la narration d'une histoire, mais les situations dans lesquelles ses personnages se situent (...). Bien que ce soit très difficile de réduire un film comme *Jardim de guerra* à des propos déterminés et explicites, fondamentalement, la plus grande réflexion paraît être l'absence de perspectives et la relativisation de la jeunesse qui cherche une raison d'exister ».

---

[425] LOPES, Decio, « A guerra e o amor num jardim sem flores », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 janvier 1974.
[426] PEREIRA, Miguel, « Jardim de guerra – ausência de perspectivas », *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 janvier 1974.

4 – 1969/1974 – LA METAPHORE COMME MOYEN DE RESISTANCE

4.1 – 1969 : *ANTONIO DAS MORTES,* DE GLAUBER ROCHA

Synopsis

Antonio das Mortes, le tueur de « cangaceiros », arrive à Jardim das Piranhas, au nord-est du Brésil. Le 'coronel', propriétaire terrien qui impose sa loi à la région, l'a appelé pour écraser une communauté religieuse de paysans affamés - la bande de Coirana, soi-disant héritier de Lampião. Sur place, il est confronté au délire mégalomaniaque du « colonel », aux ambitions politiques du commissaire, à la désillusion du professeur, à la solitude de Laura et à la crise mystique du curé. Il essaie d'agir au nom de ses principes de justice et de morale, dans une réalité qui le dépasse déjà.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Historique de la production et de la carrière

Antonio das Mortes est lancé au Brésil en juin 1969.

En septembre 1969, le film a son émission sur France 2, et en octobre 1969, le film fait sa première à Paris.

Alors que *Le Dieu noir* évoquait le passé d'avant 1940, *Antonio das Mortes* se situe très précisément en 1969.

Sur ce fait Glauber Rocha a déclaré :

> « Aujourd'hui une certaine élite pense que le Brésil est en voie de développement à cause de la construction d'autoroutes, de centrales

> électriques, d'hôpitaux, d'écoles, qui sont un signe de progrès. Or, dans mon film, j'ai voulu notamment montrer que subsistent encore – parallèlement à ce mouvement de 'progrès' et dans cette atmosphère prétendument moderne – un état sauvage, un système médiéval de domination et d'oppression où les propriétaires terriens sont un peu ce qu'étaient les seigneurs autrefois » [427].

Glauber compare *Terre en transe* à *Antonio das Mortes* :

> « *Antonio das Mortes* parle des problèmes de la terre où je suis né et il est très attaché à mon enfance et à ma vie. *Terre en transe*, bien que très attaqué par la critique, reste pour moi le film le plus important. *Antonio das Mortes* a été le plus facile à réaliser. *Terre en transe* correspond à une expression plus profonde de ma vie, à une opération intellectuelle. *Antonio das Mortes* rencontre une certaine tradition culturelle et cinématographique. Il a une discipline différente de celle que nous trouvons dans *Terre en Transe*. Au Brésil, il y a déjà toutes les caractéristiques du *western* et un film comme *Antonio das Mortes* marche dans cette direction » [428].

Le personnage 'Antonio das Mortes' a été inspiré sur um homme appelé José Rufino, un policier, tueur de 'cangaceiro'. Glauber l'a rencontré et José Rufino a été l'inspiration pour l'argument de *Le Dieu noir et le Diable blond*, ainsi que pour le personnage d'Antonio das Mortes.

En janvier 1970, Glauber fait le bilan de la carrière du film en Europe : le film était déjà depuis 12 semaines à Paris, en Italie il avait déjà fait un gain de cinq millions de lires par semaine et il avait déjà été vendu pour l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, le Canada, l'Afrique, l'Espagne, le Portugal, les EUA, le Japon, l'Italie, la Suède, le Danemark, la Norvège et presque toute l'Amérique latine [429].

En 1983, le film est à nouveau exhibé à Paris.

---

[427] ROCHA, Glauber, « Un vrai tête-à-tête avec l'Amérique latine », *Le Monde*, 30 0ctobre 1969, p. 12.
[428] ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, p. 165.

En 1995, à la séance de fermeture du festival de Cinéma de Toronto, au Canada, un hommage est rendu à Glauber Rocha et son *Antonio das Mortes* est projeté. À la fin, le réalisateur américain Jonathan Demme déclare que son rêve en vingt ans de carrière « continue d'être de tourner une seule séquence semblable à celles que Glauber tournait » [430].

En dépit de tout le respect que le cinéma brésilien suscitait à l'étranger, au Brésil, les nouvelles générations n'avaient jamais entendu parler de *Antonio das Mortes*. Dans ce pays, *Antonio das Mortes* n'aurait jamais une nouvelle première.

Critiques

Eduardo Escorel analyse les avancées du film par rapport au style de Glauber Rocha. Il dit :

> « L'asphalte envahit le 'sertão' et sa réalité devient plus complexe. Entre le 'colonel' et La Sainte il y a plusieurs possibilités, l'attraction de Coirana, le chemin du professeur, la menace de Mata Vaca. A la fin, contrairement à la catharsis de la course vers la mer de Manuel, Antonio das Mortes s'éloigne lentement par la route. Une histoire simple, une réalité complexe et le film s'enrichit (...). Le style se simplifie pendant que le récit se libère. Plans larges, caméra fixe, son direct lui confèrent une authenticité retrouvée » [431].

Nelson Motta voit dans le film toute l'exubérance de la personnalité de son réalisateur :

> « Une joie imprévue, profondément liée aux choses brésiliennes, sans exploitation inutile du folklore, avec une grandiloquence et un style épique sous-développé. (...). Un film très violent, mais qui parle contre la violence, un film complexe, mais en même temps simple (...), un film avec un récit presque linéaire et en même temps responsable par une grande avancée

---

[429] *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 janvier, 1970.
[430] LEÃO, Danusa, « Quem diria », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 septembre 1995.
[431] ESCOREL, Eduardo, « O filme em questão », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/d.

formelle et esthétique. (...) Un film de Glauber Rocha, inquiet, contradictoire, fascinant » [432].

Tati Moraes le considère un prolongement du *Dieu noir et le diable blond* :

« Une espèce de prolongement du *Dieu noir*, *Antonio das Mortes* a le même langage de réalisme et de lyrisme, il mélange le passé avec le présent, il a le même impact, mais il va plus loin par rapport au récit. Le pouvoir de communication du film est encore plus grand et à chaque fois que 'Antonio das Mortes' nous regarde dans les yeux c'est pour nous faire participer de sa décision.. Extraordinaire sous tous les aspects, dirigé par Glauber Rocha avec la liberté que seulement la plus absolue sécurité peut donner, avec des interprétations extraordinaires |(...) le film et en plus un éblouissement pour les yeux » [433].

Jean-Louis Bory, dans *Le Nouvel Observateur* :

« Et voici la transe. Ce sont précisément ces fastes. Violents et macabres. Premier souci de Rocha : il conserve la couleur épique de ses précédents films. Peu de scènes d'intérieur, constante présence de l'espace dont la caméra souligne la vastitude par de solennels travelings latéraux ou par de larges plans respectueusement immobiles. En accord avec la démesure de cet espace, les gestes s'agrandissent jusqu'à la gesticulation soigneusement excessive, le dialogue s'exalte jusqu'à la tirade vociférée, proche de la prophétie ou de la malédiction vaticinante, le corps à corps pour la mort ou l'amour se fait danse (alors frénétique, la caméra tourbillonne) ; le mouvement de foule s'épanouit en chorégraphie. Lyrisme vocal et chorégraphie transforment le western brésilien en un opéra, dont la bande sonore nous suggère sans cesse les élans magnifiques » [434].

Jean de Baroncelli, dans *Le Monde* le considère l'œuvre d'un poète autant que d'un polémiste :

« Comme *Le Dieu noir et le Diable blond* et *Terre en transe*, *Antonio das Mortes* est autant une oeuvre de poète que de polémiste. A travers l'histoire de ce tueur de 'cangaceiros' – chargé par un propriétaire terrien de réprimer une révolte de 'beatos' (ces paysans misérables du 'sertão' qu'illumine un mysticisme primitif) et qui, sa tâche accomplie, se range dans le camp des

[432] MOTTA, Nelson, « O Dragão – um filme de infinito talento », *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 13 juin 1969.
[433] MORAES, Tati, « O Dragão – ele é a parábola *Brasil*ienne lírica e violenta », *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 20 juin 1969.
[434] BORY, Jean-Louis, « Saint Georges cangaceiro », *Lê Nouvel Observateur*, Paris, 13 octobre 1969, page 54.

> opprimés, - à travers cette histoire, c'est l'âme tragique et brûlante du Brésil que Rocha nous révèle. Romancero, opéra baroque, poème épique traversé de cris de colère et de souffrance, 'tapisserie' aux couleurs éclatantes, chant de révolte et d'espérance : *Antonio das Mortes* est tout cela à la fois » [435].

Pour Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, c'est un film qui fait frémir :

> « Plastiquement un beau film. Humainement, une oeuvre importante en ce qu'une parcelle oubliée et méconnue de l'humanité d'aujourd'hui, encore presque entièrement immergée dans le passé, y apparaît, terrifiée, terrifiante, à la surface du temps. Les gratte-ciel de São Paulo et de Rio, les autoroutes et les aérodromes du Brésil moderne ne sont pas le vrai Brésil, nous dit Glauber Rocha : et il nous le prouve avec ces sanglantes, ces folles, ces angoissantes images. Il ne s'agit pas de refuser le progrès mais d'y faire participer ce peuple opprimé par de gros propriétaires su service desquels a été mise une législation médiévale. Imagines que dans notre plus haut Moyen Age, une caméra ait été là. Elle est là, au Brésil. C'est celle de Glauber Rocha. Ce qu'elle nous découvre est à faire frémir » [436].

L'exil de Glauber Rocha

Après ce film, sans pouvoir continuer à travailler dans le pays, Glauber s'exile en Europe, où il restera pendant cinq ans et demi.

Comme il nous a déjà été raconté par sa mère, Madame Lúcia Rocha, il part sans son passeport, qui lui a été confisqué à l'aéroport.

Glauber rentre d'exil le 23 juin 1976. « Avec presque 20 kilos en moins, 37 ans, beaucoup d'idées en tête mais sans sa camera dans la main, avec un scénario dans la valise, Glauber Rocha, le plus international de nos réalisateurs de cinéma, peut-être plus fameux à ces jours-là à l'étranger qu'au Brésil, a débarqué à Rio » [437].

---

[435] DE BARONCELLI, Jean, « Antonio das Mortes, de Glauber Rocha », *Le Monde*, Paris, 30 octobre, p. 12.
[436] MAURIAC, Claude, « En prise directe de la terre des hommes », *Le Figaro Littéraire*, Paris, 03 novembre 1969, p. 38.
[437] VENTURA, Mary, « Glauber Rocha de volta – o charco burocrático não cria », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 juin 1976.

Dans une interview au mois de septembre [438], il fait un bilan de ses années d'exil. Glauber a fait cinq films : *Le Lion à sept têtes* (1969), tourné en Afrique, *Têtes coupées* (1970) en Espagne ; *História do Brésil* (1972/1974), en Italie ; *Cancer* (juillet 1968), lancé à la télévision italienne en 1975 et *Claro* (1975) à Rome.

Neuf mois après son retour au pays, Glauber perd sa sœur, Anecy, morte après une chute dans le puits d'un ascenseur de l'immeuble où elle habitait.

Madame Rocha se rappelle de ses derniers mois :

> « Le 27 octobre il a fait une fête pour l'anniversaire d'Anecy. Le 27 mars 1977, elle nous quitte. Ça été une chose ténébreuse. Avec la mort d'Anecy, Glauber est mort à moitié. Il avait déjà perdu une sœur, Ana Marcelina, morte de leucémie à l'âge d'onze ans, alors qu'il en avait treize. Quand il est rentré du cimetière il a écrit un poème pour elle : '*Flor de chumbo'* [439]. Quand Anecy est morte, il disait qu'il ne lui restait plus rien, seulement un poème pour Anecy. Il a écrit '*Alvorada segundo Cristo'* » [440].

Les dernières déclarations de Glauber, son état d'âme après la mort de sa sœur, son impossibilité de trouver dans le pays les moyens de continuer son travail, ses explosions de folie et de lucidité ont provoqué l'éloignement de plusieurs de ses amis.

En mai 1977, dans un reportage [441], six semaines après la mort de sa sœur, Glauber déclare qu'il se sentait persécuté et qu'il avait peur de la mort. Selon la revue : « Ses derniers amis ont pratiquement disparu. Cacá Diegues, Hugo

---

[438] RITO, Lúcia, « Não me exijam coerência », *Revista Veja*, Rio de Janeiro, 08 septembre 1976.
[439] En français: « Fleur de Plomb ».
[440] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[441] BEIRÃO, Nirlando, « Glauber Rocha – profeta ? Visionário ? ». *IstoÉ*, São Paulo, 11 mai 1977, p. 29-34.

Carvana, Joaquim Pedro de Andrade, José Lewgoy, toute la génération du *Cinema Novo* est très occupée, ou dit l'être ».

Pendant l'interview, Glauber Rocha montre lui-même au reporter un billet qui lui avait été envoyé par Paulo Gil Soares, que Glauber considérait comme un frère. Le billet donne la mesure de l'éloignement :

> « Je n'ai pas eu à réfléchir très longtemps pour décider de ne pas venir te retrouver. Ne compte pas sur moi, car je ne suis pas d'accord avec tout ce que tu prétends faire; je crois que ta fantaisie, cette fois, dépasse les limites du bon sens et je ne veux pas me laisser entraîner par elle. Cette fois, la barre est à toi. Je t'embrasse, Paulo Gil Soares ».

Il parle de la fin du *Cinema Novo* :

> « Pendant de nombreuses années, ils ont dit que tout était fini: j'insistais que non. Maintenant, je dis: si, c'est fini. Ils sont tous corrompus par le mercantilisme, en voyant le *Fantástico* [442]. Je ne veux plus être confondu avec un groupe politique ou culturel du Brésil. Avec les vieux groupes, au moins ».

Ce moment du retour conflictuel de Glauber a divisé les opinions, même parmi ses anciens compagnons. Il y avait ceux qui voyaient en lui « un processus paranoïaque, un délire de la persécution », d'autres, qui l'accusaient de s'être transformé en « un néo-fasciste ».

En 1980, Glauber était déjà presque totalement isolé. Méprisé, ostracisé et attaqué par ses anciens compagnons, il décide de retourner en Europe.

[442] Célèbre programme de variétés de la TV Globo, tous les dimanches soir, encore diffusé de nos jours.

La mort de Glauber

L'année suivante, Glauber revient au Brésil pour mourir, à l'âge de 42 ans. Glauber arrive de Lisbonne le vendredi 21 août 1981. A neuf heures du matin le 22 août, Glauber est mort, victime de pneumonie, d'une embolie pulmonaire, d'une septicémie et d'un choc bactériologique, selon le rapport médical [443].

Selon le médecin Pedro Henrique de Paiva [444], qui s'est occupé de lui à Rio, Glauber est arrivé à Rio pratiquement mort. Basé sur un rapport de huit pages envoyé du Portugal, Paiva affirme que la mort de Glauber était due à l'inefficacité du traitement reçu à Portugal. Le rapport dénonçait aussi la suspicion de négligence médicale dans son traitement à Portugal, où il était resté hospitalisé pendant 18 jours avant de retourner au Brésil, sans qu'un diagnostic précis ne soit posé. Pour le voyage en avion de 12 heures, de Lisbonne à Rio, les médecins portugais lui ont retiré le sérum. Et ainsi, Glauber est arrivé à Rio fortement déshydraté. Aucun médecin ne l'accompagnait, seulement un infirmier.

Plusieurs témoignages, pendant ses funérailles, laissent croire que la tristesse a été la vraie cause de sa mort. Dans ce sens, le témoignage le plus touchant est celui de sa mère, qui a toujours dit que « Mon fils est mort du Brésil » [445].

---

[443] « Cineasta Glauber Rocha morre de pneumonia aos 42 ans », *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 août 1981.
[444] « Gênio da raça », *IstoÉ*, São Paulo, 02 septembre 1981.
[445] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

L'acteur Carlos Vereza a déclaré que « Glauber a été victime de l'énorme tristesse qui s'abat sur ceux qui ont le souci de créer un pays de bien. Une victoire de plus de la médiocrité sur la poésie » [446].

Glauber a été enseveli avec le titre de plus grand cinéaste du pays. Pourtant, il a vécu ses dernières années sous le poids de deux grands échecs : *Têtes coupées* et *L'Age de la terre*.

Prix

1969 - Cannes, Prix de Réalisation, Prix Cinémas d'Art et d'Essai et Prix Luís Buñuel ; Prix du Festival de Plovaine, Belgique ; Prix du Festival de Belnamaden, Espagne ; Prix Institut National du Cinéma - INC, Brésil.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

4.2 – 1969 : *MACUNAÍMA*, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Synopsis

Macunaíma raconte dans une langue débridée les extravagantes aventures d'un 'héros sans caractères'. Macunaima naît dans une pauvre hutte, au fin fond de la forêt tropicale. Paresseux, dès la prime enfance, il fit des choses bien épouvantables. D'abord, il passa plus de six ans sans parler. Si on l'incitait à s'exprimer, il s'écriait : 'J'ai la flemme !'.

Il aime bien jouer avec les filles. Lorsqu'il émigre à Rio de Janeiro avec ses frères, il subit une transformation et devient blanc. La métropole le surprend

[446] SANTOS, Elisabeth Marins dos, « Glauber Rocha, último ato – a indignação como herança », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 aout 1981.

avec une vaillante guérillera aux crochets de laquelle il vivra, et avec ses richesses dont il essaiera de s'emparer, défiant le Géant. Après toutes sortes de déboires, Macunaíma reviendra à sa forêt où l'attendent d'autres dangers.

Historique de la production et de la carrière

Dix ans après avoir tourné le film, en 1978, Joaquim Pedro raconte les raisons qui l'ont poussé à tourner *Macunaíma* : « Le Brésil vivait une période de convulsion politique. Les candidats à l'héroïsme étaient en train d'être anéantis ou accomplissaient leur première année d'exil. Donc, la discussion sur le personnage du héros était nécessaire » [447].

Pour Joaquim Pedro le processus d'autophagie de la gauche brésilienne était très visible. Et le roman de Mário de Andrade, écrit en 1928, avec sa caractéristique anthropophagique comme acte de résistance à l'envahisseur, cadrait parfaitement avec le quotidien brésilien après l'AI-5. « Le Brésil dévorait les Brésiliens. Le film allait être une façon de soulever cette question dans la conscience des gens » [448].

Joaquim Pedro voulait faire un film populaire, capable de séduire même un public qui ne se rendait pas souvent dans les salles de cinéma. Et il réussit pleinement.

Macunaíma, le deuxième long-métrage de Joaquim Pedro de Andrade, est son premier succès à la fois public et critique. Avec *Macunaíma*, Joaquim Pedro

[447] RODRIGUES, Maria da Paz, « Joaquim Pedro narra o doloroso parto do seu *Macunaíma* », *IstoÉ*, São Paulo, 05 juillet 1978.

accède au rang de l'un des réalisateurs brésiliens les plus respectés. Le film représente l'introduction de l'humour caustique dans l'œuvre de Joaquim Pedro. Humour qui le suivrait jusqu'à la fin des ses jours.

Le film a été adapté du roman moderniste de Mário de Andrade, *As aventuras de Macunaíma – o herói sem caráter* [449]. L'adaptation de Joaquim Pedro a placé l'histoire dans le Brésil urbain des années soixante, avec la dictature militaire et le pays industrialisé.

Macunaíma, le film, parachève ce que le livre n'a pas pu, lors de son lancement en 1928 : toucher le grand public. Le film a eu plus de deux millions de spectateurs.

A propos du personnage de Macunaima, Joaquim Pedro dit :

> « Je pense que lorsqu'on fait du anti-héros la figure principale on montre en fait ce que devrait être le héros. Macunaíma est entièrement égoïste dans ses propos. Il engage des luttes et des luttes et encore plus de luttes, mais ces luttes n'ont pas un plus grand objectif que de se ménager un peu d'espace. Par exemple, quand il bat le géant et se charge d'appareils domestiques, qui ne vont pas fonctionner dans la forêt, comme des trophées de guerre. C'est une chose parfaitement inutile qu'il prend avec lui. Mais l'être humain est en réalité comme ça » [450].

En août 1969, une toute petite note dans le journal *Correio da Manhã* expose les problèmes du film avec la censure au Brésil:

> « Joaquim Pedro de Andrade a exhibé son *Macunaima* pour la quatrième fois, au Musée d'Art Moderne, sans coupures, après que la Censure l'ait autorisé sans coupures pour l'étranger, avec coupures pour le Brésil. *Macunaíma*, tel que le public brésilien ne le verra pas, parce qu'après le nombre élevé de coupures, le film n'est plus que sa propre bande annonce. Joaquim Pedro affirme que vu la manière dont il a été coupé, il ne vaut pas la peine de l'exhiber » [451].

---

[448] *Ibid.*
[449] En français : « Les aventures de Macunaíma – le héros sans caractère ».
[450] Interview à Ute HERMANNS, « Joaquim Pedro levou literatura às telas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 avril 1990.
[451] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 aout 1969.

Le 27 août 1969, le journal *A Notícia* [452] affirme que « le film, qui participe en ce moment au festival de Venise, attend l'autorisation de la censure pour pouvoir être projeté à Rio de Janeiro ».

Le boycottage du film par l'INC, pour les festivals étrangers

L'INC – Institut National du Cinéma, l'organe qui décidait de la participation des films brésiliens aux festivals étrangers, à l'occasion de la sélection pour le Festival de Mar del Plata, n'a pas inclus Joaquim Pedro de Andrade.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Après avoir gagné le prix, malgré son absence du Festival, Joaquim Pedro déclare au *Jornal do Brasil* que « L'INC [M. Durval Gomes Garcia] a pris grand soin de ne pas m'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 exhibé sans coupures. (...) J'aurais démenti ses propos » [453].

Selon dénonciation de Joaquim Pedro [454] :

> « Quand la copie du film a été prête, en juin 1968, j'ai reçu une invitation pour le Festival de Venise. Comme c'est l'Institut [INC] qui se charge de l'envoi des films pour les festivals, je leur ai envoyé une copie, mais les critiques de l'INC ont détesté *Macunaima*. Moniz Vianna, le secrétaire exécutif a déclaré qu'il était hors de question qu'il envoie le film à Venise. *Macunaíma* est seulement allé à Venise parce que le Festival a insisté. Il n'admettait pas que ses invitations dépendent de l'approbation officielle.

[452] « Macunaíma só espera censura », *A Notícia*, Rio de Janeiro, 27 août 1969.
[453] « Vencedor de Mar Del Plata condena a censura – Joaquim prefere não ver o prêmio a recebê-lo no INC », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 mars 1970.
[454] MAYRINK, Geraldo, « Comemo-nos uns aos outros », *Revista veja*, 25 mars 1970.

> 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 Monsieur 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 ».

Le succès populaire du film surprend au Brésil

Le film est lancé à Rio de Janeiro en novembre 1969. Peu de jours après son lancement, *Macunaíma* avait déjà battu les records d'entrées des films de 'chanchada' [455], selon les chiffres de Zózimo dans sa colonne du *Jornal do Brésil*.

Macunaíma est le film qui a réconcilié le *Cinema Novo*, en une seule fois, avec le public, avec la critique entière et avec le marché international. Ses deux millions de spectateurs, en 1970, ont été la preuve que le *Cinema Novo* pouvait envisager des nouveaux horizons.

En juin 1970, le film est lancé en France, distribué par Claude Lelouch, avec une grande campagne publicitaire.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Critiques

La revue populaire *Fatos e Fotos* [456] compare le succès de *Macunaíma* à celui des films de 'chanchada' :

> « *Macunaíma* a été lancé à Rio de Janeiro, ce week-end avec un certain scepticisme de la part de ses producteurs : Comment réagirait *Macunaíma*, comédie burlesque, apparemment sans queue ni tête, (...) expérience très agacée de cinéma moderne ? (...) Le film est montré au grand public et, de façon surprenante, supporte bien le test. Le public va le voir et l'aime bien. Au sens allégorique du film se superpose la qualité de l'humour par l'absurde. Cela commence dès la première image: la super-maman (Paulo José) dans un dernier effort, accroupie sur le sol, accouche de Macunaíma (Grande Otelo), qui tombe sur la tête, en position verticale. Premier grand éclat de rire. (...) *Macunaíma* est une bande dessinée humanisée, une heure et

[455] AMARAL, Zózimo Barrozo do, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 novembre 1969.
[456] « Macunaíma : um show de arte moderna », *Fatos e Fotos*, Brasília, 20 novembre 1969.

demie de provocation constante. Les personnages et les situations paraissent sortis du trait d'un caricaturiste ».

Le succès populaire du film et l'augmentation de la vente du roman sont commentés le 18 novembre 1969 par le *Jornal do Commercio* :

« Le week-end, des files immenses à la porte des cinémas où était exhibé *Macunaíma*, qui ouvre une nouvelle voie pour le cinéma national. (...) Les librairies ont commencé à vendre à vendre plus d'exemplaires du livre, ce qui est une autre vertu de ce film insolite » [457].

Au Brésil, *Macunaima* surprend les critiques, qui voyaient en Joaquim Pedro jusqu'ici le goût pour le documentaire [458], comme le confirme Geraldo Mayrink :

« L'explosion de *Macunaima* a pris presque tout le monde par surprise. Le timide, cérébral, torturé directeur de *O Padre e a moça* investissait dans la violence, le sang, le sexe et l'humour, abandonnant le documentaire pour une mise en scène raffinée et la poésie bucolique pour le double sens et un cynisme omniprésent ».

Tati Moraes [459] le considère comme un chef-d'œuvre 'véritablement brésilien' :

« *Macunaíma* est une œuvre purement brésilienne, depuis sa source, jusqu'à l'adaptation, l'interprétation, les costumes géniaux, le montage fluide, d'une simplicité raffinée, la photographie en couleur qui sait résister à la tentation de l'embellissement, au contraire, plusieurs fois elle brutalise la vision (la scène de la piscine, les bouillons de sang à la fin), la musique délicieusement adéquate. Cotation : chef d'œuvre ».

[457] « Cinema nacional », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 novembre 1969.
[458] MAYRINK, Geraldo, « Comemo-nos uns aos outros », *Revista veja*, 25 mars 1970.
[459] MORAES, Tati, « Macunaíma, o máximo », *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 5 novembre 1969.

Alex Viany [460] place *Macunaíma* comme représentant de ce qu'il appelle « le troisième mouvement du *Cinema Novo* », qui avait commencé :

> « Le *Cinema Novo* dans une première phase a assumé consciemment - comme méthode de travail, préoccupation thématique et recherche linguistique – notre propre sous-développement, puis s'est investi pleinement, parfois de manière schématique et/ou ingénue, contre les grands problèmes du cinéma brésilien, en particulier, et de l'homme et de la culture du pays, en général ».

Selon Viany, la seconde phase aurait commencé avec *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha. C'est la phase « dans laquelle les recherches s'approfondissent et s'élargissent de telle sorte qu'elles ne pouvaient que résulter dans l'étourdissant va-tout de cette troisième phase qui, à défaut d'une meilleure expression, peut être provisoirement appelée phase d' « anthropophagie tropicale ».

Ely Azeredo [461] - critique de la majorité des films du *Cinema Novo* - explique quelles étaient les critiques au mouvement : « Un sérieux imposé par le manque de sens de l'humour, l'inconscience des limites individuelles de la réception populaire, le manque de recherche sur le terrain du spectacle, la dérisoire prétention de promouvoir une conscience collective de métamorphose sociale à partir de 'manifestations en boîte' ».

Et après cette explication, il analyse *Macunaíma* comme le meilleur représentant d'une période de succès du mouvement : « Finalement un succès totalisant – d'expérience, de critique et de public – du *Cinema Novo*. (...)

---

[460] VIANY, Alex, « O Filme em questão : *Macunaíma* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 novembre 1969.
[461] AZEREDO, Ely, *Ibid.*

Macunaíma est le premier succès, après la crise de communication des recoins les plus éloignés de ce qu'il est convenu d'appeler le *Cinema Novo* ».

José Carlos Avellar [462] compare le livre au film et considère le film comme un jalon pour le cinéma brésilien :

> « Ce qui dans le livre de Mário [de Andrade] est un prétexte pour une succession de phrases, d'expressions et d'anecdotes qui composent un portrait du Brésilien, est, dans le film de Joaquim, prétexte à une cascade d'images qui composent le même portrait. (...) Avec *Antonio das Mortes* et *les Héritiers* de Diegues, encore inédit, *Macunaíma* montre un nouveau point de vue du cinéma brésilien. La redécouverte de ce qui nous appartient parvient à un point défini et la culture populaire commence à être assimilée et transformée par l'artiste brésilien. Le voyage de découverte est enfin complet ».

Miriam Alencar [463] affirme que le film crée un nouveau genre, celui de la satire anthropophagique :

> « Dans le cinéma, le talent de *Macunaíma*, a explosé dans un monde de couleurs et marque (...) un genre nouveau: la satire anthropophagique aux rituels destructeurs des idées anciennes, en ayant au centre un héros cynique, paresseux, opportuniste, un vrai mauvais caractère. (...) *Macunaíma* c'est un cri, c'est la vie et la mort, le mélange de tout dans un film des plus importants qui aient été réalisés ces derniers temps dans l'histoire du cinéma brésilien ».

Le 8 octobre 1979 [464], le film est relancé par Embrafilme, à Rio et à São Paulo, sans coupures et autorisé aux plus de 16 ans. A cette occasion, dans le communiqué de presse, les extraits des critiques recommandent vivement le film, et la nouvelles affiche annonce : « Maintenant sans coupures » [465].

---

[462] AVELLAR, José Carlos, *Ibid.*
[463] ALENCAR, Miriam, *Ibid.*
[464] « Liberada a nudez de Dina Sfat », *IstoÉ*, São Paulo, 10 octobre 1979.
[465] Voir Documents cités dans les Annexes.

Dix ans après sa première, Macunaíma est traité comme un classique. Novais Teixeira, *O Estado de São Paulo* :

> « *Macunaíma* est surtout un film de qualité, original et profond. Malgré ses apparences, il faisait rire sans arrêt ceux que l'on comprend, il conduit à une réflexion attristée » [466].

Carlos Frederico, *O Dia*:

> « Je recommande avec enthousiasme à ceux qui ne l'ont pas encore vu, de courir au cinéma, sous peine de manquer l'un des plus beaux et amusants spectacles de la saison. (...) Un film qui est déjà un classique, et qui existera aujourd'hui, demain et toujours comme exemple de ce qu'il y a de meilleur dans l'art cinématographique moderne ».

En 1985, déjà dans la période post-militaire, appelée « Nouvelle République », et avec l'action de la censure de plus en plus affaiblie, les journaux parlent ouvertement du processus d'autorisation du film pour la télévision.

Le film est finalement autorisé pour la télévision en juin 1985.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

En 1996, *Macunaima* est finalement relancé dans les salles avec une copie restaurée. Pour son re-lancement, Luciano Trigo [467] place *Macunaíma* comme « un film destructeur de clichés », où par exemple « la faim et la pauvreté sont représentées non par la sécheresse, mais par une inondation, ce qui pousse les personnages non à fuir la sécheresse, mais à se réfugier, immobiles, au sommet des arbres ».

---

[466] TEIXEIRA, Novaes, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, *in* Press-release de re-lançamento do filme, 1979, p. 02.
[467] TRIGO, Luciano, « A Identidade *Brasil*ienne pelo avesso », *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 septembre 1996.

La carrière internationale

En 1969, malgré le boycott contre le film par l'INC et son inclusion à la dernière minute dans le Festival de Venise, le film est devenu, selon Guylaine Guidez, de l'agence France Presse [468] « l'événement du festival ». Guidez affirme que

> « *Macunaíma* présente en même temps des qualités culturelles ou purement cinématographiques et du divertissement pur. Polémique, d'un érotisme sain et naturel, (...) il s'agit d'un film complet, sans doute le premier à donner un témoignage de maturité du jeune cinéma brésilien ».

La presse et le public se sont montrés si impressionnés par le film qu'une deuxième projection a eu lieu. Selon Guidez [469], dans son article :

> « Le critique de *Variétés* l'a classé 'chef-d'œuvre', pour Vera Volmane, président de l'Association Française de la Critique, c'est une œuvre d'une 'rare qualité'. Pour Pierre Billard, *L'Express*, le film est 'sensationnel et épouvantable. Pour Jean Cherasse, de l'ORTF, il s'agit du 'meilleur film du Festival'. Pour Guy Tleisseire, du journal *Aurore*, il est 'somptueux et corrosif' ».

Novais Teixeira, correspondant à Venise confirme les conditions dans lesquelles le film a été projeté : « *Macunaíma* est apparu pauvre comme Job. Ni dossier, ni communiqué de presse, pas même une simple feuille avec le générique imprimé. Rien. Absolument rien ».

Et le succès de sa réception : « C'est l'un des meilleurs films du programme. Le public a globalement ri bien plus que nous l'attendions. (...) Les

[468] GUIDEZ, Guylaine, « Veneza – *Macunaíma* é o *Brasil* senhor do festival », *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 11 septembre 1969.
[469] *Ibid.*

applaudissements ont été généralisés et chaleureux, de ceux qui emballent le public et la critique » [470].

Pour l'occasion de son lancement en France en juin 1970, la critique de Jean de Baroncelli montre bien l'éblouissement que le film a provoqué :

> « Sotie délirante, fable sarcastique, rhapsodie ubuesque, arlequinade insensée : on ne sait trop comment qualifier ce film. (...) Il est impossible de porter un jugement équitable sur un tel film qui, selon l'humeur, exaspère ou fascine. Tout ce qu'on peut dire est que *Macunaima* est le contraire d'un film 'bête et méchant', comme voulait nous le faire croire un ridicule slogan publicitaire. Le délire poétique ne saurait être confondu avec la bêtise, ni la férocité ingénue avec la méchanceté. Que nos esprits cartésiens répugnent à cette folle Odyssée : rien que de très normal. Mais qu'ils reconnaissent au moins la verve d'un récit dont les divagations surréalistes sont à l'image d'un peuple que les triomphes du 'roi' Pelé ne sont pas seuls à mettre en transes » [471].

En novembre 1988, l'année de la mort de Joaquim Pedro, *Macunaíma* ouvre « avec faste » [472] le dixième Festival des trois Continents de Nantes.

Le journal *Libération* considère *Macunaima* comme « un film culte [qui] rompt délibérément avec le 'sérieux' militant du *Cinema Novo*. Joaquim Pedro de Andrade, qui vient juste de mourir, avait réalisé là une comédie cruelle, un 'non-sense', tropicaliste, qui constituera le plus grand succès commercial du *Cinema Novo* dans le monde » [473].

Dans cet article un hommage est fait aussi à l'acteur Grande Otelo, qui joue le Macunaíma noir. Otelo avait commencé sa carrière dans les 'chanchadas'. Il avait aussi joué dans les deux premiers films de Nelson Pereira dos Santos, mais

[470] TEIXEIRA, Novais, « A Conquista de um Brasileiro nas luzes do Lido », 11 septembre 1969.
[471] BARONCELLI, Jean, « Macunaíma », Paris, 24 juin 1970.

malgré tout, comme le signale *Libération*, « curieusement sous-employé par les gens du *Cinema Novo*, qui lui préfèrent Antonio Pitanga, Otelo prend une revanche éblouissante avec *Macunaima* en 1969 ».

Cinq ans plus tard, en 1993, le même Festival rend hommage à Grande Otelo, âgé de 78 ans. Otelo quitte le Brésil pour Paris où il arrive le 26 novembre. Avant de passer le contrôle de passeports à l'aéroport Charles de Gaulle, Otelo est victime d'un ACV (accident cardio-vasculaire) foudroyant et meurt.

Prix

1969 - Festival de Manaus, Prix Film, Acteur et Photographie ; Institut National de Cinéma, Prix Coruja de Ouro Acteur et Décors ; Musée de l'Image et du Son, Prix Golfinho de Ouro Réalisateur, Prix Air France Film, Réalisateur, Acteur ; Festival de Brasília, Prix Acteur, Scénario, Décors.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

1970 - Prix Condor de Ouro du Festival de Mar del Plata ; Festival de Karlovy Vary, Tchécoslovaquie ; Festival de Venise ; Festival d'Edimbourg.

1972 - Festival de New York, Prix Aquarius – Meilleur Scénario.

---

[472] « Ouverture du Festival de Nantes : Le Cinéma nouveau *Brasil*ien », *Libération*, Paris, novembre 1988.
[473] *Ibid.*

4.3 – 1969 : *MATINEE GRISE*, D'OLNEY SÃO PAULO

Synopsis

Une crise politique dans un pays latino-américain arrive à son apogée quand un coup d'Etat est provoqué par les militaires. Le peuple descend dans les rues en guise de protestation et dans la foule on voit un couple d'étudiants. Toute la crise politique est vue à travers les réactions de ses deux étudiants [474].

Matinée grise parle de la lutte des jeunes contre des idées vieilles et stationnaires.

Olney São Paulo définit son film comme « humaniste, même s'il est narré de façon moderne, (...) [Le film] représentait un état d'âme d'un couple d'étudiants qui avec des copains écoutent les nouvelles transmises par une radio à piles dans une salle de cours, sur la transformation politique dans un pays imaginaire. Après avoir pris conscience des faits, le groupe commence à imaginer des situations liées aux nouvelles, tel que des tortures mentales et physiques qui finissent par des fusillades dans une prison qui ressemble beaucoup à une prison nazie » [475].

Le film a été tourné en mai 1968, pendant les manifestations publiques à Rio de Janeiro. Il présente aussi des séquences de films documentaires, ainsi que des scènes de télé-journalisme.

---

[474] Communiqué de presse, manuscrit dactylographié, Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro.
[475] SÃO PAULO, Olney, Témoignage d'Olney São Paulo au Ministère de l'Armée de l'Air, pendant son emprisonnement, en 1969, doc. 18, 19 et 20, dossier de *Matinée grise*.

Le scénario de *Matinée grise* a été réécrit par Olney São Paulo et publié sous forme de conte dans le livre *Antevéspera e o canto do sol*, édité par José Alvaro Editora, en partenariat avec l'Institut National du Livre.

Historique du réalisateur et du film

Olney São Paulo est né dans l'état de Bahia, à Riachão de Jacuipe, le 07 août 1936. Le premier contact d'Olney avec le cinéma a été en 1955, dans la ville de Feira de Santana. Agé de moins de vingt ans, il rejoint l'équipe de tournage d'Alex Viany qui dirigeait l'épisode brésilien du film *Die Windrose*.

Après cela, il dirige le film *Crime na feira*. En 1960 il travaille comme assistant de Nelson Pereira dos Santos dans le film *Figuier Rouge*. En 1964, Olney produit son premier film long métrage, *O Grito da terra*. Ensuite il déménage avec sa famille à Rio de Janeiro, où il continue à travailler également au Banco do Brasil [476].

Mémoire da Censure 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Pendant l'année de 1968, Olney São Paulo écrit et dirige l'un des trois épisodes d'un film de jeunes réalisateurs, qui selon Alex Viany, avait le titre provisoire de *Os Últimos heróis* [477]. Olney enregistre en 35 mm les manifestations de rue qui se sont déroulées à Rio de Janeiro. En août 68, Olney avait déjà finit les tournages et était en train de travailler sur la montage de son épisode : *Matinée grise*.

---

[476] VIANY, Alex, « Olnei na Manhã Cinzenta », *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 août 1968.
[477] *Ibid.*

Olney São Paulo décide de ne pas présenter son film à la censure

Olney São Paulo avait conscience que dans le panorama politique de 1969, avec l'AI-5, son film ne serait jamais autorisé par la censure.

Ainsi, il prend la décision de l'envoyer à l'étranger, sans le certificat de la censure, par deux raisons : « n'ayant pas les conditions de finir le film au Brésil, j'ai voulu le montrer à l'étranger pour essayer de le finir en co-production, pour protéger mon film qui pour moi était un projet important, un patrimoine artistique et culturel dont je craignais qu'il ne serait pas compris au Brésil » [478].

Le film est donc envoyé au Festival de Viña del Mar, au Festival de Pesaro en Italie, à la Cinémathèque Française, à Paris, à travers le journaliste Louis Marcorelles, qui à Viña del Mar lui communique que la copie n'était pas arrivée ; à la Cinémathèque Indépendante de New York, à travers le critique Fred Tuten; à la cinémathèque de Barcelone, à travers le journaliste Xavier Gonzales ; au Festival d'Oberhausen, à travers le journaliste Peter Schauman ; à la Fédération de Ciné Clubs qui a payé le prix de la copie, à travers son président Elmar Soares Oliveira. Dans son témoignage, Olney dit qu'il n 'était pas certain que ces copies soient arrivées à bon port.

[478] SÃO PAULO, Olney, Témoignage d'Olney São Paulo au Ministère de l'Armée de l'Air, pendant son emprisonnement, en 1969, doc. 18, 19 et 20, dossier de *Matinée grise*.

L'exhibition du film dans un avion séquestré

La copie qui, selon Olney avait été donnée au président de la Fédération de Ciné Clubs de Rio de Janeiro, le 7 octobre 1969 [479], finit dans une caravelle de la compagnie aérienne Cruzeiro do Sul, piraté le 8 octobre et détourné sur Cuba.

Il se passe que le président de la Fédération, Elmar Soares de Oliveira, faisait partie du groupe politique qui avait piraté l'avion. Pendant le piratage, le film d'Olney São Paulo est exhibé aux passagers.

La nouvelle du piratage le 8 octobre ne dit rien à Olney, qui, tranquillement part pour le Festival de Viña del Mar quelques jours après. Le Festival a eu lieu entre le 24 et le 30 octobre.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

De retour à Rio de Janeiro, au début novembre, il est averti que la police fédérale voulait lui parler et que les négatifs de *Matinée grise* avaient été confisqués du Laboratoire Lider. Selon le témoignage de son fils, l'acteur Irving São Paulo [480], son père y est allé immédiatement pour éclaircir la situation, puisqu'il n'avait rien à craindre.

C'est pourtant là que les problèmes d'Olney ont commencé.

---

[479] *Ibid.*
[480] Entretien d'Irving São Paulo accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

La confiscation du film et l'emprisonnement d'Olney São Paulo

Selon son témoignage[481] en 1969, au Ministère de l'Armée de l'Air, à la question s'il avait l'intention de commander un putsch contre le gouvernement brésilien ou s'il était contre le gouvernement et quelle était sa position politique, Olney déclare :

> « J'ai répondu que j'avais été un fonctionnaire du gouvernement (Banco do Brésil), que ma position était la même que celle de la presse brésilienne, donc, une position critique (...), que j'avais été un libre penseur et que si mon film aspirait à un certain type de gouvernement, c'était celui de la valorisation de l'homme. Un exemple de ceci se trouve dans le film, quand le jeune homme dit : 'Cela ne vaut pas la peine, tout est perdu', son amie lui répond : 'Il faut faire quelque chose. Etablir un gouvernement de gens qui savent sourire. Une nation du peuple. Un pays où les enfants puissent respirer avec joie et puissent sortir dans les rues en chantant un chant d'amour' » .

Dans son témoignage il affirme aussi qu'il n'avait demandé à personne d'amener son film à Cuba, ne serait-ce que parce que Cuba n'avait jamais démontré intérêt sur le film et qu'au Festival de Viña del Mar il avait pu s'apercevoir que le langage du film ne touchait pas un certain nombre de pays, parmi lesquels Cuba, qui avaient critiqué son film en l'accusant de détourner des thèmes politiques pour faire des essais esthétiques.

Son témoignage n'est pas retenu.

Le 13 novembre, pendant qu'il retournait au Ministère de l'Armée de l'Air pour signer son témoignage il est emprisonné et isolé (une des garanties conférées à la dictature par l'AI-5) pendant 12 jours. Son sort était ignoré de tous.

---

[481] SÃO PAULO, Olney, Témoignage d'Olney São Paulo au Ministère de l'Armée de l'Air, pendant son emprisonnement, en 1969, doc. 18, 19 et 20, dossier de *Matinée grise*.

L'accusation est d'avoir réalisé un film subversif. Un procès au Tribunal Militaire Supérieur est ouvert. Ce tribunal rendra sa décision en janvier 1972 [482]. Il finit par sa relaxe pour 'insuffisance de preuves'.

Le 05 décembre il est finalement libéré. De la prison il est transféré directement à l'hôpital. Son état de santé était inquiétant. Les tortures, jamais admises ouvertement par Olney, l'avaient laissée avec une double pneumonie.

Sa santé physique et mentale se détériore.

Selon son fils Irving São Paulo, après son emprisonnement « on était obligé de prendre soin de mon père. A l'heure de le réveiller, ce devait être fait avec beaucoup de délicatesse, car il se réveillait désespéré. Et il dormait seulement à l'aide de médicaments » [483].

Dans son travail, au Banco do Brasil, Olney subit des sabotages. Chaque jour, son bureau se vide un peu plus. Des objets disparaissaient : une chaise, une machine à écrire, un dossier. Un jour, Olney se met en colère, et est contraint à prendre un congé maladie. Plusieurs autres mises à pied suivront, jusqu'en 1975, quand il reçoit, par la poste, la lettre qui lui communique sa retraite obligatoire. Il était âgé de 39 ans.

[482] Copie dactylographié, Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro.
[483] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

Deux ans après sa retraite forcée, le 15 février 1978, Olney São Paulo nous quitte, victime d'un cancer pulmonaire, diagnostiqué trois mois avant [484].

Carrière et Critiques

Glauber Rocha parle d'Olney et de son film:

> « Olney est la Métaphore d'une allégorie. (...) *Matinée Grise* est le grand film-explosion de 1968 qui surpasse incontestablement les délires petits-bourgeois des hystériques 'underground'. Le montage kaléidoscopique désintègre les signes de la lutte contre le système – pamphlet barbare et sophistiqué, révolutionnaire au point de provoquer prison, torture et initiative mortelle dans le corps de l'artiste. Le cinéma du nord-est, cinéma populaire metaphorisé en Olney et Miguel Torres, victimes des envahisseurs – Héros du Brésil! » [485].

En 1970 à Cannes, Pierre Kast a écrit dans le programme de la Quinzaine des Réalisateurs [486] : « Olney São Paulo, exigeant et sauvage, vit la dure vie de ceux qui savent que la liberté n'est pas concédée, mais conquise ».

En Allemagne, le critique Jochen Kalm [487] affirme :

> « *Matinée Grise* nous montre des scènes de documentaires bien mélangés aux séquences de fiction, dans un fort pamphlet contre le système politique totalitaire. (...) Le Jury l'a très justement primé avec un FilmDukaten ».

Et Peter W. Jansen [488] : « *Matinée Grise* (...) fait une violente accusation contre les événements politiques au Brésil ».

---

[484] Pour plus d'informations sur Olney São Paulo, voir JOSÉ, Angela, *Olney São Paulo – a peleja do cinema sertanejo*, Rio de Janeiro, Quartet, 1999.
[485] ROCHA, Glauber, *Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, p. 366-367.
[486] Traduit du *Brasil*ien, *in* Press-release du film, manuscrit dactylographié, Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro.
[487] *Ibid.*
[488] *Ibid.*

Vers 1979/1980, selon Irving São Paulo [489], l'avocat Modesto da Silveira réussit à récupérer, à Brasília, le matériel qui avait été confisqué en 1969, y compris les négatifs du film.

Aujourd'hui les négatifs de tous les films d'Olney São Paulo sont déposés à la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne à Rio de Janeiro.

Prix

1969 – Pesaro, Italie ; Viña del Mar, Chili.

1970 – Festival de Cannes ; Octobre, 1970 – Prix FilmDukaten de Meilleur moyen-métrage, Festival de Manheim, Alemanha.

1971 – Cracóvia, Polônia ; Londres.

Memória da Censura 1964–1988 no Cinema Brasileiro

4.4 – 1970 : *TETES COUPEES*, DE GLAUBER ROCHA

Synopsis

Dans un château, quelque part dans le Tiers Monde, Diaz délire, songe au pouvoir qu'il avait à Eldorado lorsqu'il opprimait les Indiens, les travailleurs et les paysans. Il perçoit la menace de ses anciennes victimes, tandis qu'un berger faiseur de miracles le fascine et lui fait peur. Diaz découvre une paysanne, symbole de pureté, et organise au château une cérémonie qui ressemble à ses propres funérailles. Le berger tue Diaz et libère la paysanne.

Historique de la production et de la carrière

Ce film est une co-production Brésil/Espagne réalisée en 1970, pendant la période de l'exil de Glauber Rocha. Selon ses propres mots : « En 1968, j'ai senti qu'il n'y avait plus pour moi les conditions de faire du cinéma au Brésil. J'ai été muselé » [490].

Au Brésil, le film n'arrive dans la presse qu'en 1978, quand la censure finalement l'autorise. Tous les événements qui ont eu lieu par rapport à l'interdiction du film à partir de 1972, restent ignorés jusqu'en 1978.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Après le lancement de *Antonio das Mortes*, aucun des films de Glauber n'ont plus été lancés au Brésil.

En octobre, 1978, la presse fait le bilan et parle amplement de l'autorisation sans restrictions du film qui était resté sur les étagères de la Censure depuis 1972.

Glauber a déclaré que pour sa part, le lancement de *Têtes coupées* a signifié son amnistie : « L'art est la dimension de la matière onirique. Avec le lancement de *Têtes coupées* je me suis amnistié. *Têtes coupées* est le chant du cygne des dictatures » [491].

---

[489] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[490] SANDRONI, Cícero, « A cabeça cortada de Glauber Rocha volta ao seu lugar », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 juin 1979.
[491] « Glauber Rocha fala de sua vida à Cinemateca », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 juin 1979.

En 1979, Glauber Rocha assume ses difficultés pour réaliser dans le Brésil le travail qu'il voulait créer [492] :

> « Tout le monde m'applaudit, mais personne ne veut financer mes films. Pour faire des films historiques et des « porno-chanchadas » ils m'offrent beaucoup d'argent, mais pour faire ce que je veux ils me refusent tout, ils ne me donnent rien. Au cours des dix dernières années ils ont essayé de me museler et de m'empêcher de faire mon cinéma. (...) De mes films, le seul dont le négatif se trouve au Brésil c'est *Barravento*. Il me va falloir lutter pour ramener ici tous les autres et les montrer aux plus jeunes qui ne les connaissent pas ».

Sur *Têtes coupées*, dans cette même interview, Glauber affirme :« Pour moi, c'est comme si c'était mon premier film. (...) *Têtes coupées* est un film qui doit être vu à travers des symboles. C'est un film structuraliste ».

Memória da Censura 1964-1988 Rio de Janeiro

Critiques

La critique de Paulo Perdigão analyse le film selon plusieurs aspects.

Par rapport au scénario du film :

> « En principe, Glauber avait pensé à une modernisation de *Macbeth*, mais pendant les tournages il a fini par improviser sur une ébauche de scénario : le déclin d'un dictateur latino-américain en exil, en proie à ses délires de pouvoir, et détruit par un Christ libérateur » [493].

Par rapport aux tournages, Perdigão raconte :

> « Glauber Rocha, en seulement 15 jours de tournage, entre le 28 février et le 24 mars 1970, battait un record de vitesse : il a enregistré 145 minutes de film, réduites à 96 minutes au montage. (...) L'effet de ce montage d'images qui restent à l'écran beaucoup plus longtemps que ne l'attend, est quelque chose de déconcertant, mais qui ne conduit jamais à une sensation d'inertie ».

---

[492] SANDRONI, Cícero, « A cabeça cortada de Glauber Rocha volta ao seu lugar », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 juin 1979.
[493] PERDIGÃO, Paulo, « Espanha baiana – é o fantástico Eldorado criado por Glauber », *Veja*, Rio de Janeiro, 20 juin 1979, p. 58.

Sur le style du film il affirme :

> « *Têtes coupées* n'essaye pas être une épopée didactique sur les contradictions d'une histoire en cours. Le film abandonne également la trame d'une fiction sous le signe de l'anarchie – inspiration qui traverse les œuvres antérieures de l'auteur. Ici, en réalité, pour la première fois, Glauber Rocha abandonne le discours idéologique pour s'immerger dans l'irrationalité de la métaphore et du rêve ».

Perdigão finit en affirmant que la révolution stylistique du film, l'a destiné à l'incompréhension de ceux qui l'ont approché avec un regard cartésien :

> « Par son impavide hardiesse, démystificatrice de tous les principes de temps et de montage cinématographiques en vigueur, il convient de reconnaître que le film défie toute tentative de rapprochement critique rationnel – ce qui l'a destiné à l'incompréhension et à la polémique dès sa première présentation publique, le 7 juillet 1970, pendant le Festival de San Sebastian. Mais c'est une expérience barbare, un film unique et incomparable, qui avance au-delà de presque tout ce que le cinéma s'est déjà évertué à nous offrir » [494].

Alberto Silva [495] dit que le film représente « une coupure fantastique dans le style du cinéaste de Bahia : (...) il abandonne son rythme inquiet et rapide par des séquences lentes et alanguies ».

José Louzeiro [496] regrete que ce ne soit pas un film qui touchera le grand public :

> « Malheureusement, , *Têtes coupées* n'amènera pas des foules au cinéma, mais ceux qui désireront se mettre au courant ne pourront pas laisser de voir et revoir ce film. Je le classifie comme un poème amer et désespérant (...) Du point de vue politique, Glauber Rocha nous montre que le monde de l'artiste se couvre de pierres, que les plaines sont arides, que les chemins se ferment, mais que la tête du dictateur peut rouler sous le coup de la faux du paysan ».

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

---

[494] *Ibid.*
[495] SILVA, Alberto, « Cabeças cortadas, o poder messiânico », *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 13 juin 1979.
[496] LOUZEIRO, José, « Não convencional », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 juin 1979.

Sérgio Augusto [497] déplore l'impossibilité du film toucher à un public « captif de séries télévisées, aux narrations pasteurisées » qui ne sera « ni capable de le supporter, ni de l'entendre ».

A l'occasion de la participation du film au Festival de San Sebastian, où il a provoqué des réactions contradictoires, Juan Tebar [498] a écrit que le film est une œuvre « dévergondée, cruelle, arrogante, irrespectueuse, effrontée et très belle. Rocha s'abandonne sans mesure à une totale déformation d'une quelconque esthétique ».

Dans une critique française, signée seulement J.-L. D. [499], l'auteur déclare que dans ce film :

> « Rocha déroute. On ne saisit pas tout de suite les liens qui existent entre les scènes. Mais chaque épisode est beau, et il faut lire le film comme on lit un poème, comme on écoute une musique, comme on voit une série de tableaux. (...). Des images qu'on n'oublie pas : le galop de conquérants avides d'or, l'agonie de Diaz pataugeant dans la boue, ou se roulant à terre entre un médecin et un savant sur un air de corrida... Diaz découvre qu'il n'a aucun pouvoir. Il apprend les révoltes des Indiens, la marche des étudiants. Et le poème, au fur et à mesure qu'on le lit, se fait plus pathétique, plus baroque, plus bouillonnant ».

Carlos Heitor Cony [500] dit que le film révèle le Glauber « tellurique et, simultanément olympique », et qu'avec ce film Glauber a touché « pour la première fois, l'Homme – qu'il soit le tyran ou le tyrannisé, est c'est le plus grand éloge qu'on peut faire à un créateur, à un artiste. Tous, chacun de nous, nous

---

[497] AUGUSTO, Sérgio, « Cabeças cortadas - Um excitante passatempo de Glauber », *República*, São Paulo, 03 janvier 1980.
[498] *In* ARAUJO, Celso, « Cabeças cortadas – o filme onde Glauber devassa as ditaduras », *Correio Braziliense*, Distrito federal, 01 mars 1980.
[499] J.-L. D., « Cabeças cortadas », sans source, sans date, Archive de la Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro.
[500] CONY, Carlos Heitor, « Cabeças cortadas – o pesadelo político segundo Glauber Rocha », *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, s/d.

pouvons nous identifier avec ce Diáz II détrôné et affolé. (...) Tout très fou, tout très beau, tout très Glauber ».

4.5 – 1972 : *QU'IL ETAIT BON MON PETIT FRANÇAIS,* DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

Au XVIe siècle, en 1554, un Français capturé par les Indiens obtient un sursis grâce à ses connaissances en matière d'artillerie, utiles dans le combat contre une tribu rivale. En attendant la date de sa mort, il apprend leurs coutumes (Tupinambá) et s'unit à une Indienne, puis trouve un trésor caché, grâce à sa jeune compagne. Mais lorsqu'il veut prendre la fuite, elle refuse de le suivre. Après le combat, la date de son exécution est fixée : sa mise à mort fera partie des célébrations de la victoire et il sera mangé pendant le banquet rituel. Et l'Indienne mange avec délices le cou du jeune homme, qui lui a été attribué en partage.

Les dialogues du film, en tupi-guarani, ont été écrits par Humberto Mauro. Le français du quinzième siècle, par des experts français.

Le film a été tourné à Paraty et à Angra dos Reis, littoral sud du Rio de Janeiro.

Historique de la production et de la carrière

Le film participe au festival de Cannes de 1971, à la Quinzaine des Réalisateurs, le 18 mai. Invité pour la compétition, le film n'arrive pas à temps, à

cause du retard de la censure pour émettre son certificat spécial de censure pour festivals.

Il représente le Brésil au festival de Berlin, le 28 juin 1971.

Le 06 août 1971, le journal *A Notícia*, à Rio de Janeiro, disait très brièvement que le film avait été interdit par la censure, même après être de nombreuses coupures, et autorisé seulement pour l'exportation. Selon le journal « les censeurs allèguent qu'il y a trop d'indiens nus dans les scènes du film » et complétait en disant que les producteurs considéraient « impossible de vêtir des indiens du XVI siècle».

En septembre 1971, de retour des festivals européens, Nelson Pereira dos Santos donne des cours de cinéma dans l'UFF.

En novembre, *O Globo* nous démontre précisément la politique de la dictature qui cultivait une façade de régime démocratique par rapport à l'Europe, tandis que dans le pays, la dictature se faisait chaque jour plus féroce, plus répressive. L'article déclare : « *Qu' il était bon...* sera montré à l'étranger avec le soutien officiel ».

Le film faisait partie d'une liste proposée par l'ambassadeur Meira Penna, président de l'Embrafilme, pour diffuser le cinéma national à l'étranger. Le projet avait le partenariat du Ministère des Relations Etrangères.

A la fin de l'année et après avoir subi d'innombrables coupures, le film est autorisé « sans aucune restriction d'âge et libre à l'exportation ».

Le film est lancé à Rio de Janeiro en janvier 1972.

En France, le film est lancé en mars 1974.

Critiques

José Carlos Monteiro, dans *O Globo* [501], fait l'éloge de l'authenticité et de la rigueur de la mise en scène :

> « L'authenticité surprend le regard par une mise en scène contrôlée et rigoureuse de NPS, qui donne à la narration un ton entre la comédie noire et la chronique historique. Les coutumes anthropophagiques des [indiens] Tupinambás, la mission aventureuse des Français et l'inconsciente furie conquérante des Portugais transparaissent clairement dans l'histoire. (...) En termes de créativité je peux affirmer que le travail de Nelson dans ce nouveau film est l'un des meilleurs jamais vus dans le cinéma brésilien ».

José Carlos Avellar, dans *Jornal do Brasil* [502] analyse la relation colonisateur-colonisés que le film impose:

> « Cette nouvelle parabole entre colonisateurs et colonisés met tout à nu d'une façon très simple. (...) François et Portugais d'un côté, [les Indiens] Tupinambás et Tupiniquins de l'autre. Les Européens se mangent entre eux, pendant qu'ils essayent de dévorer le travail des Indiens et les richesses de la terre. (....) Les Indiens se dévorent entre eux, pendant qu'ils essayent de manger les Européens. (...) Dans ce manifeste anthropophage (qui a eu quelques parties « mangées » par la censure) ce qui est proposé est la nécessité du colonisé de manger deux fois le colonisateur. En premier manger sa technologie et, ensuite, le dévorer lui-même dans une joyeuse et colorée fête de carnaval. Ce qui est proposé c'est de dévorer celui qui nous dévore ».

Luis Alípio de Barros [503], dans *Ultima Hora*, dénonce l'énorme désavantage du film en conséquence de la mutilation imposée par la censure :

> « La pellicule a eu un énorme désavantage dans ses présentations commerciales. Les ciseaux de la censure l'ont violemment mutilé. Les coupures ont fait de grands dégâts dans le film de NPS. (...) [le film] paye cher son sacrifice par rapport à son unité narrative et la compréhension du public. Quoi qu'il en soit, même en ayant été victime des rigueurs de la censure, *Qu'il était bon mon petit Français* est une de ces pellicules après

[501] MONTEIRO, José Carlos, « História do Brasil na tela », *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 janvier 1972.
[502] AVELLAR, José Carlos, « Manifesto Pau-Brasil », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 janvier 1972.
[503] BARROS, Luis Alipio, « Considerações sobre o *Francês* », *Ultima Hora*, 26 janvier 1972.

> lesquelles on sort du cinéma en considérant les amples possibilités du film national ».

Paulo Perdigão [504], parle aussi du conflit entre deux cultures : la développée et la sous-développée:

> « NPS a cherché à établir le choc entre deux cultures essenciellement opposées entre elles : la développée et la sous-développée. Les indiens Tupinambás représentent l'idéal humain de retour au primitif et à la nature, pendant que le Français, civilisé et attaché aux grandes mégalopoles, constituait un danger à ce rêve et avait besoin d'être annihilé du monde. (...) *Qu'il était bon mon petit Français* est un film qu'il faut voir plusieurs fois, même pour ceux qui ne sont pas spécialement pour le retour aux origines ».

En février, Zózimo Barroso do Amaral [505] prend note du succès commercial du film et souligne la question habituelle : malgré le grand succès, le film est retiré rapidement, ce qui démontre « une avidité à retirer les films brésiliens de l'affiche, même lorsqu'ils ont un bon potentiel commercial ». Il dit qu'« après quatre semaines de projection, le succès est aussi artistique que commercial. Malgré tout cela, (...) il sera retiré de l'affiche lundi prochain ».

Mémoire de la Censure 1964-1988 Cinema Brasileiro

4.6 – 1974 :*GUERRE CONJUGALE*, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Synopsis

Guerre Conjugale est basé sur 16 nouvelles de l'écrivain Dalton Trevisan. Joaquim Pedro mélange plusieurs histoires de Trevisan, toujours en envisageant la vision morbide, avec des pincés d'humour noir de l'écrivain.

---

[504] PERDIGÃO, Paulo, « Crítica - *Como era gostoso o meu francês* », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 août 1972.
[505] AMARAL, Zózimo Barroso do, « Cinema brasileiro », *Jornal do Brasil*, 15 février 1972.

Trois histoires s'entrecroisent.

La première [506] : un vieux couple se dispute sans arrêt, le mari traitant sa femme et son fils comme des animaux. A sa mort, la veuve retrouve la joie de vivre.

La deuxième [507] : Un avocat qui séduit ses clientes voit sa virilité mise en doute par les avances d'un vieil ami.

La troisième [508] : Un jeune homme a une liaison avec une fille qui vit avec sa grand-mère aveugle. Impuissant avec une autre maîtresse à cause de ses crises d'asthme, il cherche une vieille prostituée.

Historique de la production et de la carrière

Dans une interview faite un mois avant sa mort et publiée en 1990, Joaquim Pedro explique les raisons qui lui ont fait choisir le anti-héros dans deux de ses films : *Macunaíma* et *Guerre Conjugale*. Il a affirmé que « le ciel est plus triste que l'enfer. L'enfer est beaucoup plus amusant. L'idée de faire une personne bonne au milieu d'autant de méchanceté est drôle » [509].

Sur *Guerre Conjugale* il dit que le film « est une critique de la civilisation complet-cravate. Cette façon de se vêtir est associée à un certain type de

[506] Basée sur les contes : Cena doméstica, Um sonho de velho, Alegrias de cego, Eis a primavera, Dia de matar porco e A Sopa. *In* Press release du film, Cinemathéque du Musée d'Art Moderne – MAM, Rio de Janeiro

[507] Basée sur les contes : O Anjo da perdição, Cafezinho com sonho, Minha querida madrasta, Menino caçando passarinho e Os Mil olhos do cego.

[508] Basée sur les contes : Na Pontinha da orelha, Chapeuzinho Vermelho, As Uvas, O roupão, A Velha querida

[509] HERMANNS, Ute, « Joaquim Pedro levou literatura às telas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 avril 1990.

comportement moral qui est une guerre infernale et très égoïste. En réalité, l'un veut battre l'autre et l'union entre eux est provoquée par la faiblesse de chacun » [510].

Le film, hautement métaphorique, est en réalité une analyse de la société et du régime politique du Brésil, une dénonciation touchante de la torture, de la censure, des cruautés du régime. Joaquim Pedro se sert aussi de l'univers familial des relations humaines pour toucher au fond de l'approche réactionnaire des classes 'complet-cravate' brésiliennes. Pour démontrer cela, Joaquim Pedro a rempli le film de symboles qui renvoient à l'organisation TFP – Tradition, Famille et Propriété, à droite de la droite, et de symboles religieux [511].

A l'époque de son lancement, la métaphore utilisée dans le film n'est pas mentionnée dans les articles, comme nous le verrons par la suite. Les analyses touchent seulement aux questions qui sont en rapport avec les relations personnelles. Il serait ingénu de penser qu'elle n'a pas été aperçue. En vérité, la mention et l'analyse de ce côté caché ne feraient qu'ajouter des problèmes à ceux que le film affrontait déjà avec la censure fédérale. Preuve en est l'article, que nous analyserons, sorti en 1978, où ces questions sont finalement abordées.

En 1974, quand le film est lancé, c'est aussi le moment de la consolidation de la 'pornochanchada', version dévergondée des anciennes comédies musicales,

---

[510] *Ibid.*

[511] Pour une vision plus complète sur cette question, voir la monographie de Sergio Botelho do AMARAL, « Guerra conjugal : uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade », *in Cinema brasileiro – três olhares*, EDUFF, Niterói, 1997, p. 127-177.

célèbres avant 1962, et qui, à ce moment, représente environ « 70% de la production cinématographique brésilienne [512] ».

Le film de Joaquim Pedro est aussi une critique mordante du genre. Avec tous les éléments de la 'pornochanchada', il réalise un film qui peut être appelé l'antithèse du genre. Certains critiques appellerons son film « la bête noire de la 'pornochanchada' ».

Les réactions contraires au film

La réaction que le film a provoqué montre que, si la métaphore du film n'a pas été complètement décryptée par le public, elle a néanmoins atteint ses buts. Deux lettres envoyées aux journaux révèlent bien cette notion.

L'une, envoyée au *Jornal do Brasil* par Hermínia Basile Nogueira da Silva, coordinateur du Centre Civique du Lycée Professeur Souza da Silveira [513]. Elle trouve que le film devrait avoir été beaucoup plus censuré qu'il ne l'a été :

> « *Guerra conjugal*, est passé par la censure mais une scène, non seulement inutile, mais encore profondément anti-éducative, n'a pas été coupée. Elle présente un chien frappé par un coup de pied, à la porte d'une maison ».

L'autre, envoyée par M.J.C.L. de Toledo au *Jornal da Tarde* [514], est une lettre en réponse à la critique élogieuse que Luciano Ramos avait faite du film. La lettre dit :

> « Dans la comédie brésilienne actuelle, les scènes 'piquantes' sont de la plus grande vulgarité. (...) il donne envie de pleurer de haine quand on voit le peuple brésilien, que nous sommes, aussi sous-estimé. (...) N'importe quelle

[512] Sergio Botelho do AMARAL, *Ibid*, p. 127.
[513] *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 juin 1975.
[514] *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 décembre 1975.

> série télévisée présente une exécution bien meilleure et plus soignée. Même les publicités télévisées sont meilleures ».

Critiques

José Carlos Avellar remarque l'importance du son en direct, ce qui rend le film plus authentique. Et il analyse le portrait de la violence fait par le film :

> « Dans certains fragments la violence est vue entière, mais dans la plupart des cas, la brutalité apparaît indirecte, prononcée à mi-voix, en murmures incorporés au quotidien. (...) ce type de violence assimilée inconsciemment, que le film essaye de révéler à travers une sensibilité sonore spéciale et un montage soigné de fragments. Cette violence occultée par les fleurs de conventions polies et par la suave mélodie romantique, comme une sonate pour violine et piano » [515].

A l'occasion de la participation du film à la Quinzaine des Réalisateurs, à Cannes, en 1975, Louis Marcorelles [516] écrit :

> « Les autres films de la Quinzaine pâlissent en comparaison de cet événement. *Guerre conjugale*, oeuvre brésilienne de Joaquim Pedro de Andrade illustre avec humeur et une exactitude pointilliste les us et coutumes d'une petite bourgeoisie carioca obsédée par le sexe et... le standing social. (...) le film illustre très finement une analyse qui, à l'évidence, a d'abord existé sur la page blanche ».

La réception du film par la critique internationale présentée à Cannes nous est décrite par Any Bourrier [517] :

> « 'Œuvre cruelle, lucide et tendre', dit Jean Colet, critique de *Pariscope*. 'Analyse juste des relations entre les deux sexes', selon Pierre Kast. Le public qui remplissait le cinéma Star a réagi favorablement à l'exception de quelques féministes françaises qui ont accusé le réalisateur de misogynie. L'important, pourtant est l'accueil sympathique reçu par *Guerre conjugale* et les perspectives que ce succès ouvre pour le cinéma brésilien ».

En France, la revue *Moto revue* [518] affirme que le film

---

[515] AVELLAR, José Carlos, « O som e a fúria », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 mai 1975.
[516] MARCORELLES, Louis, « la Violence quotidienne », *Le Monde*, 21 mars 1975, page 29.

> « est une manière de Contes de Bocage à la sauce sud-américaine. Ou la malice dans le sordide : intéressante gageure assez bien tenue malgré un cheminement inégal. Par contre, un montage remarquable qui donne force et cohérence là où il aurait pu n'y avoir qu'une suite décousue. (...) Un gros défaut : n'est sorti qu'à Paris ».

Albert Cervoni, du journal *L'Humanité* [519] répond à l'accusation de misogynie, faite par occasion de la présentation du film à Cannes :

> « C'est toute une série de croquis où la satire atteint et dépasse par sa virulence corrosive toutes les limites prévisibles. (...) Misogynie ? Oui, les femmes montrées sont grotesques, dans leur comportement ou dans leur physique. (...) Oui, les rapports du vieux couple sont eux aussi d'une cruauté maniaque. Mais misanthropie aussi car les hommes ne sont pas traités avec plus de douceur. (...) Au fond, Joaquim Pedro de Andrade est un moraliste (...). Mais il est aussi un caricaturiste et un caricaturiste de très grand talent. *Guerre conjugale* est d'une acidité hyper violente et d'une drôlerie irrésistible ».

Alain Remond, dans Télérama compare Guerre conjugale avec Macunaíma:

> « On retrouve dans *Guerre conjugale* ce même goût du grotesque, de l'outré, ces situations paradoxales, poussées jusqu'au bout. (...) le regard d'Andrade est celui d'un entomologiste curieux, qui ne prend pas parti, ne porte aucun jugement.(...) Entre rire et désespoir, *Guerre conjugale*, dans son outrance même est d'une lucidité qui fait frémir ».

Le Point [520] dit que « ce film drôle et cruel fait preuve d'un humeur noir que radoucit à peine une imagination cocasse dans les détails. Un hara-kiri à la brésilienne ».

Le Nouvel Observateur [521] compare aussi Guerre conjugale et Macunaíma:

> « *Macunaíma* était un film bête et méchant comme une planche de Wolinski. *Guerre conjugale* est encore pire, donc meilleur. (...) Si vous n'aimez pas

---

[517] BOURRIER, Any, « Cinema brasileiro não tem amuleto na guerra de Cannes », *O Globo*, 22 mai 1975, p. 35.
[518] « Cinéma », *Moto révue*, s/d.
[519] CERVONI, Albert, « croquis burlesque », *L'Humanité*, 23 juin 1976, p. 10.
[520] « Cynique », *Le Point*, Paris, 28 juin 1976.
[521] « A voir – *Guerre conjugale* », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 28 juin 1976, nº 607.

> voir les gens se haïr, des dames obèses et des messieurs séniles, si vous détestez entendre mastiquer ou tousser sans cesse, optez pour la bossa-nova. Sinon découvrez avec cette danse de mort qu'est *Guerre conjugale* un visage peu connu du Brésil en complet veston : celui de la misère sexuelle ».

En 1978, le film est exhibé de nouveau. José Carlos Avellar [522], dans un article au *Jornal do Brasil*, parle finalement des métaphores implicites au film. A la fin du gouvernement Geisel, et au début de la période connue comme 'l'ouverture', c'est la première fois que la situation du pays peut être mentionnée:

> « Les morceaux sont montés en continuité afin que le public puisse s'apercevoir que tous les personnages et les situations appartiennent à un même cadre social. Ce sont les fruits d'une même époque qui se caractérise par la violence gratuite (...). Et ce tableau est sûrement l'un des meilleurs portraits de la situation que nous vivons car il s'agit d'une transposition du cadre politique général à la relation directe d'une personne à une autre personne. Le spectateur peut voir ainsi comment le système politique est assimilé par les individus et comment les personnes commencent à mentir, à agresser, à torturer, à vivre en guerre, à tout instant ».

Prix

1975, Festival de Cannes, Quinzaine des Réalisateurs ; Festival de Brasília, Prix Film, Réalisateur et Montage.

Mémoire Cinema Brasileiro

4.7 - 07 AOUT 1974 - ROBERTO FARIAS PREND LA PRESIDENCE DE L'EMBRAFILME : « UN MOINDRE MAL »

C'est le premier réalisateur indiqué par la direction de l'Embrafilme, dès sa création.

Après le refus des militaires d'accepter Luiz Carlos Barreto, surgit le nom de Roberto Farias. La classe cinématographique se divise. Il raconte:

---

[522] AVELLAR, José Carlos, « A Agressão nossa de cada dia », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 février 1978.

> « Et alors je suis devenu 'un moindre mal. En d'autre termes, cela signifie, si mon analyse est juste, que même Luiz Carlos Barreto était un mal! (rires) La seule chose, c'est que j'étais le moindre mal (rires) C'est curieux. En réalité, Luiz Carlos n'était pas considéré comme un mal. Le mal aurait été d'accepter quelqu'un d'autre, qui ne serait ni Luiz Carlos, ni moi. C'était ainsi que le groupe du *Cinema Novo* pensait. Mais après ils ont fait une auto-critique par rapport à cela » [523].

Et ainsi, pour la première fois depuis sa création, un cinéaste est nommé à la présidence de l'Embrafilme. Roberto Farias parle de son travail à l'Embrafilme pour augmenter et préserver le marché brésilien aux films brésiliens :

> « L'expérience de l'Embrafilme a été fondamentale. Moi, qui avais une très grande préoccupation du marché, j'avais les instruments et j'étais en position pour fiscaliser et pour augmenter la participation du cinéma brésilien sur le marché, en augmentant peu à peu les jours d'exhibition obligatoire. (...) Nous avons commencé avec 84 jours obligatoires et sommes arrivés à 140 jours à la fin de ma gestion. (...) Ma lutte était dans ce sens: changer l'habitude du public brésilien. Après quelques années, avec l'habitude de voir des films brésiliens, meilleurs que les films étrangers, le cinéma brésilien est devenu dominant sur le marché et nous avons inversé le processus. (...) Les critiques disent que cela a été grâce à la 'pornochanchada'. Ce n'est pas vrai. (...) La 'pornochanchada' avait une participation dans le marché à cause de la grande quantité de films de ce genre qui passaient, mais les grands succès de vente n'étaient pas ceux de la 'pornochanchada'. C'était *Dona Flor e seus Dois Maridos*, c'était *Xica da Silva*, c'était *Pixote*, c'était *Bye, bye, Brasil*. C'étaient des films d'une autre catégorie qui atteignaient le marché. Le public avait une préférence claire pour le film brésilien. Cela démontrait clairement que la politique était correcte » [524].

5 – 1975/1985 – UN NOUVEAU TEMPS

Cette période tiendra lieu, en quelque sorte, de « lecture testamentaire » . L'air qui commence a souffler.

Pour le cinéma brésilien, à partir de 1955, avec *Rio, 40 dégrés*, a eu lieu une esthétique et une réflexion réaliste qui ont été réprimées par le coup d'Etat de 1964.

---

[523] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, février 2001
[524] *Ibid.*

Cette répression a fini par causer, dans les mots de Carlos Diegues, « une espèce d'autodestruction qui s'est transformée, dans la période la plus dure, dans un langage d'une abstraction folle » [525].

A partir de 1975, le cinéma brésilien abandonne peu à peu la métaphore qui lui avait servi de moyen d'expression et commence une recherche dans la culture populaire, en essayant de s'approcher du grand public. C'est la phase, selon Diegues, du « peuple sur les écrans et dans les salles » [526].

5.1 – 1976 : *XICA DA SILVA*, DE CARLOS DIEGUES

Synopsis

Nous sommes dans la seconde moitié du 18ème siècle, dans le Minas Gerais. João Fernandes de Oliveira arrive dans la ville de Arraial do Tijuco, principal centre urbain de cette région diamantaire. Il est le nouveau maître des lieux, nommé par le Roi du Portugal, et détient le monopole de l'exploitation des pierres précieuses. *Xica da Silva* est une esclave noire débordante de vitalité et de sensualité. Elle séduit le maître des lieux et obtient la reconnaissance sociale à laquelle elle aspire. Elle impose vite la mode, intervient dans la politique. *Xica da Silva* domine toute la région, se vengeant avec humour et violence des humiliations supportées quand elle était esclave. La Couronne portugaise découvre que son protecteur détournait des fonds à son profit, envoie un émissaire

[525] DIEGUES, Carlos, *in* VARTUCK, Pola, « Uma virada do Cinema Novo no expressivo '*Xica da Silva*' », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 septembre 1976.

pour remettre de l'ordre sur place et précipite ainsi la disgrâce de l'ancienne esclave, qui n'en garde pas moins le secret de sa joie de vivre.

Historique de la production et de la carrière

Le film est basé sur des faits historiques. Il fait le portrait de la période de la découverte des mines de diamant à Minas Gerais, en 1729.

Comprenant la valeur de la découverte, la couronne Portugaise, qui était alors le pouvoir colonial qui dominait le Brésil, conçoit un système de contrat pour l'exploitation du diamant.

Tous les quatre ans, un particulier reçoit le droit d'exploitation, établit par un contrat concédé par le Roi. Le compte-rendu est fait directement à Lisbonne. Ce particulier, appelé « Contratador » (dans le film appelé João Fernandes), déduit de ses propres comptes les investissements et risques, et donne un cinquième de ce qu'il extrait à la Couronne.

Les traces de cette extraordinaire histoire d'amour entre João Fernandes et *Xica da Silva* ont été complètement détruits par la population blanche enragée, dès qu'il retourna à Lisbonne. Xica da Silca devait disparaître pour toujours pour que la population blanche puisse dormir en paix.

Alors, pour construire le scénario, l'équipe du film, sous la direction du professeur Alexandre Eulalio, spécialiste de l'époque du Diamant, a fait une recherche pendant plusieurs mois dans la région du Tijuco (aujourd'hui

---

[526] *Ibid.*

Diamantina). Ils ont écouté les gens du peuple, les conteurs locaux, divers témoins. Ils ont examiné de vieux papiers et archives en tous genres. Le résultat de cette recherche a permis de reconstituer le contexte historique.

Basé sur cette partie de notre Histoire, Carlos Diegues fait un film qui parle de la liberté de chacun, de la possibilité de l'exercer même dans un espace réduit. Un film qui invite chacun à participer à la construction d'un nouveau modèle pour notre réalité.

En 1978, pour occasion du lancement de *Xica da Silva* à Paris, Carlos Diegues a déclaré :

« Il ne faut pas confondre révolution et mauvaise humeur. Le cinéma politique que nous faisions était devenu un cinéma de lamentation. Aujourd'hui, nous restaurons le grand projet populaire du *Cinema Novo* qui mord plus fort avec ses secondes dents : le peuple sur les écrans et dans les salles » [527].

Carlos Diegues explique l'atmosphère politique du moment où le film est conçu :

> « A cette époque là, l'ouverture du gouvernement Geisel avait déjà commencé, mais c'était encore un gouvernement militaire. *Xica da Silva* a été un film que j'ai fait avec l'intention de dire: 'Même dans les pires moments il est possible de renverser le courant'. Le film n'est pas une épopée sur la liberté, ou sur les luttes sociales. C'est un film sur la façon de renverser le courant. Comment exercer son droit à la vie dans l'étroit espace de liberté qui reste, c'est cela qui est révolutionnaire, si c'est un projet d'avenir » [528].

Dans le communiqué de presse international, Carlos Diegues déclare que *Xica da Silva*, son second film sur les Noirs :

---

[527] DIEGUES, Carlos, dans *Le Point*, Paris, 17 juillet 1978, nº 304.

> « est un film sur la liberté d'aimer. Amour et liberté sont les bases sur lesquelles se construira le projet de civilisation du peuple brésilien. Un peuple plein de sensualité, d'irrévérence, d'exubérance et dont le lyrisme et l'imagination créatrice sont capables de transformer la réalité (...) d'où surgira une nouvelle réalité. C'est à cette utopie que je dédie cette fête barbare, ce film populaire » [529].

Sur le film Glauber a déclaré : « Rare et beau diamant de notre cinématographie, *Xica da Silva* est un film populaire et révolutionnaire qui reconsacre le *Cinema Novo* et rouvre le débat sur la Culture Brésilienne » [530].

En juillet 1976, le film fait sa première au Festival de Brasília, où il est reçu avec enthousiasme.

Le film est lancé le 6 septembre 1976, avec un succès immédiat.

Plus de huit cent mille places ont été vendues dans la première quinzaine.

Xica da Silva réussit à toucher le grand public. Carlos Diegues parle de la joie de voir son film devenir un succès populaire et d'assister au film dans un cinéma de banlieue, dans une salle absolument pleine :

> « Quand je suis arrivé au Ciné Madureira, les gendarmes étaient à l'entrée à cause de trop grand nombre de gens. (...) Comme c'était la première fois que je voyais une chose pareille avec un de mes films, j'ai décidé de rester pour la séance. (...) La salle était pleine, il y avait des gens assis par terre, dans les couloirs. Ainsi, je suis allé m'asseoir collé à l'écran, tourné face au public et c'est comme ça que j'ai assisté au film : à travers la réaction du public. (...) J'ai pleuré d'émotion, parce que tout ce qu'on avait désiré avec le film était en train de se passer. C'était une espèce de revanche populaire » [531].

---

[528] Entretien dans *Conexão Roberto D'Avila*, TV Educativa, 27 mai 1999.
[529] DIEGUES, Carlos, *dans Press-release internationale*, manuscrit dactylographié, Embrafilme, Rio de Janeiro, septembre 1976. Disponible à la Cinémathèque du MAM.
[530] ROCHA, Glauber, *dans Press-release internationale*, manuscrit dactylographié, Embrafilme, Rio de Janeiro, septembre 1976. Disponible à la Cinémathèque du MAM.
[531] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, novembre 2000.

S'il fait l'unanimité du public, *Xica da Silva* provoque des polémiques entre les intellectuels. Carlos explique :

> « Les intellectuels plus dénués d'humour n'ont pas vu ce que le public voyait : le film irradiait d'une joie qui avait été interdite pendant toutes ces années. Une victoire populaire, même si elle arrivait par des manières qui n'étaient pas aussi politisées » [532].

Critiques

Sérgio Augusto souligne le visage de la transgression comme force révolutionnaire que symbolise le personnage de la *Xica da Silva* de Carlos Diegues:

> « (...) Lumineuse Némésis du Minas Gerais, que Carlos Diegues a voulu retraiter dans cette ravissante farce historique, mystificatrice, musicale, gastronomique, anthropophage– une chronique du Brésil colonial perverti par le maniérisme histrion du théâtre de revue. Et qui pouvait aussi bien s'intituler *Comme il était bon mon petit Portugais*. La Xica de Cacá Diegues, interprétée avec exubérance par Zezé Mota, représente le côté festif de la Fernando transgression, l'inconscient d'une révolution dont la portée n'a pas été comprise et assimilée par son protecteur » [533].

Ferreira [534] affirme que le film recrée le passé :

> « (...) [Ce film] enregistre et dénonce l'arbitre, le délire du pouvoir, l'intolérance (...). Le film recrée le passé sans en faire une carte postale. (...) *Xica da Silva* est un triomphe de maîtrise, de grâce et de fraîcheur qui doit être recommandé pour ses qualités incontestables et pour ce qu'il représente dans la lutte du cinéma national par son acceptation populaire ».

[532] *Ibid.*
[533] AUGUSTO, Sérgio, « Uma simbólica e sensata soma de forças », *Veja*, Rio de Janeiro, 8 septembre 1976, p. 70.
[534] FERREIRA, Fernando, « *Xica da Silva* », *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 septembre 1976.

Pour Nelson Motta, *Xica da Silva* est un prix pour l'effort du cinéma brésilien :

> « Le bruyant succès populaire de *Xica da Silva* prime l'effort du cinéma brésilien pour la compétition, avec des produits de qualité, contre l'invasion étrangère et la dilution produite par ces pauvres 'pornochanchadas', qui n'ont pas la joie des 'chanchadas' ni même l'excitation du porno explicite (...). Difficile, en l'occurrence, de 'ne pas comprendre' ou de s'ennuyer avec ces films – les reproches les plus fréquents adressés à ceux qui essaient de faire un cinéma de qualité au Brésil. Comme Cacá Diegues » [535].

Rubens Ewald Filho parle des influences présentes dans le film : « l'arrivée de Walmor Chagas à Diamantina rappèle les films de cape et d'épée de Hollywood. Après, il y a des moments 'film de la jungle' (quand Xica se dirige vers son cachot), d'épopée à la Cecil B. DeMille et de danse folklorique » [536].

En 1978, à l'occasion du lancement du film à Paris, les critiques le reçoivent comme un représentant d'une nouvelle phase du cinéma brésilien actuel.

Pour Michel Grisolia, dans *Le Nouvel Observateur* [537], le film est barbare, mais gai et *Xica da Silva*, la Jeanne d'Arc brésilienne :

> « Jeanne d'Arc de Carnaval, bariolée, luxuriante, Xica se moque bien du réalisme. Elle, et le film avec elle, change la réalité en rêve foisonnant. (...) Echantillon majeur d'un cinéma politique-populaire aux extravagances concertées, *Xica da Silva* est un vrai film-défouloir : une fête de l'utopie, barbare mais gaie. La seule forme de barbarie qui soit tolérable ».

Michel Marmin, dans *Le Figaro* [538], remarque le débauche avec lequel le film traite le colonisateur:

---

[535] MOTTA, Nelson, *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 septembre 1976.
[536] EWALD FILHO, Rubens, « Um Alegre sucesso », *A Tribuna*, Santos, 16 septembre 1976.
[537] Edition de 17 juillet, 1978, p. 53.
[538] Edition de 19 juillet 1978.

> « L'histoire que nous raconte Carlos Diegues exalte une sorte de panthéisme populaire et tropical dont la magnificence paresseuse bouleverse allègrement les rigueurs anachroniques et les apprêts hypocrites d'une classe dirigeante blanchie sous les décombres de la monarchie lusitaine.

Jean de Baroncelli, dans *Le Monde* [539] : « (...) un divertissement bariolé et trépidant, qui bénéficie de l'irrésistible charme brésilien et qui unit, selon le vœu de Carlos Diegues 'la culture ingénue du peuple et ses projets politiques »

Jean-Louis Cros, dans *La Revue du cinéma* [540] affirme que le film dépasse la curiosité exotique :

> « (...) il y a quelque chose de vital, comme un geste de survie, à faire des pieds de nez à la face des tyrans même si l'on sait que ce n'est pas cela qui mènera à quelque chose. Telle pourrait se résumer l'attitude de Xica, et telle est aussi la fonction d'un cinéma qui se veut de contestation selon Carlos Diegues. 'Le mystère poétique du coq, dit-il, n'est pas qu'il pense que son chant fait naître le soleil, mai plutôt que son chant annonce l'existence du soleil' ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Prix

1976 – Festival de Brasília : Meilleur Film, meilleur Réalisateur et Meilleure Actrice.

5.2 – 1976 : *ALELUIA, GRETCHEN*, DE SILVIO BACK

Synopsis

La saga d'une famille d'immigrants allemands fuyant le nazisme, qui vient s'établir au Sud du Brésil vers 1937. A l'occasion de la Seconde Guerre mondiale, des membres de la famille entrent en contact avec la cinquième colonne et le

[539] Edition de 22 juillet 1978.

mouvement Intégraliste (d'orientation fasciste). Durant les années cinquante, ils reçoivent des anciens nazis en transit vers l'Argentine. Un pique-nique contemporain ravive les souvenirs au son de Wagner sur un rythme de rock. C'est la première fois que l'immigration allemande est le sujet d'un film de fiction au cinéma brésilien.

Historique de la production et de la carrière

Silvio Back, « le Cacique du Sud » selon Glauber, contrairement à la vaste majorité des cinéastes, vivait et réalisait ses films dans le sud du Brésil, plus précisément à Curitiba, la capitale de l'état du Paraná, à 400 km de la ville de São Paulo.

De père hongrois et de mère allemande, Back est le réalisateur brésilien qui a porté le sud du pays sur les écrans du cinéma brésilien. A travers les films de Back on se rend compte que le Brésil n'est pas seulement ou bien noir, ou bien esclave et que les conflits et les inégalités ne sont pas leur exclusivité.

Dans le programme de diffusion à l'étranger du film, Silvio Back dit qu'il voulait raconter :

> « Dans un panneau terriblement provisoire et décousu, la trajectoire d'une famille allemande obligée d'émigrer au Brésil avant la Seconde Guerre. (...) Tout le scénario a été construit à partir de faits réels mêlés à des souvenirs et la mythologie que la descendance allemande vénère encore. (...) Un journal sans pages jaunies : un film que personne n'a vu sans mourir un peu avant, comme le dit l'un de ses personnages » [541].

[540] Edition de août 1978, p. 121 et 123.
[541] BACK, Silvio, dans le communiqué de presse international, Embrafilme, Rio de Janeiro, 1976.

Le sujet choisi par Silvio Back suscitera des controverses. Par exemple, l'accusation faite par le cinéaste Alberto Cavalcanti, président du jury du Festival de Brasília, que Back avait réalisé une œuvre nazie. L'accusation est publiée par Jairo Arco e Flexa [542], dans la revue *Veja* où il considère l'événement comme « une inexcusable erreur de jugement ».

A l'étranger, le film subit aussi des représailles. Choisi pour représenter le Brésil au Festival de Berlin, *Aleluia, Gretchen* reçoit mystérieusement un veto et est exclu de la compétition un jour avant le début du Festival.

Critiques

José Carlos Avellar [543] analyse la métaphore du film :

> « Les personnages ne vieillissent pas, ils continuent avec les mêmes visages et le passage du temps est seulement suggéré par le changement des costumes, quelques dialogues (...) Pendant tout le film, les personnages ont un comportement naturel, mais le ton de la photographie et le style fragmenté du récit empêchent un contact réel et direct avec les situations. Tout fonctionne comme une allégorie ».

Jairo Ferreira [544] affirme que *Aleluia Gretchen* montre la réalité brésilienne avec la même force que *Terre en Transe* et parle de l'impression que le récit lui a causé :

> « Ce qui de plus m'a impressionné dans le film a été son récit tranquille et pénétrant, quelque chose qui enveloppe le spectateur peu à peu. A la fin, le mot 'Fin' n'apparaît pas et le spectateur quitte la salle en se demandant q'il n'est pas aussi un personnage de ce film. Une sensation de participation qui avait disparu du cinéma brésilien depuis près de dix ans, plus précisément depuis *Terre en Transe*, de Glauber Rocha ».

[542] Edition du 13 avril 1977.

Sergio Augusto [545] : « Il y a ceux qui disent que l'Integralisme [546] n'est pas mort, qu'il a seulement changé de nom et de chemise. Telle n'est pas la morale de l'histoire du film de Silvio Back, *Aleluia, Gretchen* ».

Edmar Pereira [547] liste ses qualités :

> « (...) *Aleluia, Gretchen* conserve sa force et son importance. Outre sa saine capacité à provoquer des polémiques, ce travail inégal et fascinant de Silvio Back laisse un solde positif. Il serait injuste de ne pas détacher de son récit anti-conventionnel, la fermeté du réalisateur qui refuse toute concession aux facilités du folklore ou du sentimentalisme offertes par l'histoire ».

Orlando Fassoni [548] reconnaît les caractéristiques érudites du film et son choix d'aborder un sujet oublié par la société :

> « On ne peut pas considérer *Aleluia, Gretchen* comme un film populaire. (...) Back a réussi, à travers le langage symbolique et allégorique, en alternant réalité et fiction, à peindre quatre décennies de la famille Kranz, comme des figures sorties de quelque roman de mystère, (...). Outre la force avec laquelle il fouille le passé, *Aleluia, Gretchen* est l'une des rares œuvres à se préoccuper de la révision de faits où peu de gens ont le courage de mettre leur nez. (...) le film nous fait sentir, à cette époque si intensément pauvre et vide d'idées pour le cinéma, qu'il existe encore des auteurs soucieux de soulever des questions, qui, oubliées dans le temps, survivent en inspirant de la peur ».

Prix

1977 – Festival de Gramado : Acteur (Supporting Role) et Photographie ; Prix Golfinho de Ouro (MIS [549]) : Réalisateur ; Prix Coruja de Ouro : Actrice, Photographie, Costumes ; Prix Air France : Réalisateur, Actrice ; Prix Association

---

[543] AVELLAR, José Carlos, « *Aleluia, Gretchen* – o rosto sempre igual da violência », *Jornal do Brasil*, Rio de janeiro, 29 janeiro 1977.
[544] FERREIRA, Jairo, « Você está neste filme », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 février 1977.
[545] AUGUSTO, Sérgio, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 8 avril 1977.
[546] Integralismo – mouvement *Brasil*ien d'inspiration fasciste.
[547] PEREIRA, Edmar, « Um balanço de *Aleluia, Gretchen*. Com saldo muito positivo », *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 mai 1977.
[548] FASSONI, Orlando, « O nazismo, no sul do Brasil », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 juin 1977.
[549] MIS – Musée d'Image et de Son, Rio de Janeiro.

de Critiques d'Art de São Paulo : Scénario, Acteur, Décors ; Prix Gouverneur de São Paulo : Synopsis, Photographie, Décors ; Festival de Cannes ; Festival de Berlin ; Festival de Chicago, Festival de New York.

5.3 – 1978 : *SE SEGURA, MALANDRO* [550], DE HUGO CARVANA

Synopsis

Une radio-pirate couvre les événements de Rio de Janeiro du haut d'une de ses collines. Sa seule reporter cherche ses sujets en circulant à bicyclette. Il y a un charmant voleur en tenue de gymnastique. Il y a le modeste employé, qui se révolte le jour où il reçoit un hommage pour ses trente ans de bons et loyaux services et prend en otage les occupants de l'ascenseur. Il y a un riche héritier obligé de travailler comme ouvrier et de vivre dans une favela (bidonville) pour mériter de succéder à son père dans les affaires. Il y a les fiancés du Nord-Est qui se trompent mutuellement sur leur peu reluisantes activités. Et il y a la police décidée à démanteler la station clandestine.

Historique de la production et de la carrière

En 1976, Hugo Carvana, acteur dans plus de 63 films, démarre le tournage de son deuxième film comme réalisateur: *Se segura, malandro*. Mais un accident de voiture l'oblige à arrêter. Le tournage reprend en mars/avril 1977. En mai 1977 le film est prêt.

[550] En français : « Attention, mec ».

Dans ce film, Carvana confirme son talent pour la critique à travers la comédie. Carvana nous fait rire de nos disgrâces. C'est un humour caustique, cruel et très critique.

Carvana explique l'idée de son film :

> « *Se segura, malandro* est un film anarchique, (...) sur la radicalisation de l'individualisation. (...) Le mode capitaliste est en train de créer une excessive individualisation chez les gens. Je vois cela d'une manière caustique, très sarcastique, folle et amusante. J'essaie de photographier comment cela se manifeste chez les personnes sans qu'elles s'en aperçoivent » [551].

Il parle de l'humour qu'il intègre dans son cinéma en affirmant que « Nos réalisateurs ont toujours rejeté l'humour en alléguant qu'il s'agit d'un 'art mineur'».

Pour Carvana, ses deux films « ont été le moyen que j'ai trouvé de placer l'humour dans une position plus digne dans le cinéma. Je me refuse à accepter l'accusation d'être un populiste. (...) Dans mes films, ce que je cherche est de recréer les sentiments et la dramaturgie populaire. (...) mes racines suburbaines » [552].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Le film fait sa première plus d'un an après, en août 1978.

En prenant compte de la campagne pour l'amnistie, le film est lancé avec le slogan « la comédie qui amnistie votre foie» [553].

---

[551] « Carvana – Se segura, malandro », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 décembre 1976.
[552] « Carvana prepara estréia de seu novo filme », *Tribuna da Imprensa*, Rio de janeiro, 23 août 1978.
[553] En brésilien : « A comédia que anistia seu fígado ».

Critiques

Les critiques se divisent entre ceux qui reconnaissent la qualité de l'humour du film et ceux que le considèrent comme une plaisanterie de mauvais goût.

Ely Azeredo [554] reconnaît l'importance de l'humour dans le film de Carvana, sachant que la comédie était habituellement restreinte aux 'pornochanchadas' :

> « Avec tant de 'pornochanchada' qui menacent le professionnalisme et la dignité de tant de réalisateurs brésiliens, une œuvre de Carvana est toujours la bienvenue. Le réalisateur, acteur et scénariste cultive depuis quelque temps les meilleures traditions de la comédie carioca selon la meilleure évolution technique de notre cinéma ».

Sérgio Augusto [555] considère que le film n'arrive pas à son but :

> « Pendant que rien de meilleur n'arrive, on rit et on se moque des mœurs. Dommage que le film soit chiche de quolibets nouveaux et amusants. (...) *Se segura, malandro*, à la fin, n'est rien de plus qu'un pantalonnade (...) Il ne me semble pas que la critique de mœurs, dans le nouveau film de Carvana, atteigne le haut degré de corrosion que lui attribuent quelques-uns de ses admirateurs ».

Jairo Arco e Flexa [556] pense que le bon résultat du film est dû plus au scénario qu'à sa direction :

> « (...) *Se segura, malandro* est d'un humour irrésistible. (...) Mais il faut remarquer qu'il doit son succès plutôt à l'efficacité du scénario qu'à sa direction. (...) le recours surréaliste de Carvana s'épuise vite et, à mesure que l'histoire se prolonge, il [Carvana] se montre incapable de la développer de façon harmonieuse ».

---

[554] AZEREDO, Ely, « O Rio louco de *Se segura, malandro* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 août 1978.
[555] AUGUSTO, Sérgio, « Ser malandro é padecer no paraíso », *IstoÉ*, São Paulo, 30 août 1978, p. 73 et 74.
[556] ARCO E FLEXA, Jairo, « Uma loucura », *Veja*, Rio de Janeiro, 30 août 1978.

Fernando Ferreira analyse la qualité de cette comédie :

> « Le tempérament humoristique de Hugo Carvana le rend proche de certains modèles traditionnels de comédie qui remonte aux classiques du genre, en passant sans doute par l'esprit anarchique des *Frères Marx*, ainsi que par l'humour carioca qui, dans le cinéma, a eu sa plus notable expression populaire dans les comédies du genre 'chanchada'. (...) Il est évident que la différentiation se fait par le fait que la 'chanchada' était un but en soi, dans son ingénuité, tandis que Carvana a l'ambition d'amplifier 'la discussion des problèmes de l'homme'. (...) Et son ambition est atteinte ».

Alberto Silva [557] affirme que le film « est assez décousu, dépourvu de grâce, parfois même, caricatural ».

Lauro Machado Coelho [558] fait un bilan des qualités et des défauts :

> « Dans *Se segura, malandro* une espèce spéciale d'amertume paraît s'être insinuée dans la vision que Carvana a de cette faune carioca, dont il sait fixer les mésaventures avec tant d'exactitude. Tout ces gens là paraissent désenchantés et sans la joie de vivre spontanée qui, dans son premier film, finissait par rétablir l'équilibre. (...) Carvana manipule ses images avec une grande maîtrise, passant aisément d'une histoire à l'autre, sans perdre la continuité. Mais, de la moitié jusqu'à la fin, l'accumulation d'éléments répétitifs allonge inutilement certains épisodes, (...). En plus, [le film] pouvait se dispenser de certains dialogues qui ont pour but véhiculer le message du film. Plus que fausses et déplacées, ces montées en chaire sont inutiles devant la clarté et le pouvoir de suggestion de chaque épisode. (...) De toute façon, *Se segura, malandro* dispense un intelligent et irrévérencieux sens de l'humour ».

Jean-Claude Bernardet [559] analyse l'option par l'humour absurde dans le film et les raisons, selon lui, pour lesquelles le film n'atteint pas son but :

> « *Se segura, malandro* choisit l'apparemment absurde. En révolte contre 30 ans de soumission et d'écrasement, le bureaucrate séquestre un ascenseur. Cet absurdité n'est pas gratuite. C'est une manière de révéler une situation émotionnelle et sociale donnée. (...) ce genre de situation ou de personnage qui se rapporte avec la réalité à travers le grotesque, qui fonctionne en une lente augmentation me semble très sympa. Il y a un souffle de folie sain et anarchiste dans les films de Carvana. Mais *Se segura, malandro* ne satisfait pas pleinement. Un peu parce que les personnages ne sont pas suffisamment

[557] SILVA, Alberto, « Se segura, Carvana », *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 31 août 1978.
[558] MACHADO COELHO, Lauro, « O Folclore carioca, com inteligência, bom humor e uma pitada de amargura », *Jornal da Tarde*, São Paulo, 02 septembre 1978.
[559] BERNARDET, Jean-Claude, « O 'Malandro' ficou no meio do caminho », *Ultima Hora*, São Paulo, 04 septembre 1978.

> originaux. (...) Carvana et ses scénaristes donnent l'impression de ne pas aller jusqu'au bout de son intention (...) comme si une proposition moraliste rachetait les promesses du grotesque. (...) . En tant que réalisateur, Hugo Carvana ne manifeste pas encore la verve et l'intelligence qui lui sont caractéristiques comme acteur. Mais ses films sont l'un des aspects les plus intéressants de la comédie faite au Brésil ».

Se segura, malandro est l'un des plus grands succès commerciaux de l'année au Brésil.

Participation aux festivals

1978 - Festival de Brasília ; Festival de Cinéma de Tunisie ; Festival de Gramado.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

5.4 – 1980 : *PIXOTE, LA LOI DU PLUS FAIBLE*, DE HECTOR BABENCO

Synopsis

Révoltés par la violence et les injustices auxquelles ils sont soumis dans une maison de correction à São Paulo, un groupe d'enfants – Paulo, Dito, Lilica, Chico et Pixote – s'évade et, sans d'autres moyens de survie dans les bas-fonds où traînent marginaux et prostituées, pratique une série de petits délits. Employés par un trafiquant qui les utilise comme convoyeurs de drogue vers Rio de Janeiro, les enfants se font duper. Tandis que l'un d'eux est tué, Pixote commet son premier assassinat. Associés à la prostituée Sueli, les enfants dérobent les clients qu'elle attire, ce qui fait naître alors entre eux et elle des rapports affectifs. Pour compenser leurs manques, un lien très fort se forme, mais cela dure peu de temps. Le groupe se défait et Pixote part seul pour affronter la grande ville.

Historique de la production et de la carrière

Le film a commencé à exister la première fois que Hector Babenco a visité l'unité correctionnelle de mineurs, la FEBEM, à São Paulo. Il en a été tellement impressionné, qu'il est revenu là plusieurs fois. Il a donné son adresse aux garçons. A chaque fois que l'un d'eux réussissait à s'enfuir, Babenco recevait une visite. Il raconte : « Ce qui m'a beaucoup impressionné a été le besoin qu'ils avaient d'être écoutés, de raconter leurs histoires » [560]. Et dans ses histoires une chose qui a beaucoup touché Babenco « était qu'à chaque fuite de la FEBEM, les garçons cherchaient à construire une cellule familiale. Même dans un groupe fait seulement par des garçons, il y en avait toujours un qui assumait le rôle maternel, un qui jouait le père, etc ».

A cette époque, le roman de José Louzeiro 'L'enfance des morts' est sorti. Le scénario surgit alors d'un mélange entre les histoires du roman et les entretiens de Babenco avec les garçons de la FEBEM .

Une des exigences de Babenco était de travailler avec des acteurs amateurs pour les rôles des garçons. Un long processus de sélection a donc eu lieu. De la première sélection de mille cinq cents garçons, 65 ont été choisis, et après une deuxième sélection 27 garçons sont restés.

Le travail de construction des personnages débute d'une manière très particulière. Babenco amène les garçons au Zoo et leur demande de choisir un animal qui puisse représenter chaque personnage.

[560] Press- release du lancement du film, *HB Filmes*, São Paulo, 1996.

Dans le zoo, Fernando Ramos da Silva, qui jouera Pixote, choisi un jeune lion pendant que Jorge Julião, qui jouera l'efféminé Lilica, choisissait un cygne.

Fernando avait commencé sa carrière au théâtre avec João das Neves dans la pièce *O Último carro*. Après, il avait fait une participation dans un film de João Batista de Andrade, *Alice*. Après *Pixote*, il jouera encore un rôle dans *Ils ne portent pas de smoking*, de Leon Hirszman, en 1981. A la télévision sa carrière sera très brève. Illettré, il avait trop de difficultés pour mémoriser ses dialogues. Fernando a grandi, et son apparence a changé. Le cinéma l'a oublié. Fernando Ramos, ainsi que plusieurs autres jeunes garçons lancés par le cinéma, n'étaient pas préparés, comme le dit Babenco « pour le succès, ou ce qui est encore pire, pour la défaite » [561].

Et ainsi, la brève carrière d'acteur de Fernando Ramos da Silva, le Pixote, finit avec sa première arrestation pour cambriolage d'une résidence, en 1984. Le 25 août 1987, il est tué par la police lors d'une fusillade après l'attaque d'une entreprise à São Paulo.

Babenco a choisi de construire son film à partir d'un regard plutôt sociologique que politique : « c'était une réponse immédiate et personnelle à un phénomène que je voyais dans les rues et que personne paraissait intéressé d'affronter ».

[561] « Drama social que não envelhece », *Jornal de Brasília*, Distrito federal, 08 décembre 1996.

A São Paulo, le film est lancé en octobre 1980, dans plus de 40 salles et provoque des réactions opposées. Il y a ceux qui affirment que la réalité est encore pire, et ceux qui accusent Babenco d'avoir exagéré. Le caractère dévastateur du film ne laisse pas de place à l'indifférence.

A Rio de Janeiro, après une séance réservée aux autorités liées aux institutions correctionnelles de mineurs, l'évaluation générale a été contraire au film « qui ne nous apporte rien de bon. Le Promoteur Carlos Mello, curateur de mineurs a dit que le film « est un attentat à la sécurité nationale » et exhorte les autorités « à assister à nouveau au film et à prendre des mesures punitives contre les producteurs, y compris l'Embrafilme, qui, avec de l'argent public a financé une telle calamité » [562].

A l'étranger *Pixote* fait le tour du monde, et obtient le succès du public et de la critique. En 1990, la revue *Première* le choisit comme troisième meilleur film du monde, derrière seulement *Fanny et Alexandre*, d'Ingmar Bergman et *Ran* de Akira Kurosawa.

En juillet 1985 le film est finalement autorisé pour la télévision, avec des coupures.

En 1996, le film est relancé au Brésil avec des nouvelles copies, maintenant sans coupures.

Le film est censuré au Chili et en Australie pendant sa participation au Festival International de Melbourne « pour des scènes d'activité sexuelle en présence d'enfants » [563].

Selon le télex, le premier Ministre de l'Etat de Victoria, John Cain, la mesure contre le film était « un attentat à la liberté culturelle du festival » et c'était la première fois, depuis 1975, qu'un film était censuré en Australie.

Critiques

Hector Babenco affirme que la presse brésilienne a reçu le film avec « précaution et timidité », mais que même ainsi elle « est restée perplexe. Ils n'ont rien trouvé de mauvais à dire sur le film » [564].

En général, la perplexité est plus forte.

Ely Azeredo [565] nous démontre la force du film :

> « *Pixote* est un film terrible. Ceux qui veulent regarder le drame de l'enfance abandonnée enrobée dans un manteau lyrique, de débordante tendresse doivent attendre l'un des prochains films de Truffaut. (...) Universel dans sa douleur, le film donne à voir une espèce de génocide spirituel encore plus brutal que les agressions physiques des gardiens de la maison de correction et les assassinats 'nécessaires' commis par la police. (...) ».

Ainsi il reconnaît que le film va beaucoup plus loin que la simple dénonciation :

---

[562] SCHILD, Suzana, « A reação (sempre negativa) de uma platéia selecionada », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 octobre 1980.
[563] Telex envoyé par ANSA, Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro, s/d.
[564] « Drama social que não envelhece », *Jornal de Brasília*, Distrito Federal, 08 décembre 1996.
[565] AZEREDO, Ely, « A Abolição da infância », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 octobre, 1980.

> « Au-delà des violences et des humiliations, planent les vrais efforts des rapports entre les enfants, l'essai presque inconscient de former un groupe familial. C'est là que la compréhension de Babenco se montre supérieure et libère le film de la formule de la dénonciation. Son travail dans la direction des garçons est magnifique, en particulier avec Fernando Ramos da Silva, le Pixote, aussi inoubliable qu' un personnage de Vittorio de Sica ».

Rogério Bitarelli [566] analyse le décor comme un élément fort dans la signification du film:

> « Pour attirer l'attention du spectateur sur la diversité de la violence, les enfants sont presque toujours filmés en opposition aux détails sordides, des déjections, du sang. Les éléments du décor, loin de l'ornementation plastique d'effets superficiels, imprègnent de signification l'atmosphère qui s'étend de la maison de correction jusqu'aux rues ».

Suzana Schild [567] analyse le balancement du film entre l'insupportable et le terriblement émouvant :

> « Il y a des scènes où la tension et l'angoisse sont presque insupportables. Dans d'autres, il est impossible de ne pas s'émouvoir du rapport entre les garçons, leurs rêves et leurs expectatives. Ils jouent à la torture et à l'attaque de banque et leur aspiration majeure est, 'si tout va bien', d'acheter un revolver, un pantalon à la mode, ou tout simplement de n'être plus battu ».

Roberto Mello [568] souligne l'analyse sociopolitique du Brésil que le film apporte à travers l'univers des garçons abandonnés :

> « *Pixote* illustre abonnement une tendance indiquée par les scientifiques sociaux : le modèle brésilien paranoïaque-pervers a généralisé la violence à tous les âges, à des niveaux inimaginables, soutenu par la torture, qui en tant que politique délibérée de l'Etat, a rompu tout pacte civilisateur entre les citoyens –où même la guerre a un minimum de règles ».

---

[566] BITARELLI, Rogério, « *Pixote, a lei do mais fraco* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 octobre 1980.
[567] SCHILD, Suzana, « *Pixote, a lei do mais fraco* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 octobre 1980.
[568] MELLO, Roberto, « *Pixote, a lei do mais fraco* », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 octobre 1980.

Gilbert Salachas, pour *Canal* +, compare la film à *Los olvidados* de Buñuel et le considère en même temps indispensable et insupportable :

> « C'est un constat sans complaisance, une image abominablement réaliste de la lèpre citadine. On est, dans l'ordre, ému, bouleversé, écœuré. Les 'olvidados' de Buñuel étaient de bons petits en comparaison. Il est difficile de ne pas avoir mauvaise conscience devant un tel tableau, mais ce sentiment est tempéré par celui de l'impuissance. *Pixote* est une oeuvre forte, importante, indispensable et insupportable ».

Prix

1981 - Festival de Locarno, Prix Leopardo de Prata ; Festival de San Sebastian, meilleur Film ; Festival de Biarritz , Prix du Jury ; Festival de New York, Prix Film Etranger ; Association des Critiques de Los Angeles, Film Etranger ; Prix Air France, São Paulo, Réalisateur et Actrice ; Association Nationale de Critiques des EUA, Réalisateur.

Memória da Censura 1964-1988 do Cinema Brasileiro

5.5 – 1982 : *ALLEZ, BRESIL*, DE ROBERTO FARIAS

Synopsis

Rio, 1970, pendant la coupe du monde de football. Jofre, citoyen tranquille et non-politisé de la classe moyenne, père de deux enfants, est pris pour un dangereux terroriste et se fait enlever par une organisation de répression des mouvements de gauche. Sa femme et son frère commencent à faire des enquêtes sur sa disparition, mais ils n'arrivent à tirer aucun renseignement de la police. Pendant leur recherche, ils finissent par découvrir ce que tout le monde savait déjà : l'existence d'un réseau de répression bien structuré. Dans la clandestinité, ce réseau utilisait toutes les méthodes pour soutenir le pouvoir, même si, pour y arriver, il fallait violer la Constitution et les droits de l'homme les plus élémentaires.

Après avoir appris que Jofre avait été torturé à mort par ceux qui l'ont séquestré, 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.

Historique de la production et de la carrière

Après des années sans tourner, et à la fin de ses quatre ans comme président de l'Embrafilme, Roberto Farias a commencé la production de son film qui au début s'appelait *Por uma questão de liberdade* [569].

Le film s'est basé sur une histoire de Reginaldo Farias et de Paulo Mendonça, appelée *Sala escura* [570].

Maintenant comme réalisateur, Farias revient à l'Embrafilme et présente son projet à Celso Amorim, le nouveau président, pour faire une co-production.

Roberto Farias, ainsi que Celso Amorim, croyaient vraiment à la politique d''ouverture' clamée par les militaires. Et le film est fait. Une fois prêt, Farias décide de changer son titre, qui devient *Allez, Brésil*.

Roberto Farias raconte ce moment :

> « (...) j'ai trouvé que *Allez, Brésil* était plus vigoureux. Il y avait la connotation du football, parce que c'était le slogan de la Coupe de Monde de 70, et il y avait aussi une connotation politique. Celso Amorim et Luiz Carlos Barreto ont tout fait pour me convaincre de ne pas le changer, ils trouvaient que c'était de la provocation, mais j'ai décidé que le titre resterait *Allez, Brésil* » [571].

[569] En français – « Par une question de liberté ».
[570] En français – « Chambre dans l'obscurité ».
[571] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, février 2001.

Pendant le tournage a lieu l'attentat à bombe au Riocentro, Rio de Janeiro.

Le film prêt, Farias demande à la censure régionale, à Rio de Janeiro, un certificat spécial pour les festivals, pendant qu'à Brasília il demandait l'autorisation pour les salles.

Si d'un coté Farias croyait à l'ouverture, de l'autre il avait conscience que son film traitait, de façon directe et explicite, d'un sujet très dangereux. La censure pouvait donc poser des problèmes. Comme stratégie contre cela, Farias décide de faire connaître le public à la presse et au public avant même de le soumettre à la censure. Farias croyait à cette pression. Il déclenche une grande campagne publicitaire :

> « J'ai montré le film dans des séances privées à beaucoup de gens. J'avais ce droit. Je ne pouvais pas le lancer dans le circuit des salles sans le certificat de censure, mais en privé je pouvais le montrer à qui je voulais. Et ainsi, la presse a commencé à parler du film » [572].

La première du film à Gramado et son interdiction le jour suivant

En mars 1982, le film fait sa première au Festival de Gramado. Les journaux suivent avec intérêt son exhibition.

Roberto rappelle la séance et les premières heures après :

> « Ça a été une catharsis. Les gens hurlaient, sautaient, se levaient pour applaudir, criaient. Une victoire écrasante. La même nuit, Joaquim Pedro [de Andrade], qui était membre du jury, m'a dit qu'il avait reçu un appel de Brasília, en lui disant que les militaires étaient fous de rage en disant que je devais être fou d'avoir fait un film pareil. Le jour suivant, mon film était interdit » [573].

[572] *Ibid.*
[573] *Ibid.*

Comme d'habitude à Gramado, un débat est organisé, le lendemain de l'exhibition de chaque film. Dans ce débat, tant Roberto Farias que le film ont été massacrés.

En 2000, l'enregistrement du débat a été retrouvé par Esdras Rubin, à l'époque, président du festival [574]. Une copie m'a été communiquée. L'ouverture du débat nous donne une idée de l'atmosphère qui régnait.

Le médiateur relate :

> « [à la sortie du film, la nuit précédente] les applaudissements et l'enthousiasme dans la salle, l'émotion, m'ont fait penser : 'Demain, il n'y aura pas de débat pour ce film. Ce sera plutôt une réunion de confraternisation'. Mais je me suis trompé. En quittant la salle j'ai rencontré un jeune homme, d'à peine 20 ans. Il est venu vers moi et m'a demandé : 'Olga, tu as aimé le film ?' Je lui ai répondu : 'Totalement. Je suis ravie!' Et lui, en me regardant, a dit : 'Moi, je l'ai détesté.' Et ainsi je me suis rendu compte que le débat aurait lieu » [575].

Pendant le débat, après être violemment attaqué et accusé d'avoir fait un film mensonger, la réponse de Farias mesure la température du débat :

> « J'aimerais bien faire un autre film, un film disons, musical, intitulé *Riocentro* [576] (rire). Cette comédie musicale, j'aimerais la faire maintenant, mais je crois que ce ne sera pas possible. Si j'étais Costa-Gravas, qui a fait un film en France sur l'oppression en Grèce, peut-être que j'aurais les conditions de faire le film que vous aimeriez que je fasse, mais ce film là, je vous le laisse faire (applaudissements) ».

À un autre moment, Farias essaie encore de calmer les esprits, sans succès :

> « C'est moi la personne qui a touché le sujet. Qui a fait le film. Et c'est moi qui suis attaqué ici. Je ne suis pas responsable de la répression, au contraire ! J'essaye de critiquer la répression, de montrer que la violence de l'être

[574] Une copie est déposée au Musée du festival de Gramado, à Gramado, Rio Grande do Sul.
[575] Enregistrement du débat sur le film *Allez, Brasil*, Gramado, Rio Grande do Sul, 27 mars 1982.
[576] Il fait mention à l'attentat du Riocentro, à Rio de Janeiro.

> humain est une chose ignoble. C'est cela que je veux faire et je sens une chose ici : Il y a quelque chose qui nous sépare, mais nous sommes du même côté. Je pense exactement comme vous » [577].

En 2001, Farias m'a fait un bilan de la situation vécue 18 ans auparavant :

> « Cela a été deux heures, ou presque, d'un bombardement féroce contre moi, fait par de jeunes emportés de l'époque. Il y a eu ceux qui ont revu leurs positions. Voyez comment tourne la roue. A l'époque je n'ai pas réussi à faire comprendre aux jeunes que je n'avais pas la prétention de faire un film sur les guérillas urbaines et pour cette raison je n'ai pas répondu à leurs attentes. Ils m'ont presque accusé de défendre le régime militaire. Il y en a eu, évidemment, qui m'ont défendu. Mais personne n'est parvenu à convaincre les jeunes. Ils auraient voulu que j'aille plus loin dans le sujet. Que j'accuse ouvertement les militaires. Ils n'ont pas compris que j'avais fait un film sur l'aliénation de la classe moyenne, en montrant que tout comportement est politique, mais qu'elle, la classe moyenne, ne s'aperçoit de cela que lorsque la disgrâce frappe à sa porte » [578].

La chute du président de l'Embrafilme, Celso Amorim

Pendant qu'à Gramado le débat sur le film était ouvert, à Brasília, les militaires préparaient son interdiction, ainsi qu'un total changement dans la direction de l'Embrafilme et quelques mois après, dans le CSC.

A l'Embrafilme, le changement a commencé par la déposition pure et simple de son président, Celso Amorim, puisqu'il avait accepté la participation de cet organe officiel de soutien au cinéma national, à la production du film.

Celso Amorim est déposé et transféré à l'Ambassade de Berne, Suisse, où il reste 'en quarantaine' quelques années.

[577] *Ibid.*.
[578] Lettre envoyée à Leonor Souza Pinto, 12 février 2001.

Mai 1982 – A Cannes, le film est confisqué par l'Ambassade brésilienne

Le film est invité à participer à la Quinzaine des Réalisateurs, dans une soirée dédiée à la liberté de la presse.

Pierre Kast demande donc une copie du film à l'Ambassade brésilienne. La copie lui est refusée par l'Ambassade et par l'Embrafilme.

A l'époque, Roberto Parreira, le directeur de l'Embrafilme qui avait remplacé Celso Amorim, a déclaré que « quand un film est interdit, il n'a pas le droit au certificat provisoire de censure, et ainsi, il ne peut pas être exhibé, ni au Brésil, ni à l'étranger » et que l'accusation que le film avait été confisqué était fausse, et que seule « la loi avait été appliquée » [579].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Mai 1983 – Le film est interdit en Argentine

Invité à participer de la IV Semaine du Cinéma Brésilien, à Buenos Aires, le film est interdit par le 'Ente de Calification Cinematográfica'. De Buenos Aires, Paulo Torre [580] commente le fait : « À ce qu'on voit, l'ouverture politique argentine n'as pas résisté au film *Allez, Brésil* ».

Janvier 1983 – Son lancement au Brésil

En janvier 1983, après neuf mois d'interdiction, le film est finalement lancé. Il fait un million de spectateurs, mais aurait certainement fait plus encore, s'il n'avait pas été 'mis au frigo' pendant près d'un an.

---

[579] « Faria critica retirada, Parreira justifica », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mai 1982.
[580] TORRE, Paulo, « Censura argentina », *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 mai 1983.

Le film a deux avertissements. L'un au début, qui a été inséré pendant les négociations avec la censure pour la libération du film, annonce :

> « Ce film se passe pendant le mois de juin 1970, l'un des moments les plus difficiles de la vie brésilienne. A cette époque, les indices de croissance découlaient d'un déroulement extraordinaire de l'économie. Dans le secteur politique, cependant, le gouvernement s'engageait dans la lutte contre l'extrémisme armé. D'un coté, la subversion de gauche, de l'autre, la répression clandestine. Des séquestrations, des morts, des excès. Moments de douleur et d'affliction. Aujourd'hui une page tournée de l'histoire du pays qui ne peut pas perdre la perspective du futur. *Allez, Brésil* est un pamphlet contre la violence » [581].

L'autre, à la fin, ajouté par ironie, de volonté délibérée par Farias, qui dit : « Il s'agit d'un film de fiction ».

Après une bataille féroce avec la censure, qui a duré huit mois et qui a eu comme conséquences la déposition du président de l'Embrafilme, le changement du CSC et le retrait de l'Embrafilme de la production du film, à travers le paiement de l'argent qu'elle avait investi dans le film, *Allez, Brésil* fait sa première à Rio de Janeiro, le 14 février 1983.

A la télévision, le film sera autorisé en novembre 1986, à la TV Globo, pour 22h20 [582].

En vidéo, le film sera lancé en 1988.

---

[581] Doc. 34, dossier *Allez, Brasil*.
[582] « Thriller do período da repressão », *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 novembre 1986.

***Allez, Brésil* : le dernier film tourné par Farias jusqu'à nos jours**

Il a fallu à Farias 11 ans avant de faire sa rentrée comme réalisateur avec son film *Allez, Brésil*. Un retour, consacré et très attendu, qui s'est arrêté là.

Après *Allez, Brésil* Farias travaille à la télévision, où il reste jusqu'en 1989 quand il est invité par le Ministre de la Culture, Celso Furtado, à la présidence du CONCINE – Conseil National de Cinéma. C'est le moment du premier gouvernement civil après la dictature, élu indirectement. Celui de Tancredo Neves et José Sarney.

Le gouvernement suivant, le premier à être élu directement par le peuple, celui de Fernando Collor, met fin par décret à l'Embrafilme et, en conséquence, met fin aussi à la participation du gouvernement à la production et à la distribution du cinéma brésilien. A sa place, Collor établit une politique basée sur le partenariat des réalisateurs avec le marché privé.

Accusé de détournement de fonds publics, Collor subit un procès d' « *impeachment* » et est obligé à laisser la présidence peu d'un an après son investiture. Collor s'en va, mais sa politique pour le cinéma reste.

Cette politique est analysée par Farias :

> « Ce système d'aujourd'hui est excellent pour ceux qui savent comment capter de l'argent. Parce que l'argent n'a pas à être versé. C'est une donation. Quand le gouvernement brésilien décide de stimuler le cinéma brésilien, il ne donne pas l'argent au réalisateur. Il est donné aux entreprises privées, qui ne sont pas du milieu du cinéma et qui deviennent les propriétaires du film ! Et qui, évidement ne produisent que les films qui sont en accord avec leurs produits, avec leur marketing. Et le pire de tout c'est que le cinéaste continue à être traité avec une énorme méfiance. C'est comme s'il n'avait pas la capacité de gérer un argent qui lui soit donné directement ! » [583].

[583] Entretien accordé *à* Leonor Souza Pinto, février 2001.

En expliquant les raisons de cette décision, Farias s'épanche sincèrement :

> « Pour tourner un film aujourd'hui on doit avoir des talents que je n'ai pas. Avant et pendant l'Embrafilme, j'ai fait des films qui étaient le résultat de mon travail. (…) Aller chercher de l'argent auprès de personnes qui n'ont rien à voir avec le cinéma, les convaincre, demander à des parrains, à des politiciens, c'est une chose qu'il m'est très difficile de faire » [584].

Depuis 1982, Farias travaille à la télévision. Il n'a pas réalisé un seul film depuis.

Critiques

A propos de l'exhibition du film à Gramado, Cremilda Medina affirme que le film a été « un point final perturbateur à Gramado »,

Antonio Callado [585] parle de la grandeur du film achevé par une direction implacable :

> « Je ne me rappelle pas d'un autre film qui apporte une telle charge de terreur et de compassion. Le mal pur concentré sur le personnage de Carlos Zara et la piété pure que nous inspire le personnage de Natália do Vale balisent ce film emblématique, plein de types qui pouvaient être des clichés (...) mais qui prennent vie entre les mains d'un réalisateur implacable. Farias contraint tout le monde à payer ses péchés sur les écrans, devant nous tous ».

« Un pied de nez à la mémoire de l'AI-5 » est le verdict de *Veja* [586].

José Carlos Avellar [587] parle de la sensation de reconnaissance à laquelle le film oblige le spectateur :

---

[584] Farias, Roberto, *in Jornal O Globo*, 10 septembre 1999.
[585] CALLADO, Antonio, *IstoÉ*, 17 mars 1982.
[586] « Um murro na memória », *Veja*, 31 mars 1982, p. 72.

> « Au cinéma, pendant la projection, le sentiment qui reste collé à la peau même après la fin du film, c'est la reconnaissance du spectateur du fait que tout le monde savait ce qui se passait. C'est la reconnaissance du fait que la sensibilité des gens se trouvait à l'époque agressée et torturée à un tel point, que les gens jouaient le rôle de ne pas s'apercevoir alors qu'en réalité, ils n'étaient pas dupes ».

Il poursuit en analysant le montage comme facteur primordial à la création de ce climat :

> « L'action, sur l'écran, est rapide et attire l'attention. D'une certaine façon, immédiatement après avoir défini l' espace et les personnages, presque tout est vu comme la scène dans laquelle Miguel ouvre le tiroir, prend le revolver et met les balles dans ses poches. En d'autres termes, les images atteignent nos rétines au moment où nous sommes encore pris par l'émotion de la scène précédente, où nous sommes déjà pris par l'imagination de la scène suivante. (...) Mais au même temps que l'on s'aperçoit de l'action, on s'aperçoit aussi du contexte dans lequel l'action se déroule, et peu à peu l'atmosphère devient plus forte que les personnages, et le spectateur commence à souffrir de ce climat – le climat violent que nous tous avons vécu ici en juin 1970 ».

Il conclut en disant :

> « La plus grande violence que le film provoque n'est pas visible immédiatement. (...) Ce qui l'empêche est cette reconnaissance de ce que peu à peu les gens ont été contraints d'agir par omission. (...) Ce qui importe dans le film est d'amener le spectateur à tout percevoir par l'émotion et à voir la brutalité comme un héritage présent (...) pour stimuler une réflexion sur l'émotion humaine vue comme l'expression d'une attitude politique ».

À l'occasion de la participation du film au Festival de Berlin, Helga Bugdoll [588] parle de l'importance du film en tant que dénonciation de l'action étrangère dans la défense de ses intérêts dans le Brésil :

> « 1970, l'apogée de la répression par la dictature militaire, époque dans laquelle la guérilla urbaine, isolée du mouvement des ouvriers et des masses, a été étouffée dans le sang. La répression et l'intimidation ont été telles, que la majorité du peuple semblait ne pas s'apercevoir que beaucoup étaient séquestrés, torturés et assassinés, pendant que la nation vibrait seulement pour les sensationnels matches de foot. (...) Farias montre clairement la

---

[587] AVELLAR, José Carlos, « Memória do medo », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 février 1983.
[588] BUGDOLL, Helga, « ' Vorwärts Brasilien' und weitere Wettbewerbsfilme », *Die Wahrheit*, Berlin, 28 février 1983, traduit pour le *Brasil*ien par RHG DA SILVA.

> cruauté de l'Escadron de la Mort qui, financé par la CIA et les entrepreneurs brésiliens, a séquestré et assassiné cruellement des milliers de personnes. Il justifie les raisons de la résistance et prouve que tous ont été atteints. Il éclaircit, également, et d'une manière spéciale la voie sans issue dans laquelle la guérilla est tombée. Réalisé de manière claire et engageante, c'est un film d'analyse et de recherche qui mobilise les spectateurs, en se plaçant sans équivoque en faveur de ceux qui s'opposaient à la dictature militaire, qui convenait à l'impérialisme américain ».

Hagmut Brockmann [589] réaffirme l'importance du film par son interdiction au Brésil : « Le film est si convaincant et transmet ses informations de manière si cinématographique (tout en étant pourtant, dans le meilleur sens du terme, un véhicule de masses), qu'il a reçu une distinction : son exhibition au Brésil a été interdite par le régime militaire ».

En 1986, le film est diffusé pour la première fois à la télévision.

Trois ans après son lancement dans les salles, la critique se divise encore.

L'une le considère comme un thriller [590] :

> « Accusé de 'politiquement ingénu' par les uns et d' 'un image romantique du terrorisme' par les autres, le film (...) s'impose comme un thriller policier à la manière de *L'Attaque du train postal* et *La Ville menacée*, qui parlent de la peur et de la vulnérabilité du citoyen moyen face à un régime arbitraire ».

Pendant que Paulo A. Fortes [591] le classifie comme le film qui a mieux traité l'horreur du régime militaire :

> « *Allez, Brésil*, arrive à la télévision. Ce fait est très important, puisqu'on parle du film brésilien qui s'est le plus profondément plongé dans la dénonciation contre la grande nuit d'horreur que le Brésil a vécu, pendant les temps euphoriques du 'miracle économique' promu par le gouvernement Médici. Temps où un citoyen moyen pouvait être arrêté par hasard et mourir

---

[589] BROCKMANN, Hagmut, « FilmFest Berlin – gestern im Wettbewerb », *Volksblatt*, Berlin, 27 février, 1983, traduit au *Brasil*ien par RHG DA SILVA.
[590] « Thriller do período da repressão », *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 novembre 1986.
[591] FORTES, Paulo A., « Os escuros porões do 'milagre' », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 novembre 1986.

> sous la torture, dans les cachots de la dictature. Tout cela est montré sans fards dans *Allez, Brésil*, beau et émouvant film de Roberto Farias, un grand moment de courage politique du cinéma brésilien ».

En 1988 le film est lancé en vidéo.

Prix

1982 - Festival de Gramado, Meilleur Film, Montage ; Festival de Cannes ;

1983 – Festival de Berlin, Prix de l'Office Catholique International, Prix du jury de l'Association des Cinémas d'Art en Europe ; Espagne, Huelva, Festival de Cinema Ibero-Americano, Prix de la Critique.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

5.6 – 1984 : *MEMOIRES DE PRISON*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Synopsis

1935 : le soulèvement des militaires de l'Alliance Nationale Libératrice contre le gouvernement imposé par le Président Getúlio Vargas déclenche une vague de répression anticommuniste. Les garanties et les libertés individuelles de tous les Brésiliens sont suspendues.

La répression atteint Graciliano Ramos, directeur d'école dans une localité du Nord-est et écrivain, qui s'était refusé à pactiser avec des politiciens de sa province. En représailles, il a été dénoncé comme communiste à cause de ses écrits.

D'abord emprisonné dans une caserne, il a droit à certains égards. Soudain le transfert des prisonniers vers Rio de Janeiro le précipite dans la promiscuité d'une cale de bateau, où s'entassent des gens de toutes les origines sociales. A Rio, la prison par comparaison s'avère un havre de paix, d'autant plus qu'il y rencontre sa femme, transformée et mobilisée par les démarches en sa faveur. Le pire restait pourtant à venir : le camp d'internement de l'île Grande, dirigé par un petit despote qui n'entend pas réhabiliter les détenus, mais les briser. L'enfermement concentrationnaire modifie en profondeur l'écrivain, dont le sens aigu de l'observation finit par remettre en cause ses propres certitudes intellectuelles.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964 - 1988

Historique de la production et de la carrière

Mémoires de prison est le film de Nelson Pereira dos Santos avec lequel il fête la fin de la dictature militaire en parlant des faits arrivés dans la période dictatoriale antérieure.

Nelson nous raconte qu'après avoir fini son film précédent, *Estrada da vida*, à São Paulo, il voulait tourner *Mémoires de prison*, un projet qu'il avait depuis *Sécheresse* et qui avait été stoppé par l'enfermement politique de 1964. Son film, arrive donc au public avec 20 ans de délai, « mais il bénéficie de l'apprentissage acquis pendant cette période » [592].

Nelson raconte le début du projet, en 1981 :

---

[592] Avellar, José Carlos, « *Memórias do Cárcere* recebido com entusiasmo em Cannes », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mai 1984.

> « Les producteurs sont restés craintifs, parce que nous étions encore sous la dictature ! Mais je me suis mis à écrire le scénario. Ils m'ont demandé : 'Tu es sûr que ça va aller ?' Je répondais : ' J'en suis certain'. Roberto Farias était en train de faire *Allez, Brésil*. 'Il sera notre cavalerie. Il va devant nous, va tout faire tomber et nous le suivrons. Il n'y aura aucun problème'. Et ainsi j'ai réussi à convaincre les producteurs. J'ai écris le scénario. Un beau jour, le téléphone a sonné : Ils avaient interdit le film de Farias, ils avaient limogé le président de l'Embrafilme. Tout s'est écroulé. Mais le nouveau président de l'Embrafilme, dont j'avais fait la connaissance à la télévision Educative – TVE, où j'avais fait un programme qui s'appelait « Cinéma Rio », m'a suggéré peu après que je pourrais faire le film, à la condition que je m'associe à un autre producteur, parce que si j'étais seul, 'cela ne collerait pas'. Ainsi, je me suis associé à Luiz Carlos Barreto. Nous avons fait le film 'sous conditions' » [593].

Pendant le tournage, Nelson rencontre son premier problème avec les militaires. Il raconte :

> « J'étais en train de tourner à Santa Cruz, dans un hôpital hors service qui était dans le film le quartier de l'Armée à Recife, la première prison de Graciliano. La scène avait des militaires, des sons de clairon. De l'autre coté de la place il y avait une vraie caserne. Tout d'un coup quelqu'un vient nous demander si on avait une licence du Ministère de l'Armée pour faire le film. J'ai essayé de discuter, k'ai dis que j'avais l'autorisation mais que c'est le producteur qui l'avait, que je l'apporterai le lendemain. J'ai immédiatement arrêté les tournages. Luiz Carlos Barreto et Parreiras, le président de l'Embrafilme ont pris un avion pour Brasília pour parler au général Ludwig pour expliquer le film. Le général leur a dit qu'il connaissait le roman et qu'à son avis il n'y avait rien qui l'empêchait. Ainsi il nous a garanti qu'on pouvait continuer à tourner et que personne ne viendrait nous perturber. Les tournages ont continué par l'intervention directe des militaires » [594].

A la fin des tournages un problème supplémentaire.

Nelson voulait utiliser l'Hymne national, mais une loi interdisait son usage ainsi que l'usage du drapeau. La loi déterminait la manière et les occasions dans lesquelles l'hymne pouvait être exécuté et dans lesquelles le drapeau pouvait être arboré.

---

[593] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[594] *Ibid.*

Nelson raconte comment il a finalement réussi à les utiliser : « Un ami avocat s'est souvenu d'un décret du général Geisel qui permettait l'exécution de la version de l'hymne faite par Gottschalk. Et ainsi nous avons continué à travailler » [595].

Avec *Mémoires de prison* Nelson Pereira ferme un cycle et revient sur ses pas, en faisant un film qui, bien que se servant encore de la métaphore, reprend l'esthétique de *Vies sèches*. Une esthétique que les conditions dictatoriales du pays ont obligé Nelson à abandonner. Comme nous dit Nelson, « un film ouvre la période dictatoriale, l'autre la conclut » [596].

A l'époque du lancement Nelson a déclaré :

> « La prison de mon film est une métaphore de la société brésilienne. Dans l'espace exigu de cette geôle, la dynamique de chacun est claire : la classe moyenne militaire, le jeune homme, la femme, le nègre, l'habitant du Nord-est, l'habitant du sud. La rencontre avec le prisonnier de droit commun, le voleur, le cambrioleur, l'homosexuel. (...) J'aimerais transmettre, comme le désirait Graciliano [Ramos], la sensation de liberté. Sortir d'une prison pour toujours, pour n'y jamais revenir. La prison dans son sens le plus ample, la prison des relations sociales et politiques qui enferme le peuple brésilien » [597].

En mai 1984, le film gagne le Prix de la Critique du festival de Cannes.

Selon Nelson Pereira, ce fait - ajouté à la Campagne pour les élections directes qui gagnait les rues du Brésil - a aidé l'autorisation de diffusion du film dans le pays:

---

[595] *Ibid.*
[596] *Ibid.*
[597] Press-release. Manuscrit dactylographié, déposé à la Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro.

> « [Le prix a rendu] la censure (…) craintive. Dans les places publiques on avait la campagne 'Diretas, já !'. Il y avait un million de personnes dans les rues de Rio de Janeiro et de São Paulo. Le film est sorti dans ce climat politique fort et a fait plus d'un million de spectateurs. Un film long de trois heures » [598].

En juin 1984 le film est autorisé sans coupures aux plus de 18 ans. Quelques mois plus tard, l'interdiction est baissée aux plus de 16 ans et le film est lancé au Brésil.

Nelson raconte que la censure que le film n'a pas eu au Brésil, il l'a eue en Algérie :

> « Un ami m'a appelé pour m'avertir que la fin du film avait été coupée. Précisément la scène finale. Et ainsi, Carlos Vereza commence à marcher pour la sortie, l'hymne commence à être exécuté, ils ont coupé et ont mis les génériques. La coupure avait été faite par l'Ambassadeur brésilien. Imaginez quelle chose folle! La censure n'est pas seulement institutionnelle. C'est une société qui a une formation patriarcale et autoritaire » [599].

1985 est l'année de son lancement en France.

Le 27 octobre 1996, le film est relancé à Rio de Janeiro. En décembre, à São Paulo.

En 1997 il est lancé en vidéo.

Critiques

La première exhibition publique du film se fait au festival de Cannes. Au Brésil la bataille pour sa diffusion se déroulait à Brasília et ne finirait que quelques mois plus tard.

---

[598] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

La critique et les correspondants brésiliens présents à Cannes se sont manifestés et dans les journaux du Brésil, le film, toujours en attente d'une autorisation, faisait la une. Cette pression a beaucoup aidé à obtenir l'autorisation.

Any Bourrier, correspondant de *O Globo* [600] :

> « L'exhibition de *Mémoires de prison* au Brésil en ce moment de grande effervescence politique pourra provoquer des discussions chaleureuses et des réactions enthousiasmées. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas un film qui laisse indifférent. Sans peur d'avoir tort, il peut être classifié de chef-d'œuvre ».

La presse française reflète aussi l'enthousiasme avec lequel le film a été reçu .

Louis Marcorelles, *Le Monde*, considère incompréhensible la non-inclusion du film dans la compétition du Festival :

> « Carlos Vereza réussit à rendre réelle la révélation d'un autre monde, ce de l'affirmation de la dignité humaine et de la dignité brésilienne. La non-inscription de cette œuvre exceptionnelle dans la compétition du festival démontre une de ces aberrations contre lesquelles on ne peut cesser de protester » [601].

Pour *Le Matin,* « Nelson Pereira dos Santos a fait un film moderne et actuel. *Le cinéma brésilien vit une seconde révolution »* [602].

Le Quotidien de Paris affirme que le film « est le premier film politique qui n'est pas irritant, ni démagogique et laisse au spectateur la possibilité de choisir sa position » [603].

---

[599] *Ibid.*
[600] BOURRIER, Any, « Sucesso brasileiro em Cannes – Nelson Pereira : filme debate memória nacional », *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mai 1984.
[601] *In* Press-release. Manuscrit dactylographié, déposé à la Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro. Traduit du *Brasil*ien.
[602] *Ibid.*
[603] *Ibid.*

L'Humanité considère que « *Mémoires de prison* est un film sérieux, un filme grave, lucide et talentueux au même temps » [604].

Ignácio de Loyolla Brandão [605], écrivain et journaliste, après avoir vu le film dans une projection privée faite pour la famille de Graciliano Ramos à São Paulo, écrit un émouvant article sur le film, où il parle de la grandeur de l'œuvre qui l'est sans avoir des 'grands moments' et de l'atmosphère pendant sa projection :

> « *Mémoires de prison* est un essai sur la dignité de l'homme, la décence de la pensée, l'intégrité de la posture, durement mises à l'épreuve, dans un climat kafkaïen, égal ou supérieur à celui du livre 'Le procès'. Parce qu'ici c'est réel, palpable. C'est arrivé. Dans cette cabine de projection là, il y avait de la sensibilité et de la tension. Les nerfs à fleur de peau, l'expectative. Pendant trois heures, la difficulté à respirer que *Mémoires* représente. Un film sec, sans concessions, sans mélodrame, sans 'grands moments' parce que l'œuvre entière est en soi un grand moment. Film de « l'anti-climax » qu'on voit avec fascination, la vie réelle en tout supérieure à celle de la fiction ».

Le film est lancé au Brésil en juin 1984.

Suzana Schild [606] salue le film comme l'un des meilleurs films des dernières années :

> « Le spectateur restera difficilement impassible devant *Mémoires de prison*, l'un des meilleurs films brésiliens des dernières années. Dans son récit dense, fort, émouvant, l'univers des prisons voit sa dimension amplifiée, en synthétisant de manière admirable la question du livre de Graciliano Ramos: les valeurs humaines, la lutte pour la dignité dans un champ miné par l'arbitraire et la prépotence. (...) Pas à pas, jour après jour, situation après situation, la trajectoire de l'humiliation et de l'avilissement d'un homme reste enregistrée – symbole de tant d'autres – emprisonné sans accusation ni procès et qui pendant plus d'un an a refusé de passer aux aveux ».

---

[604] *In* Press-release. Manuscrit dactylographié, déposé à la Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro. Traduit du *Brasil*ien.
[605] LOYOLLA BRANDÃO, Ignácio, « Heloísa Graciliano, uma história de amor », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mai 1984.
[606] SCHILD, Suzana, « Memórias do cárcere – um hino à dignidade », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 juin 1984.

Flávio Manzo Vieira [607] analyse les aspects techniques du film et de la direction des acteurs :

> « *Mémoires de prison* est photographié d'une manière splendide (...) les angles et la lumière sont au service de l'intériorisation. À l'exception de la 'Marcha Solemne Brasileira' qui accompagne les génériques et des chansons chantées par les prisonniers – 'O Orvalho vai caindo', 'Cidade maravilhosa' et 'O Canto da ema' – le film renonce à la musique qui pourrait interférer dans la rigidité intimiste de la syntaxe cinématographique. (...) En travaillant avec plus de 100 acteurs, outre les figurants [608], Nelson arrive à harmoniser ce microcosme avec une telle précision qu'il serait licite de demander si ce sont des acteurs ou des personnes réelles surprises par une caméra cachée ».

Sérgio Augusto démontre les ressemblances de style entre Nelson Pereira et Graciliano Ramos et le caractère humaniste du film :

> « Nelson et Graciliano sont des âmes jumelles. Non seulement la timidité, la convergence idéologique et le journalisme que les deux ont pratiqué les unissent, mais aussi l'obsession (...) de ne s'attacher qu'aux choses les plus fondamentales, au maximum ses meilleures créations. Non seulement esclave de la syntaxe, Nelson est aussi un adepte de ce qu'Antonio Candido [609], en analysant l'œuvre de Graciliano, a appelé l' 'esthétique de l'épargne'. (...) Je doute, malheureusement, de l'utilité plus noble du film – 'transformer ce genre de prison en une chose du passé' – (...) mais nourrir des illusions est l'apanage des humanistes, et insister est leur plus haute prérogative ».

Prix

1984 – Cannes, Quinzaine des Réalisateurs, Prix de la critique ; Cuba, Festival de Havana, Meilleur Film ; URSS, Festival de Tashkent, Meilleur Film.

---

[607] VIEIRA, Flávio Manzo, « Memórias do cárcere », *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 juin 1984.
[608] Plus de deux mille figurants, selon Sérgio Augusto *in* « Hoje em cartaz, o primeiro filme do país », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 juin 1984.
[609] Historiographe et un des plus renommés critiques littéraires du *Brasil*.

TROISIEME PARTIE

L'ACTION DE LA CENSURE

1 – ANNEES 50/60 – LA CENSURE MORALISTE

1.1 – 1955 - *RIO, 40 DEGRES*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, 1955 a été une année politique très troublée. Getúlio Vargas s'était suicidé en août 1954, empêchant ainsi le coup d'Etat qui se préparait. Le gouvernement intermédiaire de Café Filho préparait les élections pour la présidence. Le candidat qui avait des chances de gagner était Juscelino Kubitschek, qui avait le support du PTB et de la gauche en général.

Rio, 40 degrés arrive dans ce moment historique de transition.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Interdiction avant la première

Autorisé par la censure, le film est interdit par le chef de Police dans toute le territoire nationale [610] à Rio de Janeiro.

La vraie raison de cette interdiction nous est racontée par Nelson Pereira: « Quelqu'un est allé dire au chef de Police que le film avait été fait par des communistes, que s'était un film communiste. En pleine guerre froide, rendez-vous compte ! C'est vrai que mes compagnons et moi étions militants du PCB, et cela a allumé les signaux d'alarme » [611].

Nelson explique le contexte politique dans lequel cela est arrivé:

> "L'interdiction est tombée en septembre et l'autorisation le 31 décembre. Entre temps, il y a eu les élections qui ont donné la victoire à JK, contre laquelle il y a eu une tentative de 'coup d'état blanc'. Les forces de la droite argumentaient que JK n'avait pas été élu à la majorité absolue. Pourtant à cette époque la Constitution ne prévoyait rien de tel. À l'époque, c'était la majorité simple, et c'est tout. Ils voulaient contester l'élection" [612].

L'intervention du FBI

Pour compliquer la situation, le film était distribué par Columbia Pictures. Tout avait commencé quand Monsieur Gold - son (manager) au Brésil – a vu le film au laboratoire, s'est enthousiasmé et a décidé de le distribuer.

Ainsi, cette entreprise américaine a été accusée de distribuer un film fait par des communistes. En pleine ère maccarthyste dans son pays, M. Gold provoque donc l'arrivée d'agents du FBI, dépêchés pour enquêter sur ces accusations.

Nelson Pereira dos Santos – à l'époque interrogé par les agents du FBI - rappelle la rencontre :

> « Le FBI est venu enquêter pour voir s'il y avait des Rapports antérieurs entre le (manager – directeur) de la Columbia et le groupe qui avait fait le film. Je me souviens que cet agent américain revenait toujours sur les mêmes questions : 'Et donc, est-ce que M. Gold a donné de l'argent pour faire le film?'. 'Mais il y a combien de temps que vous connaissez M. Gold?'. C'était un vrai agent de police, comme ceux des films américains. Là, j'ai eu le plaisir de connaître un agent de police américain de haut vol ! Ignorant comme n'importe quel agent de police du monde, mais Américain! Et il revenait sans cesse à la même question pour voir si je tombais dans quelque contradiction: 'Mais et M. Gold?' » [613].

[610] "Côrtes só vê coisa ruim em fita de cinema...", matéria publicada na imprensa carioca, sem fonte/sem data. *In:* www.memoriacinebr.com.br
[611] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

Du 26 août au 26 septembre 1955 – De l'autorisation par la censure à l'interdiction par la police

Le 26 août 1955, la Censure Fédérale autorise le film aux plus de dix ans [614]. Le 23 septembre, le colonel en chef du Département Fédéral de Sécurité Publique, Geraldo de Menezes Cortes, interdit l'exhibition du film sur tout le territoire national, en passant outre la décision de la Censure fédérale, qui l'avait autorisé.

C'est Nelson Pereira qui raconte les faits:

> « Le chef de Police a annulé le certificat de la censure. Parce que *Rio, 40 degrés* l'avait déjà obtenu! Le chef de Police est allé chercher dans la loi et il a trouvé un article qui disait: si le film provoque de la commotion populaire, des insurrections, son certificat pourra être annulé. Il sera alors saisi » [615].

Le fait est que le truculent colonel n'a vu le film que le 26 septembre 1945, dans la salle de projection de la Columbia Pictures, dans une séance à laquelle Nelson était présent.

Nelson raconte la rencontre:

---

[612] *Ibid.*
[613] *Ibid.*
[614] SALEM, Helena, Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 114.
[615] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

> « Nous sommes tombés dans le piège, nous avons consenti à montrer le film sans que nos avocats soient présents. Quand le film s'est terminé il s'est levé en criant: "c'est pire que ce que j'imaginais!" Il disait que le film avait une technique parfaite comme celle de deux films tchèques qu'il avait saisis. Que j'avais fait un film dans lequel je montrais que personne ne travaillait. Je lui ai expliqué que le film se passait dans un dimanche, et que pourtant les garçons travaillaient, les joueurs de football aussi. Il était petit, mais il hurlait comme un fou. Son problème était la 'technique parfaite' du film. Il n'avait jamais vu un film brésilien auparavant, pour lui cela ne pourrait être qu'un truc de communiste tchèque, je n'aurais pas pu le faire tout seul ! » [616]

Selon un article du journal *Diário Carioca*, du 30 septembre 1955, les arguments du colonel pour la prohibition du film étaient les suivants :

> « Le but de *Rio, 40 degrés* est la désagrégation du pays; c'est une succession d'extraits qui montrent la ville du Rio de Janeiro désorganisée, avec toutes ses misères, et les garçons qui vendent des cacahuètes sont victimes d'un jeune qui leur extorque de l'argent » [617].

Dans *O Jornal*, édition du 30 septembre, il ajoutait :

> « Il offense les étrangers de pays amis, quand il présente un Américain en train de faire l'aumône, ou un Syrien qui détourne l'électricité dans la favela; le personnage d'un colonel de l'intérieur du pays, ignorant et sans éducation, représente une moquerie outrageante impardonnable à la Chambre des Députés, et les dialogues sont dans le pire argot des marginaux, en substitution au langage vernaculaire » [618].

Et ainsi, même avec le soutien de la loi - puisque le film avait été dûment autorisé par la censure - il fut interdit avant même sa sortie.

Nelson Pereira aujourd'hui s'amuse de l'histoire:

> « Cela veut dire: les spectateurs allaient se révolter, je ne sais pas s'ils allaient détruire le film, ou se disputer avec la police, ou avec le président de la République. Jusqu'à aujourd'hui je ne sais pas pourquoi il pensait que cela pourrait arriver » [619].

---

[616] SALEM, Helena, *op. cit.*, p. 115.
[617] SALEM, H., *Ibid.*, p. 116.
[618] *Ibid.*, p. 116.

Et il conclut: « Enfin, le film a provoqué ce grand chaos. Pour quelle raison ? À cause de cette vision du vrai Brésil. Tout d'un coup un film montre le vrai Brésil. Et ce Brésil là ne pouvait pas être montré » [620].

En pleine campagne présidentielle, le film a été récupéré par les partisans de JK, comme propagande politique de la gauche. Le quotidien *Diário Carioca*, qui soutenait le candidat JK, publiait chaque jour des articles parlant d'autorités qui avaient assisté à des séances clandestines du célèbre film interdit. Avoir assisté au film est devenu synonyme de compromis avec les forces progressistes.

Les documents officiels de la censure

Les événements sur la prohibition à l'époque de la parution du film, narrés ci-dessus par le réalisateur lui-même, ne font pas partie du dossier de censure que nous avons localisé. Cependant, ils sont très importants pour renforcer notre théorie de l'irritation de la censure à partir de 1964, avec le but exclusivement politique de sauvegarder un régime qui – en retour - la renforcerait graduellement.

10 avril 1968 – Interdiction aux moins de 18 ans

Le premier document du dossier de la censure sur le film date du 10 avril 1968 [621], en d'autres termes, aucun des faits au-dessus ne fait partie des documents officiels de la censure.

---

[619] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[620] *Ibid*..
[621] Doc. 01 et 02, dossier de censure *Rio, 40 degrés*.

Dans la Fiche de Censure du 10 avril 1968, portant la signature illisible de Coriolano Fagundes, identifié ici à travers son numéro d'inscription – 2095823 – qui lui, est lisible, la restriction d'âge, donné en 1955, passe de 10 ans à dix-huit ans.

Dans son analyse, il prétend faire une 'critique artistique': « Réalisation sobre, mais sans créativité. Des exécutions qui laissent à désirer ».

Le point intéressant du document est la rubrique 'Appréciation Morale', où le censeur affirme que le film donne une image « peu constructive » du carioca [622]:

> « La morale du film c'est que le carioca, malgré les difficultés de la vie, est un 'bon-vivant', message peu constructif pour lui. Les concepts esquissés sur l'amour sont également préjudiciables."

Ici le censeur utilise les arguments déjà allégués en 1955, à savoir : le film donne une image négative des habitants de Rio de Janeiro. La différence, c'est que dans le contexte de 1968, elle suffit pour que la censure interdise le film aux moins de 18 ans.

En résumé, cela signifie une énorme diminution du potentiel de spectateurs, ce qui empêche, en fin de compte, toute carrière commerciale. Le but ultime de cette stratégie était d'empêcher la carrière du film et de le reléguer 'au réfrigérateur'.

Le but de la censure de l'époque s'est ainsi accompli.

En effet, le film n'est jamais revenu dans le circuit.

28 juillet 1977 – Autorisation pour le Festival de Brasília

Le document suivant dans le dossier [623] date du 28 juillet 1977, où le directeur d'alors du DCDP [624], Rogério Nunes, autorise une séance d'exhibition du film chez l'Escola Parque à Rio de Janeiro, les jours 30 et 31 juillet.

23 novembre 1977 – Fin des sanctions. Censure: libre

Quatre mois plus tard, dans le Rapport 5032, du 23 novembre 1977, le film est à nouveau analysé par deux censeurs: Maria Benvinda Bezerra et Eliel José de Sousa [625].

Ici nous pouvons sentir de nouveau les effets du contexte politique, à travers le Rapport fait et les arguments employés.

Le document dit:

> « "Pendant tout son déroulement, la pellicule *ne fait que* [626] montrer le quotidien de la ville de Rio de Janeiro, dans les années 1950. Son contenu principal est un panorama général sur les choses propres aux Cariocas. Parmi elles, la samba, le football, les plages et le carnaval. On remarque encore l'aspect du mineur de la favela – *sans aucune dépréciation* [627] - qui vend des cacahuètes pour aider la famille. Tout cela est abordé d'une façon *simpliste* [628], parce que ce que l'on veut se borner à présenter les faits. *En outre, ce film est considéré comme un jalon du Cinema Novo, au Brésil. De cette façon, nous ne voyons pas de restriction qui puisse empêcher son autorisation sans aucune limite d'âge, cela veut dire: Libre* ».

[622] Carioca – natifs de la ville de Rio de Janeiro.
[623] Doc. 04, dossier de censure de *Rio, 40 degrés*.
[624] DCDP – Division de Censure de Diversions Publiques.
[625] Doc. 07, dossier de censure de *Rio, 40 degrés*.
[626] C'est nous qui soulignons.
[627] C'est nous qui soulignons.
[628] C'est nous qui soulignons.

L'interdiction aux moins de 18 ans de 1968 est maintenant levée par la censure. À un moment où s'annonçait l'ouverture politique, le film ne menaçait plus les intérêts des détenteurs du pouvoir. Surtout parce que, s'il avait jamais représenté un danger, il avait été désamorcé en étant maintenu sous forte censure pendant presque vingt ans.

Cependant, le dernier document du dossier comporte une donnée intrigante.

01 novembre 1984 – Autorisé dans les cinémathèques et interdit à l'exploitation commerciale

Ce document date de la période finale du gouvernement Figueiredo – le dernier gouvernement militaire.

Le dernier Rapport du dossier [629], portant le nombre 6229, du 01 novembre 1984, analyse le film pour l'autorisation dans les ciné-clubs et les cinémathèques. Il est signé par deux censeurs, les deux signatures illisibles, l'un d'eux avec l'inscription du numéro 2405306. Il renforce le Rapport antérieur en affirmant que « le film apporte un grand intérêt culturel, soit pour montrer l'ancien Rio, soit par le fait d'être un des films initiateurs du Cinéma Novo ».

Le certificat d'autorisation pour les cinémathèques, daté du même jour et signé par Solange Maria Teixeira Hernandez [630], à l'époque directrice de la SCDP, confirme notre thèse que le film a été "mis au réfrigérateur" de façon préméditée pendant vingt ans.

---

[629] Doc. 09, dossier de censure de *Rio, 40 degrés*.
[630] Doc. 10, dossier de censure de *Rio, 40 degrés*.

Le document dit: « Libre. Interdit à l'exploitation commerciale ». Comme nous le savons, chaque certificat émis était valable pour cinq ans et ne pouvait pas être modifié avant la fin de cette période.

Ainsi, *Rio, 40 degrés* reste interdit à l'exploitation commerciale jusqu'en 1989.

Et comme nous l'avons déjà dit précédemment, il ne sera lancé en vidéo qu'en mai 1997.

1.2 - 1957 - *RIO, ZONE NORD*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

31 janvier 1962 – Interdit aux moins de 10 ans

Le premier document trouvé dans le dossier de *Rio, zone Nord* date du 31 janvier 1962. Il s'agit de son certificat d'Autorisation, valable jusqu'en 1967, comme d'habitude.

Il est autorisé aux plus de 10 ans, d'après le texte: « Autorisé dans tout le territoire national avec la restriction suivante : interdit aux moins de 10 ans » [631].

01 avril 1968 – L'interdiction monte à 14 ans

En 1968, son certificat étant caduc, une nouvelle demande de censure est présentée (certificat 36.793, livre 07, feuillet 164), le 01 avril [632]. (?)

La Fiche de Censure, datée de 18 avril 1968, qui analyse le film pour cette autorisation, est signée par le Censeur Fédéral José Augusto Costa [633].

Dans la rubrique 'Critique Artistique':

---

[631] Doc. 01, dossier *Rio, zone Nord.*
[632] Doc. 02, dossier *Rio, zone Nord.*

> « (...) Les problèmes sociaux des habitants de la favela et, en particulier, le drame du compositeur anonyme qui est volé par le 'gang' de l'exploration musicale, sont un vrai cri aux autorités et à la société. (...) Dans l'ensemble, c'est un bon film, du genre documentaire ».

'Appréciation Morale': « En raison des scènes de violence et de la fiction, nous interdisons le film aux moins de 14 ans ».

Et ainsi, le film est autorisé pour cinq ans de plus, avec l'interdiction aux moins de 14 ans [634].

Encore une fois, un même film subit un allègement de la restriction de public à partir de 1968. Cette restriction restera valable, sans aucun recourt, jusqu'en 1973.

Bien que *Rio, zone Nord* ne soit pas un film à créer des problèmes, j'ai demandé à Nelson Pereira quelle était son opinion concernant l'allègement de l'interdiction, en 1968. Sa réponse synthétise toutes les considérations que nous pourrions émettre : « C'est toujours la même chose : 'Faites attention à lui, il pourrait être dangereux!' »[635].

27 juin 1977 – Demande d'autorisation pour la télévision

Le 27 juin 1977 la demande d'autorisation du film est faite pour la télévision [636].

---

[633] Doc. 03 et 04, dossier *Rio, zone Nord*.
[634] Doc. 06, dossier *Rio, zone Nord*.
[635] Entretien de Nelson Pereira à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[636] Doc. 07, dossier *Rio, zone Nord*.

Ici nous pouvons observer le soin particulier accordé au contrôle sur la production nationale de cinéma à la télévision, dont les programmes étaient déjà transmis par satellite dans tout le territoire national, atteignant même les endroits les plus reculés. Le projet de transmission télévisée par satellite est l'un des plus importants projets mis en place par les militaires après 1964. C'était le Brésil sous contrôle.

Le Rapport nº 2744, signé par Yêda Neto Peles et Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes [637], daté du 08 juillet 1977, affirme que bien que présentant :

> « des point de vues choquants de misère, d'exploitation, de délinquance, d'attaques et de morts, il ne s'agit pas d'un film engagé, parce qu'il ne bénéficie pas de ressources techniques appropriées, le son et *l'éclairage en noir et blanc* [638] étant défectueux, l'impact du film sur le public de plus de 16 ans, reste relativement restreint ».

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

En d'autres termes, selon l'annalyse des deux censeurs, le film ne communique pas son message 'parce qu'il ne bénéficie pas de ressources techniques appropriées', à savoir: 'la mauvaise qualité du son et l'éclairage en noir et blanc'! Et parce que le film n'est 'pas engagé, il est autorisé pour le 'public adulte, de plus de 16 ans'.

Et ainsi, le film est autorisé pour la télévision: « Interdit avant 22 heures, et aux moins de 16 ans." Ce document restera valide jusqu'en 1982 [639].

En faisant un bilan, nous le film est autorisé: en 1962 aux plus de 10 ans; en 1968 aux plus de 14 ans et en 1977, pour la télévision, aux plus de 16 ans.

Rio zone Nord, n'a jamais été rélancé dans le circuit.

---

[637] Doc. 08, dossier *Rio, zone Nord.*
[638] C'est nous qui soulignons.

1.3 - 1958 – *PATIO*, DE GLAUBER ROCHA

Bien que réalisé en 1958, le film ne sera connu du public qu'en 1985, dans une exposition de l'œuvre de Glauber Rocha. En effet, en 1986, il fait le tour du circuit alternatif des ciné-clubs et des cinémathèques.

Mostra da Censura 1964-1988 Cinemateca Brasileira

11 avril 1985 – Demande de certificat spécial de censure

Son dossier de censure est daté du 11 avril 1985. Une "Autorisation Spéciale" [640] est donnée par la Surintendance Régional du DPF [641] à Rio de Janeiro, afin qu'il puisse être présenté dans l'"Exposition Glauber Rocha." Il est signé par Maria Selma Miranda Chaves, chef du SCDP-RJ.

Classification: interdit aux moins de 14 ans.

17 juillet 1986 – Demande d'autorisation pour les cinémathèques

---

[639] Doc. 09, dossier *Rio, zone Nord.*
[640] Doc.02, dossier *Pátio*.
[641] DPF – Département de la Políce Fédérale.

Le 17 juillet 1986, plus d'un an après, le distributeur Embrafilme demande son autorisation pour les cinémathèques et les ciné-clubs [642]. Le 29 juillet le film est analysé par trois censeurs: Aldmeriza de Castro Ferreira, Eni Martins França Borges et Geralda de Macedo Coelho [643], qui affirment:

> "L'œuvre, sans aucun dialogue, montre un couple couché dans un patio, tentant de parvenir, à travers des expressions corporelles, à *une sorte de communication* [644]. Les scènes ne comportent aucune impropriété et nous suggérons donc d'autoriser le film pour tous publics, malgré son contenu contraires aux intérêts et à la compréhension de l'enfant."

31 juillet 1986 – Certificat de censure libre

Le 31 juillet 1986 le certificat de censure LIBRE est émis, valable jusqu'en 1991.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

1.4 - 1960 - *FIGUIER ROUGE*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Le dossier de *Figuier Rouge* est assez court. Nous n'avons trouvé que trois documents. Malgré tout, il est représentatif du contrôle pratiqué surtout sur les émissions de télévision.

06 septembre 1962 – Interdit aux moins de 14 ans

[642] Doc 01, dossier *Pátio*.
[643] Doc 03, dossier *Pátio*.
[644] C'est nous qui soulignons.

Le premier document est la Demande de Censure [645], datée du 10 septembre 1962, où un cachet annonce : “Interdit aux moins de 14 ans.”

01 avril 1968 – Demande d’autorisation pour la télévision

Le document suivant [646] date du 01 avril 1968. Nouvelle Demande de Censure, cette fois pour la télévision.

Cette demande a été analysée par le censeur Wilson Queiroz qui a classé le film “Interdit aux moins de 18 ans.” Malheureusement son analyse n’est pas dans le dossier localisé, ce qui nous empêche de connaître les raisons alléguées pour cette interdiction. Son analyse a été acceptée par le chef du SCDP [647], Manoel Felipe de Souza Leão Neto, le 10 avril 1968.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Une fois de plus, un film initialement interdit aux moins de 14 ans en 1962, est interdit aux moins de 18 ans, en 1968, pour sa diffusion à la télévision.

[645] Doc. 01, dossier *Figuier Rouge*.
[646] Doc. 02, dossier *Figuier Rouge*.
[647] SCDP – Service de Censure de Diversions Publiques.

Dans notre entretien, j'ai demandé à Nelson Pereira ce que lui inspirait le fait qu'aucun de ses films, jusqu'ici, n'ait été initialement autorisé pour tous publics par la censure, en tenant compte des implications d'une telle mesure en ce qui concerne l'accès du public jeune. Un film interdit aux moins de 14 ans excluait une portion importante du public. Quand on interdit un film aux moins de 14 ans, ont perd déjà peut-être 50% du public qu'il pourrait atteindre. C'est une forme de contrôle, pour ne pas permettre au cinéma d'aller trop loin, d'avoir trop de succès et de toucher le peuple.

Nelson est d'accord avec le raisonnement et il ajoute :

> « C'est drôle. Vous attirez mon attention là-dessus. *Figuier* est une saga du Nord-Est. C'est la vieille histoire d'un type qui couche avec la fille du fermier. Et cela n'est pas permis. Mais le couple s'aime, s'enfuit, ils sont poursuivis. Beaucoup de tueries en cours de route. Ils ne veulent se marier que devant un prêtre, qu'ils finissent par trouver. Finalement, le mariage a lieu. C'est un film bien moraliste. C'est une belle histoire d'amour. Je n'ai pas non plus compris l'interdiction aux moins de 14 ans. Alors que le public qui était le plus concerné par le film était justement le peuple, jeune, du Nord-est ! » [648].

1.5 - 1961 – *BARRAVENTO,* DE GLAUBER ROCHA

Premier novembre 1963 – Le film est analysé par deux censeurs

Le 1er novembre 1963, Barravento est analysé par deux censeurs: José Augusto Costa et Carlos Lúcio Menezes.

[648] Entretien à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

José Augusto Costa observe dans son Rapport que, bien que n'ayant pas encore obtenu son certificat d'autorisation par la censure, « le film en question a déjà été exhibé en Europe et dans d'autres coins du monde, je crois même qu'il a été exhibé au Brésil. Il serait intéressant que ce secrétariat effectue des recherches pour pouvoir adresser des avertissements au producteur » [649].

Carlos Lúcio Menezes expose déjà clairement les "dangers" du 'message subversif' du film:

> « J'expose à la direction du SCDP que le film possède un message subversif profond, présenté de manière subliminale si provocante, qu'il en deviendrait presque direct. Avec la permission de la Direction, je suggère que ce film soit projeté aux membres du Conseil National de Sécurité. À mon avis, le métis qui joue le rôle principal appelle les noirs à la révolte, en déclarant que les noirs sont considérés comme une sous-race et qu'ils vivent exploités par les blancs. De tels messages de révolte reviennent dans plusieurs passages du film » [650].

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

27 décembre 1963 – Interdit aux moins de 18 ans

Le 27 décembre 1963, *Barravento* reçoit le certificat de la censure l'interdisant aux moins de 18 ans.

25 octobre 1978 – Demande de revalidation de censure

[649] Doc. 02, dossier *Barravento*.
[650] Doc. 03, dossier *Barravento*.

Le 25 octobre 1978, l'entreprise Glauber Rocha Comunicações Artísticas fait une demande de revalidation de censure [651]. Il s'ensuit une analyse signée par trois censeurs: Maria das Graças Sampaio Pinhati, Carlos Pereira de Oliveira et Gilberto Hortencio de Souza. Dans ce document, après brève description de l'histoire, le verdict tombe :

> « Nous confirmons l'interdiction maximale du film, c'est à dire, l'interdiction aux moins de 18 ans, en raison de la présence d'un nu féminin vu de face, aussi bien que du thème du film lui-même, éminemment adulte. Bonne qualité, autorisé pour l'exportation » [652].

Dans le même document se trouve une observation quant à la diffusion à la télévision: « nous autorisons la diffusion du film à la télévision, sous réserve que la pellicule soit dûment adaptée pour ce support » [653].

Il n'est pas expliqué comment il faudrait 'dûment adapter' le film.

Le 19 novembre 1978, le film reçoit le certificat d'autorisation pour les cinémas, assorti d'une interdiction aux moins de 18 ans.

À la différence de 1963, le film n'est plus considéré subversif en 1978.

25 avril 1980 – Demande d'autorisation pour la télévision et première coupure

En 1980, le film est une nouvelle fois analysé en vue de sa diffusion à la télévision.

[651] Doc. 04, dossier *Barravento*.
[652] Doc. 05, dossier *Barravento*.
[653] Doc. 05, dossier *Barravento*.

Dans l'analyse du 25 avril 1980, signée par les censeurs Maria Angélica R. de Resende et Maria das Dores Oliveira Freitas, figurent les arguments pour la première coupure de l'histoire du film: le nu de face.

> "En envisageant l'autorisation de la diffusion du film à la télévision, nous avons vérifié la viabilité de cette mesure, sachant que le thème avait déjà été exploré par ce moyen de communication. Malgré le rejet de ce thème par un certain public, le film ne contient pas de scènes ni de dialogues qui puissent empêcher son autorisation aux plus de 14 ans, parce qu'il ne fait que montrer des rites du camdomblé et l'appel d'un membre du village contre la soumission totale de son peuple à une secte. Ainsi, nous autorisons la pellicule aux plus de 14 ans, sous réserve que la coupure suivante soit faite : 2ème bobine - scène de nu frontal – couper depuis le moment où Firmino s'appuie contre le cocotier, en regardant la mer, où apparaît ensuite une mulâtresse nue, qui se baigne, jusqu'à la scène de la jeune blanche dans le terrain de camdomblé" [654].

Le 28 avril 1980, le certificat est émis. Le film est interdit avant 21 heures à la télévision, autorisé aux plus de 14 ans et avec la coupure suggérée [655]. Signé par Eliel José de Sousa.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

17 août 1981 – Révision de l'autorisation pour les salles

En 1981 un nouveau certificat d'autorisation pour le cinéma est émis, qui ratifie le premier: "Interdit aux moins de dix-huit ans. Bonne qualité, libre pour exportation." Signé par José Vieira Madeira et Arésio Teixeira Peixoto.

Ce certificat, contrairement à la norme, est valable pour deux ans, du 17 août 1981 au 19 novembre 1983" [656].

---

[654] Doc. 07, dossier *Barravento*.
[655] Doc. 08, dossier *Barravento*.

31 juillet 1986 – Ce qui était de la 'subversion' devient des 'qualités'

Nouvelle demande de renouvellement du certificat pour le cinéma, les ciné-clubs et les cinémathèques. Dans l'analyse nº 2161/86, signée par trois censeurs: Jussara F. Costa, Teresinha de Fátima Caixeta Carvalho et une troisième signature illisible, ce qui en 1963 avait été vu comme un sujet d'inquiétude par Carlos Lúcio Menezes [657], devient une qualité :

> « Le développement [du film] met en évidence l'esprit de la solidarité, le besoin de prise de conscience et de politisation du groupe, et la dénoncition de l'exploitation et de l'injustice contre le peuple. Les messages, sont, donc, positifs » [658].

Et la coupure, justifiée en 1980, ici est réévaluée :

> « À propos du bain de mer de la mulâtresse, retiré dans Le Rapport antérieur, nous avons observé qu'il a été filmé à distance, dans le crépuscule, et, par conséquent, sans détails appellatifs. L'image qui suit ne fait que suggérer la relation sexuelle jouée par le couple sur la plage » [659].

Et ainsi, le 31 juillet 1986, le film recommence à circuler sans la coupure, avec une interdiction aux moins de 14 ans. Coriolano de L. Cabral Fagundes, directeur de la DCDP, et Raymundo Eustáquio de Mesquita, chef du SC/DCDP signent le dossier[660].

---

[656] Doc. 10, dossier *Barravento*.
[657] Doc. 03, dossier *Barravento*.
[658] Doc. 11, dossier *Barravento*.
[659] Doc. 11 et 12, dossier *Barravento*.
[660] Doc. 15, dossier *Barravento*.

1.6 - 1962 - *LA PLAGE DU DÉSIR*, DE RUY GUERRA

La campagne ouverte contre le film

Raconter les problèmes auxquels ce film a fait face est très important, parce qu'ils mettent en évidence la campagne ouverte par les sections conservatrice de la société civile, sous couvert de la défense de la morale et des mœurs : l'interdiction par la police ; la manifestation de l'église contre 'les immoralités' présentes dans le film ; la mobilisation des femmes associées à la CAMDE contre le film et la campagne de représailles que ces femmes ont lancée contre Norma Bengell, actrice du film, interdite de séjour dans l'état de Minas Gerais.

En avril 1962, cette campagne contre le film de Ruy Guerra atteint son point culminant et ni l'église catholique éviterait d'assumer une position.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

05 avril 1962 – La discussion dans la presse

Le 05 avril, Ruy Guerra donne un entretien au journal *Tribuna da Imprensa* où il dénonce la campagne contre son film. Quelques jours après, le même journal publie la réponse à cet entretien envoyée par le prêtre Guido Logger, directeur du Service d'Informations Cinématographiques de la Conférence Nationale des Évêques du Brésil.

La lettre disait :

> "Le seul prêtre présent à la censure de *La Plage du désir* était le sous-signé. Je n'ai jamais déclaré nulle part qu'il serait un crime de couper quoi qui ce soit de ce film. Ce serait contre mes principes moraux de déclarer une telle chose, parce que **l'état de décomposition morale ne devrait pas avoir de place dans une œuvre d'art** [661]. Je reconnais la suprématie de l'éthique sur l'esthétique. D'ailleurs, peu importe si le film est ou non une œuvre d'art lorsqu'il s'adresse à des millions de spectateurs, dont un petit pourcentage seulement comprend quelque chose à l'art cinématographique. Le film de Ruy Guerra est aussi artistique que moi je suis Chinois. Ce qu'il y a, c'est de la préciosité dans l'image, une absence de contenu et une complaisance évidente du réalisateur pour la bestialité humaine, si l'on en croit le soin qu'il a mis pour composer ses images. Le film est une succession de 'nus artistiques' et de violences sexuelles qui devraient se vendre dans la clandestinité, **mais qui maintenant, avec la complicité d'une Censure inepte, sont vendus publiquement**".

Le film est interdit par le chef de police de Rio de Janeiro, Newton Marques de Cruz, qui dans un message envoyé à M. Elpidio Reis, directeur du Service de Censure, expose les raisons de l'interdiction. Après avoir mentionné plusieurs articles du Code Pénal, rappelant que de lourdes amendes punissent la détention, l'incitation à la consommation ou la diffusion de narcotiques, M. Newton Cruz cite les infractions commises, d'après lui, par le film : l'usage de la marijuana et de pilules stupéfiantes, poussent la jeunesse dans cette voie, parce qu'il ne montre que "le côté délicieux" sans mettre en évidence les aspects condamnables ; le scénario du film se réduit à l'apologie de l'exploitation des femmes vulnérables, et montre des détails d'une sodomie, en faisant publiquement son apologie.

Il finit en affirmant que ces faits, ajoutés aux plaintes du public contre l'immoralité du film, l'ont décidé à l'interdire.

---

[661] C'est nous qui soulignons.

Elpidio Reis, directeur de la Censure, a déclaré son soutien à la décision du chef de police en affirmant: « Le chef de Police a agi dans le cadre des pouvoirs qui lui sont légalement attribués. Au niveau de la censure, le film avait été approuvé par la commission ds trois censeurs. Si le peuple s'est plaint, en le déclarant immoral, il ne nous reste qu'à nous incliner » [662].

Le 20 avril le journal *Correio da Manhã* retrace l'histoire des débuts jusqu'à cette date, lançant un appel à la Suprême Cour Fédérale - où le cas était pris - pour qu'elle garantisse la liberté et la démocratie:

> « C'est dans la plus pure tradition policière de Rio de Janeiro qu'à commencé l'affaire de la *Plage du désir*: un acte officiel du chef de Police a retiré le film du circuit, alors que la Censure l'avait déjà autorisé aux plus de 18 ans. Les avocats ont fait appel de cette décision, une ordonnance provisoire a été accordée, et *La Plage du désir* est revenu dans le circuit. Dernier chapitre: le président du tribunal de justice, Conseiller des Cours Suprêmes de Justice Oscar Tenório, **en réponse à la demande du clergé et de ligues de "décence", a annulé l'ordonnance provisoire**. Le film est archivé, le cas est porté devant la Cour Suprême Fédérale qui, nous l'espérons, viendra corriger la série de violences et de conduites arbitraires qui sont de vrais attentats à la démocratie et à la légalité » [663].

25 avril 1962 – La droite s'exprime en toute liberté

La droite s'exprimait en toute liberté comme le démontre l'article du 25 avril, du journal *Tribuna da Imprensa*. Il annonçait la projection du film, dont la promotion avait été involontairement assurée par le chef de police qui l'avait interdit, avec l'intention de renforcer la campagne pour son interdiction à travers le soutien d'organisations conservatrices.

---

[662] Tribuna da Imprensa, 14 avril 1962.
[663] *Correio da Manhã*, 20 avril 1962.

Le titre de l'article annonçait: « Les Invités du chef de Police n'ont pas approuvé ». Et dans l'article: «le conseiller de la Cour Suprême de Justice, Otávio da Silva, estime que le film 'montre bien le relâchement des mœurs de la jeunesse du Brésil actuel'. Le prêtre Paulo de Sousa, vice directeur de la Congrégation Nationale de Maristes ajoute : 'C'est une monstruosité'».

Au même moment, le Directeur de la Censure, l'institution qui en théorie devait ou non interdire le film, continue à fuir ses responsabilités, ainsi que le prouve l'article du *Jornal do Brasil* du 27 avril 1962, intitulé « Le Directeur de la Censure donne au Chef de Police l'ordre d'en finir avec *La Plage du désir* » :

> « Le directeur adjoint de la Confédération Nationale de Congrégations Maristes, le prêtre Paulo J. de Sousa, a envoyé une lettre de solidarité au chef de Police pour l'interdiction des projections du film *La Plage du désir*. (...) Le Président du Tribunal de Justice, juge à la Cour Suprême de Justice, Oscar Tenório, a reçu les félicitations de l'Association de l'Education catholique du Brésil et du Centre des Mères chrétiennes du Flamengo ».

Le reportage dans le journal *O Metropolitano* [664] de Fernando Duarte et Leopoldo Serran, affirme : « Les Religieuses du Lycée Sion ont interdit à leurs élèves d'assister au film, qu'elles considèrent immoral, et l'Association des Parents d'Elèves a fait une réprimande à la Censure pour avoir laissé intacte 'une pellicule pernicieuse et pornographique' ».

[664] Avril 1962.

03 mai 1962 – La Police interdit la diffusion sur le cas

La pression exercée en faveur des coupures connaît sa première grande victoire. Le Rapport est tiré du journal *A Noite* [665]:

> "Les Productions Cinématographiques Herbert Richers ont adressé une demande de recours contre le Directeur du Service de Censure et Diversions de l'état de Guanabara [666], **qui a interdit la diffusion de l'un de ses ciné-journaux hebdomadaires. Ce ciné-journal critiquait l'attitude du chef de Police de Guanabara qui a retiré des cinémas de la ville le film "La Plage du désir"** [667]. Le plaignant affirme que la diffusion de ce ciné-journal a été autorisée pour tout le Brésil, et que l'attitude du chef de Censure de la Guanabara est arbitraire".

La carrière du film sera troublée dans tous les états où il sera lancé. Bien que le certificat de la censure émis par la Censure Fédérale soit valable dans tout le pays, des ligues de défense de la morale et des mœurs, alliées à l'église catholique transformeront la carrière du film en une séquence interminable d'interdictions, d'autorisations et de procès en justice.

Malgré tout, le film a réussi à toucher le public et à Rapporter de l'argent. D'ailleurs, la couverture faite par la presse de la campagne contre le film a beaucoup contribué à son succès auprès du public.

---

[665] "Informações da Justiça", *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 mai 1962.
[666] Actuel état de Rio de Janeiro.
[667] C'est nous qui soulignons.

09 avril 1962 – Les coupures faites par le producteur

A partir du cinquième jour de son exploitation, le 9 avril, *La Plage du désir* a été projeté avec des coupures, faites par son producteur, également acteur du film, Jece Valadão. Pendant que Ruy Guerra était en procès contre la Magnus Filmes – l'entreprise de Jece Valadão – des artistes, des critiques, des professionnels du cinéma et des intellectuels faisaient circuler un manifeste de soutien au film et à son réalisateur [668].

Valadão essaie de s'expliquer en affirmant que les deux extraits coupés « n'avaient pas la faveur du public ». Ruy Guerra réfute cette déclaration en disant que « le film bat tous les records avec des gains de 14 millions de cruzeiros (alors qu'il en avait coûté 6 millions), ce qui nie catégoriquement la déclaration du producteur » [669].

Ruy Guerra décrit la mutilation du film:

> "Les coupures ont été faites dans deux scènes. La première dans le plan circulaire de l'acte sexuel de Norma Bengell, catastrophique pour le langage cinématographique, parce qu'elle enlève tout son sens au plan. La seconde, a amputé le film du plan final entier, entraînant l'annihilation du personnage et son détachement du monde extérieur. Cette coupe a donné un symbolisme qui n'était pas l'intention du réalisateur. Le personnage dans cette scène, affirme Ruy Guerra, est vu marchant en premier plan, laissant tout en arrière, sans aucune perspective de vie future. Avec la coupure mutilant le plan final, le personnage s'en va, dos à la caméra, marchant sur une longue route, représentation classique de l'espoir en l'avenir."

[668] "*Cafajestes*: cortes provocam repulsa", *Tribuna da Imprensa,* Rio de Janeiro, 11 avril 1962.

Le procès de censure

Le 05 avril 1962, dans un entretien à Ely Azeredo, de *Tribuna da Imprensa*, Ruy Guerra raconte : « la censure n'a demandé qu'une coupure dans la bande sonore: des nouvelles radiophoniques, mêlées aux informations sur la politique nationale et internationale, donnaient les noms et les adresses de jeunes gens arrêtés par la police pour attentat à la pudeur – ils se baignaient nus dans la mer. Les noms et les adresses étaient réels ».

02 avril 1962 – Interdit aux moins de 18 ans

Le dossier que nous avons localisé, daté du 02 avril 1962, commence par un document où l'on peut lire manuscrite la classification "18 (dix-huit ans) et à côté "J'ai reçu 16 certificats" [670].

Cela signifie que le film a été approuvé à cette époque avec interdiction aux moins de dix-huit ans et que 16 certificats de censure ont été émislibérés.

30 novembre 1967 – Recommandation de coupure

Le document suivant date du 30 novembre 1967, soit cinq ans après. Il s'agit d'une fiche de censure qui recommande la coupure de la scène du nu frontal de Norma Bengell à la plage, pour signifier "un vrai attentat à la pudeur" [671].

[669] "Diretor de Cafajestes luta contra os cortes do produtor", *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 13 avril 1962, édition du matin.
[670] Doc. 01, dossier *La Plage du désir*.
[671] Doc. 02, dossier *La Plage du désir*.

Janvier 1979 – Interdit à la télévision

En théorie, le certificat émis en 1967 était valable jusqu'en 1972. Après cette période, le film n'avait plus de certificat valable. Dans le dossier se trouvent seulement des demandes de certificats spéciaux pour des festivals, des ventes à l'étranger et des participations dans des Expositions, qui ont été accordés sans problèmes.

En janvier 1979, la demande d'autorisation pour la télévision est demandée. Dans deux Rapports, datés respectivement du 23 et du 30 janvier et portant chacun deux signatures, le verdict est unanime: Interdit à la télévision. Les censeurs affirment que le film étant basé sur « l'exploration du sexe et l'usage de drogues », son adaptation à la télévision aurait besoin de « la suppression de plusieurs séquences, ce qui, face à la récente orientation de cette option, ne saurait être appliqué dans ce cas précis, parce que les coupures ne sont pas respectées par les parties intéressées » [672] et que « les coupures allaient mutiler l'œuvre de façon telle que cela rendrait le scénario incompréhensible » [673].

A la fin du mois d'août 1979, une nouvelle demande pour la télévision est faite, cette fois par l'Embrafilme, qui demande l'autorisation de 18 films, parmi lesquels *La plage du désir* [674].

[672] Doc.11, dossier *La Plage du désir*.
[673] Doc. 12, dossier *La Plage du désir*.

22 juillet 1980 – L'interdition à la télévision est renouvelée

Le 22 juillet, deux nouveaux Rapports renforcent la décision antérieure "pour la non-autorisation", en alléguant des mêmes raisons. L'interdiction de diffusion à la télévision est donc maintenue.

Faute d'autres options, un appel est fait en dernière instance: Le Conseil Supérieur de Censure –CSC.

29 octobre 1980 – Le Conseil Supérieur de Censure suggère des coupures pour autoriser le film pour la télévision

Le 29 octobre, un Rapport du représentant de la société civile au Conseil, le journaliste Roberto Pompeu de Sousa, affirme que la scène de nu :

> « (...) ne me semble pas interdite à un public des horaires postérieurs à 22 heures. (...) Les scènes de Rapports sexuels sont assez discrètes (...) mais pour prendre moins d'importance dans la narration elles pourront être adoucies par une ou deux petites coupures. (...) Je suis d'accord pour que l'on élimine les scènes où il y a l'usage des stimulants, à travers des coupures de petite dimension ».

Et il suggère l'autorisation pour après 22 heures, avec les coupures indiquées [675].

Le même jour la Décision 63/80 du CSC « Fait valoir, à l'unanimité, la demande présentée par l'entreprise Eletro Filmes à propos du film *La Plage du désir*, et le considère AUTORISÉ pour la télévision, avec des coupures, avec une interdiction aux moins de 16 ans, et avec une transmission après 23:30 h" [676].

---

[674] Doc. 15 et 16, dossier *La Plage du désir*.
[675] Doc. 21, dossier *La Plage du désir*.
[676] Doc. 22, dossier *La Plage du désir*.

Les coupures sont :

Dans la première bobine : la scène dans laquelle Jece Valadão ingère une pilule stimulante ; la scène où il offre une pilule à son ami, Daniel Filho, qui l'avale dans une lieu public ; la scène où Daniel Filho, Jece Valadão et Norma Bengell utilisent ensemble les pilules, dans la voiture; la scène dans laquelle ils fument une cigarette de marijuana dans un parc public**.**

Dans la deuxième bobine: la scène d'usage de marijuana au Fort de Cabo Frio [677].

D'après ce document, les coupures ont épargné les scènes de nudité.

17 mars 1988 – Encore des coupures à la télévision

Le 17 mars, un nouveau Rapport est émis pour la l'autorisation à la télévision. Il affirme que le film pourra être libéré pour 22 heures, dans le cas où il ferait les coupures suivantes: "retirer les prises de vues qui montrent la région pubienne et les seins vus en gros plan; retirer les détails de caresses sur le sein dans la scène qui montre le couple couché à la plage" [678] et toutes les scènes de drogues déjà retirées dans le Rapport antérieur.

Le lendemain, 18 mars, le certificat est émis - dans les termes énoncés ci-dessus[679].

[677] Doc. 23, dossier *La Plage du désir*.
[678] Doc. 24 et 25, dossier *La Plage du désir*.

1.7 - 1962 – *L'ATTAQUE DU TRAIN POSTAL*, DE ROBERTO FARIAS

Roberto Farias se souvient que lorsque le film a été montré à l'Association des Cinéastes Russes, à Moscou, le président de l'association a fait un discours relatant les difficultés que Roberto avait rencontrées pour réaliser le film, en le présentant comme un héros.

Roberto a entendu cela grâce à la traduction simultanée et, tout en regrettant d'être obligé de contredire son collègue Russe, il a répondu:

> « Je regrette de contredire mon collègue. Je n'ai eu aucune difficulté pour faire *L'Attaque du train postal*. Je l'ai fait et je l'ai montré au Brésil sans aucun problème. Parce que le gouvernement du Brésil est conscient que le cinéma est un instrument important pour analyser les blessures du pays, et que c'est aussi une façon de les combattre. Il s'agit d'une façon démocratique d'arriver à vaincre les problèmes que nous avons. C'est vrai que Rio de Janeiro est entouré de favelas, et mon film est une contribution pour en finir avec cela. Le gouvernement brésilien ne m'a pas dérangé'. Il était ennuyeux [de contredire le collègue Russe], mais enfin, c'était la vérité. Je n'avais pas eu le même problème que Nelson » [680].

A propos de L'*Attaque*, et du contexte politique de 1962, Roberto Farias affirme:

> "J'ai commencé à tourner pendant le gouvernement Juscelino Kubitschek et j'ai fini dans celui de João Goulart, après le renoncement de Jânio Quadros. João Goulart a exhibé le film dans le Palais du Gouvernement. J'ai encore des lettres de compliment de Jango, de Tancredo Neves, de San Thiago Dantas. De façon que si quelqu'un affirme que j'ai eu des problèmes, je ne pouvais pas permettre que l'on le dise, ne serait-ce que par respect pour mes collègues de Moscou" [681].

---

[679] Doc. 26, dossier *La Plage du désir*.
[680] Entretien à Leonor Souza Pinto, février 2001.

26 juin 1962 – Six Rapports sont produits

Le premier document du dossier de censure du film date du 15 juin. C'est un certificat de censure pour la bande-annonce. À 26 juin, six Rapports sont produits. Trois d'entre eux concernent l'impropriété pour les moins de 14 ans, et les trois autres, pour les moins de 18 ans. Tous attestent : 'bonne qualité' et 'libre pour l'exportation'.

D'une façon générale, les raisons pour la restriction étaient: "meurtres, plans de vols, violence à main armée ou non" [682], "des scènes assez violentes" [683], "la pellicule se passe dans sa presque totalité dans une favela. Si nous voulons sortir la jeunesse de la favela, pourquoi apporter la favela à la jeunesse?" [684].

Malgré ces restrictions, il n'y a aucune suggestion de coupures, comme d'ailleurs, dans aucun des dossiers de cette période. Le maximum était la classification interdit aux moins de 18 ans, ce qui était - sans aucun doute - un problème grave.

Cependant, il n'y a pas dans le dossier un certificat de censure prouvant quelle a été la décision finale. Pourtant, à la même date, il y a une demande manuscrite de Herbert Richers, demandant la révision de la décision d'interdiction aux moins de 18 ans [685], ce qui laisse supposer qu'il ait été soumis à cette interdiction au début.

Selon Roberto Farias, le film a été interdit aux moins de quatorze ans à Rio, et à São Paulo, aux moins de dix-huit ans.

---

[681] *Ibid.*
[682] Doc. 03, dossier *L'Attaque du train postal*.
[683] Doc. 09, dossier *L'Attaque du train postal*.
[684] Doc. 07, dossier *L'Attaque du train postal*.
[685] Doc. 01, proc. *L'Attaque du train postal*.

Quant au sujet de la classification de l'âge, Roberto explique que cela était un problème:

> "Comme assistant-directeur, j'allais parfois à la Censure apporter les films et je voyais l'angoisse de Watson Macedo si ses comédies musicales étaient interdites aux moins de 14 ans, par exemple. C'était très important que les films aient l'autorisation tous publics ou, au maximum, une interdiction aux moins de dix ans. Un maillot de bain deux pièces pouvait causer une interdiction. Il y avait toujours une négociation avec les censeurs pour réussir à autoriser les films" [686].

Du 13 novembre 1970 à 1975 – Interdit à la télévision

Le document suivant dans le dossier date du 13 novembre 1970. Si l'on considère que le film a reçu un certificat de censure en 1962, valable seulement jusqu'en 1967, le film était déjà sans certificat valable depuis presque deux ans en 1970.

Dans le dossier nous avons un certificat de censure portant deux cachets : « Interdit aux moins de 10 ans » et « Interdit pour la télévision ». Valable jusqu'au 13 novembre 1975.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

09 novembre 1976 – La diffusion télévisée est autorisée

Un certificat signé par Rogério Nunes, le 09 novembre 1976 et valable jusqu'en 1981, autorise la diffusion du film à partir de 21 heures [687].

En 1984, dans un certificat signé par Solange Hernandes, valable jusqu'en 1989, l'interdiction était maintenue dans les mêmes termes: « Interdit avant 21:00 heures » [688].

---

[686] Entretien à Leonor Souza Pinto, février 2001.
[687] Doc. 12, dossier *L'Attaque du train postal*.
[688] Doc. 14, dossier *L'Attaque du train postal*.

19 mars 1986 – Autorisation pour ciné-clubs et cinémathèques

Un Rapport daté du 19 mars 1986 [689] affirme que le Rapport du 14 mars concernait la demande de libération pour ciné-clubs et cinémathèques. Dans l'évaluation faite, déjà en 1986, époque de l'ouverture politique, les qualités du film sont vues comme des problèmes. Voici ce que dit le Rapport du 14 mars :

> "Ce que l'on remarque est une tendance à glorifier le banditisme, quand on essaie de montrer le côté humain de ces personnages: la misère à laquelle ils sont soumis, leurs vies familiales, aussi bien que l'esprit solidaire et fraternel dont ils font preuve, en justifiant ainsi les actes de violence qu'ils pratiquent. Dans ce contexte, l'action de la police, bien qu'efficace, prend un air de prépotence aux yeux du spectateur" [690].

Le maintien de l'interdiction aux moins de 10 ans est suggéré "considérant que la pellicule a déjà été exhibée sous la classification d'interdiction aux moins de 10 ans, bien que le contenu, à notre avis, soit pernicieux à cet âge".

Mémória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Le dossier de *L'Attaque du train postal* finit avec un Rapport sur le déroulement du dossier. Le document affirme que "ce dossier est complètement erroné dans le compte des pages et [qu'] il manque des documents".

Malgré tout, en 1986 le dossier devait être plus complet qu'aujourd'hui, quand nous l'avons localisé, parce qu'il fait référence à des documents émis à des dates qui ne figurent plus dans le dossier tel que nous l'avons localisé. Ces références sont néanmoins utiles pour conclure les points laissés en suspens plus haut. Le dossier affirme, entre autres choses, que le film:

---

[689] Doc. 15 et 16, dossier *L'Attaque du train postal*.
[690] Doc. 15, dossier *L'Attaque du train postal*.

> "a été autorisé intégralement, par les certificats 5162 et 5163, du 15 juin 1962, avec une interdiction aux moins de 10 ans, valables jusqu'en 67. (...) Le 26 juin 1962 (...) il a été autorisé par le chef du Service, à l'époque avec une interdiction aux moins de 10 ans, d'après décision permanente du dossier 1348/62-SCDP" [691].

Le document continue ce bilan en se référant à des certificats spéciaux pour des festivals et des Expositions, qui ne sont pas dans le dossier.

1.8 - 1962 - *CINCO VEZES FAVELA*, DE LEON HIRZSMAN, CARLOS DIEGUES, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, MIGUEL BORGES ET MARCOS FARIAS

Des dossiers de *Cinco vezes favela* et de *Peau de chat* ils ne reste que quelques documents.

Memória da Censura 1964-1988 Cinemateca Brasileira

CINCO VEZES FAVELA

Novembre 1962 – Interdit aux moins de 14 ans

Une demande de censure est faite par Tabajara Filmes, en novembre 1962. Le film reçoit un certificat "Interdit aux moins de 14 ans". Le document est sans signature [692].

[691] Doc. 17, proc. *L'Attaque du train postal*.
[692] Doc. 01, dossier *Cinco vezes favela*.

14 juin 1965 – Demande de Certificat reste sans réponse

Le 14 juin 1965, le distributeur du film à São Paulo demande au chef du Service de Censure de Diversions Publiques à Brasília de : "délivrer un certificat s'il n'y a eu aucune décision permanente par le SCDP du DFSP – Département Fédéral de Sécurité Publique - contre le film, ainsi que la date de la censure de ce dernier " [693].

Il n'y a pas de réponse à cette demande dans le dossier que nous avons trouvé.

09 août 1979 – Autorisé à la télévision interdit aux moins de 14 ans

En 1979 l'autorisation de diffusion à la télévision est demandée. Le Rapport nº 3680/79, daté de Brasília, 09 août 1979 et signé par Maria Aurineide Pinheiro et Odila Geralda Valadares, affirme:

> "Film déjà autorisé en 35 mm, présentant dans ses sketches, cinq histoires qui abordent le drame social des habitants de la favela, en accord avec ce qui est prévu dans le scénario annexe. Etant donnée l'absence de motifs de censure, accordons l'autorisation, en maintenant la limite d'âge accordée précédemment: "aux plus de quatorze ans" [694].

[693] Doc. 04, dossier *Cinco vezes favela*.

PEAU DE CHAT

Parce que "*Peau de chat*" a été produit des années auparavant et qu'il a eu une carrière indépendante, son dossier de censure est à part. Les documents que nous avons obtenu des documents commencent à partir de 1970.

Du 23 au 28 juillet 1970 – Demande de censure : interdit aux moins de 10 ans

Le 23 juillet, l'Ambassade d'Allemagne demande la censure du film à Brasília [695].

Le 28 juillet 1970, le Rapport [696] du censeur Wilson (nom de famille illisible), après avoir fait un court synopsis déclare : « Il documente un fait déjà intégré dans le paysage carioca ». Dans la rubrique 'Message', il affirme: « Le message est négatif. Il stimule le vol chez l'enfant et, par le succès qu'il obtient et la vente qu'il réalise, en d'autres termes, par la possibilité du profit facile, il montre un côté négatif pour l'enfance ». Et il conclut: « Ainsi, je pense que ce film doit être interdit aux moins de dix (10) ans ».

05 août 1970 – Interdit aux moins de 12 ans

Deux informations figurent dans le document ci-dessus [697] et changent l'impropriété suggérée par le censeur. Les deux sont manuscrites, avec des signatures illisibles, mais identiques.

---

[694] Doc. 06, dossier *Cinco vezes favela*.
[695] Doc. 07, dossier *Cinco vezes favela*.
[696] Dossier 08 et 09, dossier *Cinco vezes favela*.
[697] Doc. 08 et 09, dossier *Cinco vezes favela*.

La première, datée du 5 août 1970 dit: “d'accord”. Cette note apparaît barrée.

Deux jours plus tard, le 7 août 1970 et avec une signature illisible identique, on lit: “D’après la détermination de la Direction, monter l’interdiction à 12 ans”.

07 août 1970 – Interdit aux moins de 12 ans et à l’exploitation commerciale

Le même jour, le 07 août 1970, un certificat [698] est émis avec le timbre “interdit aux moins de 12 ans et interdit à l'exploitation commerciale”. Signé par Prof. Wilson Aguiar et Geová Lemos Cavalcante.

16 novembre 1970 – Demande d’autorisation à la télévision

En novembre 1970, son autorisation est demandée à Brasília en 16 mm, c’est à dire, pour la télévision. Il y a deux Rapports.

Le premier, du 16 novembre 1970 [699], signé par Therezinha de Toledo Neves, registre nº 376, suggère l’autorisation pour tous publics et suggère de “ne pas accorder le cachet « bonne qualité », parce qu’il présente des scènes déprimantes de la vie des habitants de la favela, où les enfants commencent à voler tôt”.

[698] Doc. 11, dossier *Cinco vexes favela*.
[699] Doc. 12 et 13, dossier *Cinco vezes favela*.

Le deuxième [700], du 19 novembre 1970, signé par Wilson Camargo, numéro d'immatriculation 407, affirme que le message du film est négatif, « parce qu'il montre que les fabricants de tambourins utilisés par les écoles de la samba induisent les enfants à la pratique du vol », et il conclut: « Pour cette raison, nous pensons qu'il ne présente aucune valeur morale ou éducative pour les enfants, même en s'agissant des faits de la vie réelle, c'est pourquoi nous interdisons le film aux moins de 12 ans ».

19 novembre 1970 – Interdit à la télévision aux moins de 12 ans

Le même jour est expédié le certificat d'autorisation [701] pour 16 mm, avec "Interdiction aux moins de 12 ans". Signé par Osório Miranda Ferreira et Geová Lemos Cavalcante.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[700] Doc. 14, dossier *Cinco vezes favela*.
[701] Doc. 15, dossier *Cinco vezes favela*.

1.9 - 1962 – *BOUCHE D'OR*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Comme cela avait déjà été le cas avec *Rio, 40 degrés*, *Bouche d'Or* a également eu des problèmes avec la police. Dans ce cas, les problèmes ont eu lieu pendant le tournage.

La police intervient pendant le tournage

En septembre 1962, Nelson avait besoin de tourner la scène extérieure dans laquelle les gens du peuple envahissent l'Institut Médico-Légal où se trouve le corps du personnage *Bouche d'Or*, assassiné par l'une de ses amantes. Deux jours avant le tournage, la production est allée à l'IML pour demander l'autorisation de tourner. Autorisation refusée.

Deux jours plus tard, en dépit de l'interdiction, Nelson se trouve sur les lieux avec son équipe et ses comédiens pour tourner la scène. Le chef de Police, Newton Marques Cruz est appellé et rejette à nouveau la demande, alléguant que "les endroits officiels ne sauraient être mis à disposition pour la réalisation d'un film qui fait l'apologie du crime" [702]. Et il a ajouté: "En aucun cas, le respect dû aux morts qui sont en train d'être voilés ici ou qui attendent d'être identifiés, ne doit être bafoué " [703].

[702] "Boca de Ouro proibido", S/F, 11 septembre 1962.
[703] "Filmagem no IML é falta de respeito aos mortos", *Correio da Manhã*, 11 septembre 1962.

Pendant que l'on discutait pour essayer de trouver un accord, "des figurants et des curieux, empêchés de pénétrer dans l'IML, sont restés dans les environs. À un moment, on a entendu des sirènes et quelqu'un a crié que la police arrivait. Les gens ont commencé courir vers la morgue et la caméra s'est mise à tourner. C'était exactement la scène que les producteurs recherchaient. Le refus du chef de Police n'a servi à rien " [704].

Le dossier de censure

Il n'y a que quatre documents dans le dossier de *Bouche d'Or*.

23 janvier 1963 – Demande de censure

Bouche d'Or a eu sa Demande de Censure adressée à Brasília, le 23 janvier 1963 [705].

Le même jour la demande a été évaluée: "Interdit aux moins de 18 ans". La justification était: "Meurtre, nudisme, chantage". C'est un document signé par cinq censeurs dont les signatures sont illisibles [706].

Le lendemain le certificat avait déjà être expédié [707].

L'interdiction aux moins de 18 ans est expliquée par Nelson Pereira: "*Bouche d'Or* représentait une menace pour la censure, parce que Nelson Rodrigues avait été un super-interdit" [708].

[704] Ibid.
[705] Doc. 01, dossier *Bouche d'Or*.
[706] Doc. 02, dossier *Bouche d'Or*.
[707] Doc. 03, dossier *Bouche d'Or*.
[708] Entretien à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

16 avril 1968 – Autorisé à la télévision

Le 16 avril 1968, nouvelle Demande de Censure, cette fois envisageant l'autorisation pour la télévision [709], qui est accordée. Dans le document on ne spécifie pas l'impropriété. On ne peut que lire manuscrit: "Autorisé conformément à la loi ". Signature illisible, du chef de Censure.

Le document qui prouverait l'impropriété n'est pas dans le dossier.

Quoi qu'il en soit, il est important de noter que lorsqu'on adjoint Nelson Pereira dos Santos à Nelson Rodrigues, l'interdiction est élevée aux moins de 18 ans en 1963.

Memória da Censura
Cinema Brasileiro

1.10 - 1963 – *LES FUSILS*, DE RUY GUERRA

06 janvier 1965 – Demande d'autorisation pour les salles

Trois Rapports analysent le film visant son autorisation pour les cinémas.

Le premier Rapport [710], signé par Vicente de Paulo Alencar Monteiro, affirme:

> «Le drame des populations du Nord-est, avides de justice sociale et de jours meilleurs, est montré encore une fois par le cinéma national, dans une production dans laquelle *la prépotence et le désespoir sont une constante*. (...) Bon travail de laboratoire, très bon éclairage et bonne sonorité. *Cependant, il ne parvient pas au niveau d' un chef-d'œuvre du cinéma national* [711] ».

[709] Doc. 05, dossier *Bouche d'Or*.
[710] Doc. 03, dossier *Les Fusils*.
[711] C'est nous qui soulignons.

Manuscrit dans le document, et avec signature illisible, l'observation: « Selon ordre, libre pour exportation. Interdit pour la télévision ».

Le deuxième Rapport[712] signé par Manoel Felipe Leão Neto, affirme que « réalisateur et producteur essaient d'aborder un problème social de fond, à savoir la faim et la misère de la population de l'intérieur du Nord-est. Ils échouent totalement, parce que le film est devenu monotone, à l'histoire pauvre, sans aucun message positif».

Et le troisième Rapport [713], signé par José Vieira Madeira remarque le 'caractère socialiste' du film : « Film qui aborde l'éternel problème social du Nord-Est brésilien. Il y a des insinuations de caractère socialiste (...) ».

La classification suggérée dans les trois Rapports est l'interdiction aux moins de 18 ans.

Memória da Censura
1964-1988
Cinema Brasileiro

01 février 1968 – Une nouvelle analyse et l'interdiction à la télévision

Bien qu'ayant déjà un certificat de censure valable jusqu'en 1970, le film est encore une fois analysé en 1968, dans le format 16 mm cette fois, apparemment visant sa diffusion à la télévision.

Le Rapport du censeur Coriolano Fagundes révèle clairement ses convictions politiques et sa foi dans le coup d'état – qu'il appelle ici la 'révolution' – classifiant le film presque comme un documentaire d'un temps lointain, quand le pays était abandonné et sans solution. Le document dit:

[712] Doc. 04, dossier *Les Fusils*.
[713] Doc. 05, dossier *Les Fusils*.

> "L'histoire se passe dans le Nord-est brésilien, à l'époque *pré-révolutionnaire* [714] (1963), époque à laquelle les populations de cette région *subissaient* [715] de sérieux problèmes sociaux, en conséquence de tentatives de réforme agraire mal conduites et de *Sécheresse*. (...) Des agents de police ont des attitudes arbitraires et partent, en abandonnant laissant le peuple au mysticisme et à la misère, sans présenter aucune solution".

Il suggère l'interdiction aux moins de 18 ans qui est acceptée [716]. Cependant, le certificat ajoute le cachet "Interdit pour la télévision".

06 février 1968 – Demande de révision de la décision

Dans une lettre signée par Oswaldo Cruz [717], le représentant à Brasília de l'entreprise 'A. Frias – Films pour la Télévision', demande la révision de la décision "s'engageant à effectuer toutes les coupures qui seraient nécessaires pour son autorisation à la télévision".

Même ainsi, aucun accord n'a été possible.

La réponse manuscrite dans la lettre même est claire: « Impossible, le 12 février 1968. Signé par Manoel Felipe de Souza Leão, maintenant déjà chef du SCDP. »

[714] C'est nous qui soulignons.
[715] C'est nous qui soulignons.
[716] Doc. 08, dossier *Les Fusils*.

06 juin 1977 – Saisie du film par la Douane

Une lettre de Ruy Guerra au chef du SCDP, demande la libération de la copie de *Les Fusils*, saisie par la douane. Selon cette lettre, la copie avait été demandée par Guerra à un ami, à une époque où il n'y avait aucune copie de ce film au Brésil. Quand le film arrive au Brésil, il est saisi. Ruy écrit en demandant sa libération [718].

21 juin 1977 – La demande est accordée

Wilson de Queiroz Garcia, chef du SCDP, par un ordre manuscrit figurant au dos du document mentionné ci-dessus, et daté du 21 juin 1977, décide : "Désigner un technicien de censure pour l'examen du film, non dans l'optique d'une exploitation commerciale, mais juste pour permettre, ou non, son entrée dans le pays" [719].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

24 juin 1977 – Le film est analysé par le censeur Augusto da Costa

Ce document, numéro 1397 [720], après un court Rapport de l'histoire, affirme catégoriquement :

> "Un film typiquement subversif, dans lequel seules des scènes déprimantes de notre pays sont présentées, on n'imagine pas comment le Censeur qui l'a examiné a pu autorisé ce film à l'exportation, (...) puisque d'après le décret 20.493 du 24 janvier 1946, le SCDP refusera la licence si le film devant être exporté contient des mauvaises vues sur le Brésil, ce qui est le cas du film en question" [721].

---

[717] Doc. 11, dossier *Les Fusils*.
[718] Doc. 12, dossier *Les Fusils*.
[719] Doc. 13, dossier *Les Fusils*.
[720] Doc. 15 et 16, dossier *Les Fusils*.
[721] Doc. 16, dossier *Les Fusils*.

Et il suggère sa saisie définitive: “Au vu de l’exposé, nous sollicitons la saisie du film, pour contenir ainsi la matière contraire aux intérêts de notre pays, (...), et en plus de stimuler la lutte de classes (...) ” [722].

Le Rapport est envoyé au Directeur de DCDP, Rogério Nunes, pour la décision finale. Sa décision [723] est manuscrite dans la partie inférieure du document :

> “1 – Il s’agit d’un film brésilien autorisé à l’époque de sa production, pour des exhibitions commerciales, donc on ne peut pas justifier la saisie de la copie arrivée de l’étranger et destinée au réalisateur de la pellicule. 2 – Rendez la pellicule à l’intéressé et joignez ce document au dossier de censure du film”.

18 août 1977 – La décision de rendre la copie à Ruy Guerra[724] lui est communiquée

Rogério Nunes, directeur du DCDP, envoie à Ruy Guerre une lettre l’informant que les bobines du film “sont à votre disposition dans cet organisme”.

Le film ne se trouve pas à l’endroit indiqué. Plusieurs lettres après, presque un an après la saisie de la copie, c’est finalement le 08 mars 1978 que Rogério Nunes éclaircit le mystère : le film avait été envoyé le 31 août 1977 à la Censure Fédérale à Rio de Janeiro.

C'est le dernier document du dossier de *Les Fusils*.

[722] Doc. 16, dossier *Les Fusils*.
[723] Doc. 17, dossier *Les Fusils*.

1.11 - 1963 - *SECHERESSE*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nelson Pereira m'a confié lors d'un entretien que lorsqu'il a fini *Sécheresse*, avant la demande de certificat de censure, les producteurs ont appris que la Censure n'était pas très favorable au film. Il explique:

> "Il y a eu une recommandation politique, je ne sais même pas qui l'a faite, d'insérer un texte explicatif au début du film. Ce texte a été discuté et inséré avant la première. C'était le premier contact avec la censure: 'La question est difficile, etc'. Mais là il y avait déjà Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers, enfin, les producteurs avaient plus de représentativité qu'un garçon de 24 ans, quand j'ai fait *Rio, 40 degrés*" [725].

Le texte inséré dit:

> "Ce film n'est pas seulement la transposition fidèle, pour le cinéma, d'une œuvre immortelle de la littérature brésilienne. C'est avant tout un témoignage sur une réalité sociale dramatique de nos jours et la misère extrême qui asservit 27 millions de gens du Nord-est et qu'aucun Brésilien digne de ce nom ne peut plus ignorer".

Nelson continue: "C'était un texte écrit par Fernando Sabino[726], très habilement, de façon à adoucir la censure. Après nous avons fait la même chose pour *Mémoires de prison*. Avec *Sécheresse* nous entrions dans la période dictatoriale, et avec *Mémoires* nous en sortions. En d'autre termes, l'un a inauguré la période, l'autre l'a terminée " [727].

[724] Doc. 19, 20, 21 et 22, dossier *Les Fusils*.
[725] Entretien à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[726] Écrivain.

12 août 1963 – Interdit aux moins de 10 ans

Sécheresse est soumis à la Censure le 12 août, par ses producteurs [728]. Deux jours plus tard, le 14 août, un Rapport de la commission de censeurs est émis, dans un formulaire standard qui dit:

"Des gens du Nord-est cherchent de meilleures conditions de vie dans le sertão qui les rejette. Quelques scènes de brutalité et de tuerie d'animaux nécessitent l'interdiction aux moins de 10 ans. La classification est donc : Interdit aux moins de dix ans, Bonne Qualité, Libre pour l'exportation" [729]. Le document est signé par trois censeurs dont les signatures sont illisibles, mais dont les numéros sont : 65749, 45967, 12482.

Le texte inséré par l'équipe a, d'une certaine façon, fait penser que le film était un documentaire et cela a calmé l'irritation des censeurs contre un énième film qui "donnait une mauvaise image du Brésil".

Sécheresse est autorisé, sans aucun problème, avec une restriction minimale justifiée par la violence engagée contre les animaux (le perroquet et la chienne *Baleia*).

Le certificat de la censure est expédié le 14 août 1963, valable pour cinq ans, soit jusqu'au 14 août 1968 [730].

---

[727] Entretien à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[728] Doc. 01, dossier de *Sécheresse*.
[729] Doc. 02, dossier de *Sécheresse*.
[730] Doc. 03, dossier de *Sécheresse*.

Dans le dossier que nous avons localisé, il n'y a aucun document jusqu'en 1975, ce qui nous amène au moins à deux hypothèses: soit aucune revalidation du certificat n'a été demandée jusqu'à cette date ; soit les documents en question ont disparu du dossier.

29 septembre 1975 – Demande d'autorisation pour la télévision

Douze ans après la sortie du film, la demande de censure pour sa diffusion à la télévision est faite le 29 de septembre [731].

Dix jours plus tard, le 08 octobre, un Rapport signé par deux censeurs, Myrtes Nabuco et José Tolentino, déclare ceci :

> "Le film en question a été déjà autorisé plusieurs fois par cette DCDP, en format 35 mm, assorti d'une interdiction aux moins de dix ans. En raison de sa thématique déjà très connue et divulguée, nous ne voyons pas de raisons de modifier sa classification dans le format 16 mm. Nous sommes donc en faveur d'une autorisation, avec le maintien de la classification initiale, en d'autres termes, avec l'interdiction aux moins de dix ans" [732].

L'important dans ce document est la première phrase: "Le film en question a déjà été autorisé plusieurs fois par cette DCDP" qui confirme que, des deux hypothèses formulées ci-dessus quant à l'absence de documents, c'est la deuxième qui est valable : beaucoup de documents ont en effet disparu du dossier. Par négligence, par mépris ou pour des raisons politiques.

[731] Doc. 06, dossier de *Sécheresse*.
[732] Doc. 07, dossier de *Sécheresse*.

Mai 1977 – Un Certificat Spécial de Censure est émis [733]

Un certificat spécial de censure avait une validité d'un an seulement. Il n'était émis que pour des occasions spéciales : festivals, expositions, événements cinématographiques, où l'on désirait projeter un film dont le certificat de censure n'était pas valable.

L'émission de ce certificat à cette date signale que *Sécheresse* n'avait pas alors de certificat valable de censure, soit parce qu'il n'avait pas été demandé, soit parce qu'il avait été refusé, ce qui nous paraît improbable. Ce certificat est signé par Carlos A. Molinari de Carvalho et par Rogério Nunes, directeur du DCDP.

Sécheresse a réalisé la prouesse de traverser les époques indemne. Tous ses certificats de censure ont toujours été renouvelés avec juste une interdiction aux moins de dix ans.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[733] Doc. 08, dossier de *Sécheresse*.

1.12 - *LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND,* DE GLAUBER ROCHA

29 juin 1964 – Demande de censure

Le dossier de censure du film commence le 29 juin 1964, date du document de Demande de Censure [734].

30 juin 1964 – Quatre Rapports : coupures et interdiction

Le lendemain, le 30 juin, quatre Rapports sont produits sur le film. Ils recommandent l'interdiction aux moins de 18 ans. Trois d'entre eux considèrent le film de Bonne Qualité et Libre pour l'Exportation. D'après ces trois Rapports, le réalisateur du film serait Agnaldo Azevedo. Il était en fait le directeur de production du film. Le quatrième Rapport ne mentionne pas les noms du producteur et du réalisateur.

Les trois Rapports qui considèrent le film de bonne qualité et libre pour l'exportation, justifient l'interdiction aux moins de 18 ans par "quelques dialogues et des scènes de mort et des scènes violentes [735] " et "les atrocités présentées dans le film [736] ".

Le quatrième Rapport, à la signature illisible, dactylographié, plein de fautes de grammaire et de syntaxe, corrigé en crayon, est plus radical. Il affirme que:

---

[734] Doc. 01, dossier de *Le Dieu noir et le diable blond*.
[735] Doc. 02, signature illisible et 03, signé par Carlos Lúcio, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[736] Doc. 04, signé par Zelma Chaves, dossier *Le Dieu noir et le diable blond.*

> "Cette pellicule montre amplement la pauvreté brésilienne, même là où il n'y a pas lieu de le faire, et il ne faut pas lui permettre d'être projetée dans des salles étrangères, pour ne pas ridiculiser notre pays. Le film n'est pas totalement mal tourné, c'est le décor qui n'aide pas à améliorer la pauvreté du paysage. Un film ridicule, puisque le bon sens ne le laisserait pas sortir hors du pays. De cette façon, nous les Brésiliens, éviterions d'être critiqués à l'étranger ou, pour le dire crûment, d'être traités de barbares" [737].

Ce Rapport n'accorde pas le certificat de Bonne qualité et de Libre pour l'Exportation, ce qui empêchait le film de sortir du pays.

01 et 02 juillet 1964 – Trois Rapports de plus

Curieusement, deux jours après la date de ces quatre Rapports, il s'en trouve trois autres, signés par José Vieira Madeira [738], Maria Ribeiro de Almeida [739] e Manoel Felipe de Souza Leão Neto [740]. Dans ces Rapports, Glauber Rocha est reconnu comme l'auteur.

Le Rapport de José Vieira Madeira affirme que le film ne présente que "quelques erreurs, principalement dans l'enregistrement sonore de la pellicule où quelques séquences ont leurs dialogues tronqués et sans clarté, en raison du mauvais enregistrement".

Et il décide "en accompagnement du vote des dignes collègues censeurs de Guanabara, l'interdiction aux moins de 18 ans".

[737] Doc. 05, signature illisible, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[738] Doc. 06, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[739] Doc. 07, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[740] Doc. 08 et 09, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.

Cette déclaration soulève un doute: les quatre premiers Rapports pourraient-ils avoir été rédigés par des censeurs de Rio de Janeiro, bien que datés “Brasília, le 30 juin 1964” ? Nous n’avons malheureusement pas les moyens de vérifier cette hypothèse. Nous pouvons seulement noter que les quatre premiers Rapports ont été écrits sur des feuillets standardisés, où les censeurs n’ont qu’à remplir les cases vides prévues à cet effet. À l’endroit réservé à la date, le mot Brasília est pré- imprimé et ne laisse que l’espace pour mettre la date. Ce qui n’empêchait pas non plus de rayer le mot “Brasília” et de le remplacer par “Rio de Janeiro”.

Quoi qu’il en soit, le Rapport de José Vieira Madeira laisse supposer l'existence de Rapports qui auraient été produits à Rio de Janeiro et sur lesquels il se serait basé rédiger le sien.

Maria Ribeiro Almeida affirme que le film “est d’une grande authenticité”, mais que les “scènes d’adultère et de lesbianisme, peut-être superflues, rendent le film amoral”. Elle rend son verdit : “interdit aux moins de 18 ans, bonne qualité et libre pour l’exportation”.

Manoel Felipe de Souza Leão Neto déclare:

> « (...) *Le Dieu noir et le diable blond* peut être classé ‘passable’ – grossissant les rangs déjà interminables des films nationaux réalisés 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’ la pellicule se prête uniquement à un public adulte, fixant l’interdiction aux MOINS DE 18 ANS.
> Brasília, 2 juillet 1964 »

Ces trois Rapports sont dactylographiés sur papier libre et non sur les fiches de censure standardisées comme les trois premiers.

Quant au Certificat de Censure, il ne se trouve pas dans le dossier.

Sur la base des Rapports mentionnés nous pourrions supposer que le film a été interdit aux moins de 18 ans, sans coupures, avec les mentions bonne qualité et libre pour exportation.

Un document sans date, de l'année de 1968, signé par Manoel Felipe de Souza Leão Neto - déjà chef du SCDP [741] en 1968 - et qui en 1964 a été l'un des censeurs à évaluer le film, affirme que « *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha, a été autorisé par ce service de Censure de Diversions Publiques, pour l'exhibition dans tout le territoire national, avec les mentions "BONNE QUALITÉ" et "LIBRE POUR L'EXPORTATION", depuis le 16 juillet 1964, date du certificat de censure nº20037 » [742] qui ne figure pas dans le dossier que nous avons récupéré .

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

25 juillet 1964 – La saisie de toutes les copies du film est annoncée dans la presse

Un article de presse du 27 juillet confirme la décision et affirme:

> « Toutes les copies du film brésilien *Le Dieu noir et le diable blond*, primé au dernier Festival de Cannes, seront saisies par ordre du chef du Service de Censure du Département Fédéral de Sécurité Publique. Cette autorité a affirmé au journal que cette mesure est basée sur le fait que cette pellicule est montrée illégalement parce qu'elle ne possède pas de certificat d'approbation préalable de la censure » [743].

[741] SCDP – Service de Censure de Diversions Publiques.
[742] Doc. 12, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[743] "Apreensão do filme premiado", *Correio da Manhã*, 27 juillet 1964.

Il n'y a dans le dossier aucun document qui fasse référence à cette mesure. C'est étonnant, parce que les Rapports de la censure qui analysent le film visant la concession du certificat datent du début du mois, tandis que le document mentionné ci-dessus, daté de 1968, affirme que le certificat a été accordé le 16 juillet 1964. Cela nous amène à croire qu'en effet les copies du film étaient montrées sans tenir compte de l'exigence de projeter le texte inséré avec le certificat de censure *avant son commencement.*

25 juillet 1967 – Saisie d'une copie à Goiânia par le Département Fédéral de Sécurité Publique

Une lettre du chef de la Fiscalisation du Département de Sécurité Publique envoie au chef de la Section de Censure "une copie du film *Le Dieu noir et le diable blond,* propriété des Productions Cinématographiques Copacabana Filmes Ltda, saisie par le Groupe de Censure du Sous-commissariat Régional de Goiás, en infraction à l'article 20 du décret 20493/46" [744].

L'article 20 de l'ordonnance 20493/46 dit:

> « Le certificat d'approbation qui précédera obligatoirement l'exhibition du film devra contenir, dans la partie qui doit être projetée sur l'écran, dans une très grande écriture, bien lisible, la décision du SCDP par Rapport au film (...) » [745].

Tout indique que la copie en question ne projetait pas, avant son commencement, ce certificat de censure préalable, ce qui renforce notre analyse des raisons possibles de sa saisie sur tout le territoire national en 1964.

---

[744] Doc. 10, dossier *Le Dieu noir et le diable blond.*
[745] RODRIGUES, Carlos, MONTEIRO, Vicente et GARCIA, Wilson (coord.), *Censura Federal*, CR Editora, Brasília, 1971.

1968 – Le Député Temístocles Teixeira demande des éclaircissements officiels sur l'interdiction du film au Maranhão

Dans la demande d'Informations nº4167, de 1968 [746], le député fédéral Temístocles Teixeira demande au Pouvoir Exécutif des explications quant aux « raisons invoquées par la Censure Fédérale pour interdire, dans l'état du Maranhão, l'exhibition du film et quelles seraient les mesures prises par le Ministère de la Justice en vue de révoquer cette interdiction ».

La réponse, signée par Manoel Felipe de Souza Leão Neto, chef du SCDP, dit:

> « La copie de la pellicule en question, envoyée à São Luís [747] en février de l'année en cours, a été saisie et - après avoir payé les amendes dues – a été libérée par la fiscalisation du SCDP, attendu qu'on ne l'a pas fait accompagner du certificat de censure, comme l'exige le décret nº20493, du 24 janvier 1943, où on lit: 'Art. 5e - aucun film ne sera montré au public sans censure préalable et sans un certificat d'approbation fourni par le Service de Censure de Diversions Publiques du DFSP » [748].

1968 à 1972 – Aucun document n'est émis pendant cette période

Le document suivant du dossier de censure du film date de 1972, après un « trou » de quatre ans. Selon la loi, le certificat de censure était valable pour cinq ans. Considérant qu'il a été émis le 16 juillet 1964, il aurait dû être valable jusqu'en juillet 1969 et on devrait donc trouver ensuite une demande de renouvellement qui ne figure pas dans le dossier.

[746] Doc. 11, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[747] Capital de l'état du Maranhão.
[748] DFSP – Département Fédéral de Sécurité Publique.

Notre supposition est prouvée par le document daté du 21 septembre 1977, qui atteste le numéro et la date de validité du dernier certificat émis pour le film: 20037, valable jusqu'au 16 juillet 1969 [749] .

Il n'y a dans le dossier aucun document expliquant les raisons du non-renouvellement du certificat. Il y a donc un espace de quatre ans sans aucune documentation, de 1968 à 1972, date à laquelle une demande pour l'émission d'un certificat spécial est faite pour autoriser le film à participer à une Exposition de cinéma brésilien à Rio de Janeiro du 3 au 9 juillet 1972 [750]. Cette autorisation a été accordée le 19 juin 1972 [751]. Le document suivant dans le dossier date de 1977.

Glauber Rocha, dans un entretien accordé au Journal de Brasília, le 19 juin 1980, affirme que « *Le Dieu noir et le diable blond* a été lancé par la première fois en 1964. En 1969 son certificat ne peut pas être renouvelé, donc les négatifs originaux ont été exportés en France, pendant mon exil (...) » [752].

1970 – La copie du film, saisie par la Douane en 1968, est vendue aux enchères

Le fait est qu'en 1968, le film a été saisi par la Douane comme objet contrebande, puis vendu aux enchères deux ans plus tard, ainsi que le confirment les informations de l'époque :

[749] Doc. 20, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[750] Docs. 13, 14, 15, 16, 17 et 18, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[751] Doc. 13, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[752] *Jornal de Brasília*, 19 juin 1980.

> « Personne ne s'est intéressé au film *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha, saisi comme objet de contrebande par la Douane et proposé hier dans une vente aux enchères. (...) La pellicule de Glauber Rocha faisait partie du lot n° 25, au nom de J.B. Tanko Productions Cinématographiques » [753].

> « Parce qu'elles ne sont pas parvenues à la somme minimum de mille cruzeiros, les douze boîtes du film *Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha, entrées de façon illégale dans le Pays en 1968, ont été enlevées de la vente aux enchères de la Douane, mais elles pourront participer à de nouvelles enchères dans 45 jours, avec neuf lots de marchandise supplémentaires » [754].

07 juin 1972 – Demande de certificat spécial de censure

À l'occasion de l'événement Foire du Cinéma brésilien nº 2, qui a eu lieu dans le Cine Art Copacabana, le Syndicat National de l'Industrie Cinématographique, en la personne de son président, le cinéaste Roberto Farias, demande des certificats spéciaux de censure pour les films qui font partie de la Foire et qui n'avaient pas de certificats valables. Parmi eux, se trouvent *Le Dieu noir et le diable blond* et *Sécheresse*. Dans le même document, écrit à la main et avec une signature illisible, il y a une autorisation pour qu'ils soient expédiés. On lit: « Demande de certificats accordée. 19/6/72 » [755].

25 octobre 1978 – Un nouveau Certificat est demandé

À cette date, les Productions Artistiques Glauber Rocha font une demande de renouvellement des certificats de censure pour trois films: *Barravento*, *Le Dieu noir et le diable blond* et *Terre en Transe* [756] .

---

[753] "Fita de Glauber posta em leilão", *Correio da Manhã*, 4 février 1970.
[754] "*Deus e o Diabo* saiu do leilão da alfândega", *O Dia*, 4 février 1970.
[755] Doc. 13, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.
[756] Doc. 23, dossier *Le Dieu noir et le diable blond*.

Il s'agit du dernier document du dossier. Nous ne pouvons donc pas affirmer que les certificats ont été accordés et, si cela a été le cas, sous quelles conditions.

2 - 1964-1968 : LA CENSURE S'ACHEMINE LENTEMENT VERS LA CLASSIFICATION POLITIQUE

2.1 - 1965 – *A FALECIDA* [757], DE LEON HIRSZMAN

23 juillet 1965 – Demande de censure et les Rapports

A cette date est faite la demande de censure [758]. Le même jour sont expédiés deux Rapports sur le film. L'un d'entre eux, avec une signature illisible [759] , interdit le film aux moins de 18 ans et affirme : « la réalisation démontre l'inexpérience du metteur en scène et la partie technique du laboratoire donne une image exécrable de l'industrie cinématographique nationale ». Il suggère en outre que le film ne reçoive pas la mention Bonne Qualité et Libre pour l'Exportation. La mention Bonne Qualité était l'autorisation pour le lancement du film. La mention Libre pour l'exportation légalisait la sortie du film du pays et sa commercialisation à l'extérieur. Sans ces deux mentions, aucun film ne peut sortir des *étagères*. Le texte du document est le suivant: « Vu le film et le jugement ci-dessus, il ne doit pas recevoir la mention BQ [760] et ne doit pas être libéré pour l'exportation, car il nuirait à l'image de l'industrie cinématographique brésilienne, qui souffre déjà de défauts permanents, autant techniques qu'artistiques ».

[757] En français : « La Décedée ».
[758] Doc. 01, dossier *A Falecida*.

Le second Rapport [761] affirme: « film d'extrême mauvais goût, tourné dans des établissements des pompes funèbres. Transpositions décousues. Dialogues morbides marqués par l'obsession d'une femme qui pensait mourir. Interdit aux moins de 18 ans ».

26 juillet 1965 – Le certificat de censure est expédié sans la mention « Libre pour l'exportation »

Cela signifiait la fin des possibilités du film à l'extérieur et impliquait, entre autres, d'énormes pertes financières.

Le 14 octobre, le producteur du film – Meta Produções Cinematográficas, fait appel de la décision, en alléguant que le film avait déjà été négocié avec plusieurs pays et demande de « faire apparaître sur le certificat en question la mention Libre pour l'Exportation pour que les transactions puissent aboutir » [762].

Le 18 octobre, une nouvelle lettre de la Meta Produções [763] demande cette fois la mention de Bonne Qualité en alléguant que:

> « Les bénéfices du lancement n'ont pas encore payé les frais des copies qui ont été faites ; afin de ne pas augmenter le préjudice que nous avons subi et, à travers nous, la production de cinéma sérieux au Brésil, nous demandons respectueusement que le censeur représentant du SCDP de l'Etat de Guanabara [764] voie le film, ceci pour déterminer si les appréciations faites ont été méritées et s'il était possible d'obtenir la mention Libre pour l'Exportation, dans l'objectif de minimiser les pertes de la production ».

---

[759] Doc. 02, dossier *A Falecida*.
[760] BQ = Bonne Qualité.
[761] Doc. 03, dossier *A Falecida*.
[762] Doc. 07, dossier *A Falecida*.
[763] Doc. 06, dossier *A Falecida*.
[764] Actuellement Rio de Janeiro.

Le 20 octobre, le film est évalué par le censeur Marina de Mello Ferreira, de Rio de Janeiro qui est en désaccord avec les Rapports initiaux :

> « le film ne compromet pas l'effort de progrès de la production nationale, et révèle même une expérience professionnelle de la part de l'équipe qui l'a réalisé. Parmi les qualités positives d'ordre technique, figure l'interprétation qui constitue déjà un motif valide pour que le film soit classifié comme une production de bonne qualité et libre pour l'exportation ».

Il n'y a pas dans le dossier de document prouvant que la mention Libre pour l'Exportation ait finalement été accordée. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, le film a été présenté à Venise et à Cannes en 1965. Il n'aurait pas pu quitter le Brésil sans la mention Bonne Qualité.

28 mars 1985 – Demande de censure pour la télévision

Trois Rapports d'évaluation sont émis pour la l'autorisation à la télévision.

Le premier, du 28 mars [765], signé par Valmira Nogueira de Oliveira, affirme que: « c'est un film au contenu psychosocial, qui demande une certaine maturité de la part du public, motif pour lequel nous défendons l'autorisation du film pour après 22 heures ».

Le second, signé par Jussara Costa França, dit que comme le film se concentre sur « la déstructuration morbide d'une femme adultère, ce qui provoque sa propre destruction » et suggère un « contact sexuel entre des conjoints infidèles, un chantage rapide et un type inattendu de vengeance du mari trahi », outre l' « infidélité conjugale et la morbidité de la jeune épouse, qui provoque sa mort, l'indication pour les vingt deux heures est justifiée ».

[765] Doc. 09, dossier *A Falecida*.

Le troisième [766], signé par Yunko Akegava, chef substitut de SCC/SC/DCDP et adressé au directeur de la DCDP, Coriolano Fagundes, apporte une évaluation qui, bien que succincte, prouve le changement d'attitude de la censure, dans le sens d'un adoucissement, en accord avec le changement du cadre politique de l'époque.

Le document dit :

> « Dans cette nouvelle évaluation pour la télévision, les Censeurs suggèrent l'horaire de vingt deux heures (…) *en considérant encore l'évolution socioculturelle* [767], nous sommes favorables au contenu des Rapports rendus dans ce cas précis. À la considération supérieure ».

12 avril 1985 – Emission du certificat d'autorisation pour la télévision

Finalement, le film est autorisé pour la télévision avec la classification « interdit avant 22 heures », justifiée par l'impropriété des « scènes de Rapports sexuels ». Ce document sera valide jusqu'en 1990, sans droit à recours.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

[766] Doc. 11, dossier *A Falecida*.
[767] C'est nous qui soulignons.

2.2 - 1966 - *EL JUSTICERO*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

1967 – La Censure oblige à la coupure des grossièretés

En ce qui concerne *El Justicero*, un seul document [768] a été trouvé. Avec ce document en main, j'ai eu un entretien avec Nelson Pereira qui m'a raconté la procédure de censure pour ce film. A l'époque de son lancement, la bande-son a été partiellement coupée. Nelson explique:

> « Quand il a été lancé ici [à Rio de Janeiro], la censure nous a obligé à faire des coupures dans la bande-son. Il y avait beaucoup de grossièretés. J'ai donc fait des coupures dans la bande-son. Les grandes plaisanteries tenaient beaucoup à la liberté du vocabulaire. Avec les coupures, elles ont perdu tout leur sens et le film fonctionnait moins bien, mais on l'a quand même exhibé » [769].

1969 – Nelson Pereira raconte la disparition du film

Après l'AI 5, en 1969, il se produit un événement d'une extrême importance, qui prouve le durcissement de la censure, maintenant clairement orientée vers des questions politiques : la défense du régime d'exception. Nelson relate ce qui s'est passé à l'époque:

> « Après l'AI 5, voici ce que les gens ont raconté. Quelqu'un de l'armée de Belém, au Pará, est allé voir le film, s'est offusqué, parce que le personnage du père du Justicero est un général de la réserve, corrompu, riche, exploiteur de la navigation. Et le père de la petite amie est un industriel. Au début, le général et l'industriel se disputent avant de se mettre d'accord (…) Cela n'a pas plu et l'Armée a entamé un procès. Le document que vous avez trouvé confirme la version que c'était quelqu'un de Belém qui était à l'origine de cette histoire. Sur ordre de l'Armée, la censure a confisqué toutes les copies. Ils ont aussi confisqué les négatifs, ce qui était une nouveauté. (…) Mais là-dessus, il n'y a aucune documentation. Ils ont confisqué les négatifs originaux. Tout d'abord, ils sont allés voir le distributeur, ont confisqué toutes les copies ainsi que les bandes-annonces. Après, ils sont allés au laboratoire et ont confisqué les négatifs. Tout cela a complètement disparu. Il n'existe aucun document prouvant cette saisie. Imaginez la dictature laisser des traces écrites... » [770].

---

[768] Doc. 01 et 02, *El Justicero*.
[769] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[770] *Ibid*.

À une période où la censure sur la presse été lourde et très efficace, le fait n'est pas annoncé dans la presse et c'est ainsi que le film disparaît à jamais, sans que personne ne puisse rien prouver.

Le film a été sauvé grâce à une copie en 16 mm que David Neves avait apportée à Pesaro, en Italie. Après la fin de la dictature, cette copie revient au Brésil, où elle est déposée à la Cinemateca Brasileira, à São Paulo, qui la restaure. Nelson se rappelle:

> « Nous avons une copie de 16 mm en guise de master. (…) Elle sert seulement comme document. Elle prouve que le film a été fait, qu'il a existé. On peut la voir, mais elle n'est pas de bonne qualité. Cette copie était en Italie. C'était un groupe qui a beaucoup aidé le Cinema Novo » .

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Premier octobre 1969 – Le document retrouvé

Le document sur *El Justicero* que nous avons retrouvé est précisément le document qui confirme officiellement que la saisie du film et sa disparition – y compris celle de ses négatifs – ont été planifiées et exécutées par les organes de sécurité de l'Armée, pendant le régime militaire.

Ce document est également la preuve dont Nelson Pereira avait besoin pour exiger l'indemnisation qui lui est due pour la disparition de son film.

Daté du premier octobre 1969, et signé par Aloysio Muhlethaler de Souza, chef du SCDP et adressé au Directeur de la Police Fédérale de Sécurité, le document est la réponse à une lettre "Réservée", venue de la I'Armée, avec un tampon : Confidentiel.

Dans cette lettre, il explique la situation du film par Rapport à la censure :

> « L'œuvre a été examinée par le SCDP, en septembre 1967 par un groupe de censeurs qui ont indiqué la présence de scènes et de phrases grossières mélangées à des clichés connus de propagande subversive. Le 25 du même mois et de la même année, le chef du SCDP a déterminé l'autorisation du film, les certificats de censure numéros 32.593 et 32.594 qui fixent l'interdiction aux moins de 18 ans et des coupures de quelques mots grossiers et de propagande anti-révolutionnaire ».

À travers le texte du paragraphe suivant, on comprend les raisons de la lettre de la l'Armée : ils voulaient la saisie du film, à travers la retenue de son certificat de censure. Ceci nous démontre le durcissement de la répression après l'AI 5. Il dit :

> « Cette direction reçoit constamment des plaintes contre la projection d'une série de films inconvénients, autorisés par les administrations passées. Mais la législation en vigueur n'offre pas de soutien à la cassation de certificats de censure pendant sa période de validité ».

Bien que soulignant l'impossibilité d'annuler un certificat valable et citant les lois et règlements qui l'empêchent, le document finit par accepter l'ordre - contraire aux lois - imposé par l'Armée:

> « Cela signifie que les films peuvent seulement être confisqués après l'expiration de la validité du certificat. Mais, par mesure extrême et conformément au document du Ministère de l'armée, nous avons communiqué, ce jour, par radiogramme circulaire aux postes de police, sous-postes de police et postes de la Police Fédérale, une demande de saisie du film en question dans tout le territoire national et son envoi à Brasília, pour réexamen en accord avec les nouveaux principes et directives imposés pour les spectacles de divertissement public. Brasília, le 10 octobre 1969 ».

C'est ainsi que le film disparaît à jamais.

2.3 - 1967 - *TERRE EN TRANSE,* DE GLAUBER ROCHA

1967 c'est aussi l'année du bouleversement causé par le film *Terre en Transe* de Glauber Rocha, qui après avoir subi une interdiction dans 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, compris seulement par un public éclairé qui, pour cette raison même, ne se laisserait pas impressionner » [771].

Le processus de demande de censure pour le film *Terre en Transe* débute le 10 avril 1967 [772].

Ce dossier nous démontre très clairement la façon dont la Censure commence à changer à partir de 1967. En partant d'un concept plutôt moraliste et classificatoire - qui se vérifie même dans les premiers instants du coup d'Etat – l'action de la censure arrive à un concept vraiment politique et son action démontre l'interêt ouvert de sauvegarder la dictature militaire. Dans le dossier de *Terre en Transe*, des mots comme : subversion, révolution, opression, etc, commencent à apparaître avec plus de fréquence. De même, les analyses livrées par les censeurs se font beaucoup plus directes et blessantes.

Terre en Transe est le premier film étudié dans ce travail qui sera purement et simplement interdit. Le film est analysé par cinq censeurs, ce qui n'est pas la règle générale. Normalement le film est analysé par trois censeurs.

[771] Document 22, dossier de *Terre en transe.*
[772] Document 01, dossier de *Terre en Transe*.

Avril 1967 – Cinq Rapports analysent le film

Sur les cinq Rapports, trois suggèrent l'interdiction pure et simple, l'un s'abstient et le dernier suggère l'interdiction au moins de 18 ans.

Le premier Rapport, signé par Constancio Montebello [773], date du 11 avril 1967 se prononce en faveur d'une interdiction totale du film. Il dit que le film présente :

> « des portraits de la misère du peuple, de sa volonté d'une vie meilleure, du soutien du peuple aux politiciens démagogiques qui deviennent ses tyrans, soutenus par la force militaire et civile. [Il présente] des scènes qui poussent le peuple à la révolte armée en réponse aux gouvernements démagogiques et oppresseurs qui imposent des privations au peuple. Rien ne pourrait intervenir en faveur de l'autorisation du film, surtout parce que les producteurs y font l'apologie du sensationnalisme de l'interdit, et se livrent probablement à des campagnes, avouées ou souterraines, contre la réputation de la Censure Fédérale ».

Le deuxième Rapport [774], signé par Manoel F. de Souza Leão Neto, sans date, affirme : « Nous avons remarqué des phrases, des scènes et des citations qui contiennent de la propagande. *nous considérons que les messages sont négatifs et contraires aux intérêts de la sécurite nationale* ».

Et il conclut : « Nous considérons que le film est porteur des messages contraires aux intérêts du Pays, et c'est la raison pour laquelle nous ne pouvons accorder l'autorisation. Nous suggérons que le film soit analysé par des fonctionnaires du Conseil de la Sécurite Nationale et par le chef de la SCDP ainsi que par la direction générale du DFSP ».

[773] Doc. 02 et 03, dossier de *Terre en Transe*.
[774] Doc. 04 et 05, dossier de *Terre en transe.*

Le troisième Rapport [775] est signé par Silvio Domingos Roncador. Ce Rapport est assez intéressant pour montrer les raisons pour lesquelles le censeur s'abstient de voter. Il démontre que l'interdiction du film pourrait produire une propagande très efficacce dans les journaux et suggère que le film « devrait être analysé par un membre du Conseil de Sécurité Nationale, ainsi que par un représentant de l'Église Catholique, (...) de façon à libérer ou interdire le film définitivement, pour éviter de répéter les valses-hésitations qui ont eu lieu avec d'autres films et qui n'ont fait que contrarier l'action de la Censure Federale ».

Il défend cette action énergique et définitive pour éviter : « la demande de révision que fera le producteur, et qui aura des effets négatifs sur l'image du gouvernement ».

Le Rapport suivant, du 13 avril 1967, est signé par José Vieira Madeira [776], qui suggère l'interdiction aux moins de 18 ans. Il est intéressant de remarquer qu'il reconnaît les 'messages subversifs' du film, alors même qu'il lui accorde une autorisation restreinte. Sa justification c'est que « le thème ne plaira pas au grand public en raison de sa complexité. C'est un film destiné à une élite intellectualisée (...) ». Malgré tout, il recommande l'autorisation assortie d'une « interdiction aux moins de 18 ans ».

[775] Doc. 06, 07 et 08, dossier de *Terre en transe.*
[776] Doc. 09 et 10, dossier de *Terre en transe.*

Le dernier Rapport, daté du 18 avril, est celui de Jacira G. F. de Oliveira [777], qui suggère également l'interdiction. Ce document montre que la censure se rend peu à peu compte des figures de langage, de l'utilisation d'un langage codé que le cinéma commence à adopter. Elle dit :« Dans le film, une banderole proclame: ' La place appartient au peuple, comme le ciel au condor ' qui, coïncidence *extrême*, a été l'une des phrases scandées par les étudiants à Brasília lors de ses manifestations ».

L'interdiction du film est justifiée par les arguments suivants : le film est considéré « hautement subversif, parce que, entre autres, il ressert le même discours déjà vu dans *Les Fusils,* comme par exemple : la faim du peuple, la lutte pour la terre, l'influence de l'Eglise dans l'Etat, le peuple armé pour la défense de ses biens et pour la lutte en faveur d'un gouvernement décent, etc. (...). Ces thèmes reviennent sans cesse, *comme un methodique goutte-à-goutte*... ».

Le Rapport se termine en disant que « l'autorisation du film heurtera les intérêts nationaux ».

19 avril 1967 – Le film est interdit dans tout le territoire national [778]

Le document, signé par Romero Lago, chef du SCDP, liste les raisons de l'interdiction :

« 1 – le vote majoritaire des censeurs en faveur de l'interdiction ;

2 – les références irrévérencieuses aux relations entre l'Eglise et l'Etat ;

[777] Doc. 12 et 13, dossier de *Terre en transe.*
[778] Doc. 16, dossier de *Terre en transe.*

3 – la présence de messages idéologiques contraires aux valeurs culturelles acceptées dans le Pays ;

4 – la défense de la pratique de la violence comme solution aux problèmes sociaux ;

5 – la séquence de lesbianisme ».

Basé sur ces raisons, le document décide la saisie immédiate de toutes les copies existantes du film.

24 avril 1967 – La défense du film

L'avocat Dario Correa fait la défense du film [779], de façon brillante. Il affirme que l'interdiction n'était pas unanime ; qu'elle représente un sérieux bouleversement pour l'image du pays à l'extérieur ; que le cinéma a besoin de soutien pour « ne pas permettre le retour aux films 'érotiques' ».

En résumé, Correa touche exactement aux questions qui ont toujours été chères à la dictature : mantenir l'image d'un pays démocratique à l'extérieur, le moralisme et la religion.

Et il parvient à convaincre.

[779] Doc 17-20, dossier de *Terre en transe.*

01 mai 1967 – Le dossier gravit les échelons de la bureaucratie

« Le Directeur-général du département de la Police Fédérale – le Colonel Florimar Campello - après avoir vu le film *Terre en Transe*, en compagnie de Monsieur le Ministre de la Justice Professeur Luiz Antonio Gama e Silva, considère que le message idéologique est subtil et touche seulement un public éclairé que ne se laissera pas impressionner ; (...) que le film fait le portrait d'un état de choses régnant avant 31 mars 1964 [780] (...), et décide d'interdire le film aux moins de 18 ans ».

Le document [781] est valable jusqu'à 03 mai 1972.

Mars 1974 – Demande d'autorisation pour la télévision

Le Rapport 13408 [782], daté du 04 mars 1974 et signé par Therezinha de Toledo Neves et Edite Kazuko Nakashoji soutient l'interdiction en affirmant que le film « a une préoccupation d'apporter au public un message de gauche, une idée de justice sociale, d'égalité, de condamnation de la fausse démocratie, de la corruption administrative, de l'ingérence de l'Eglise dans les affaires de l'Etat ».

Le Rapport 13516 [783], daté du 8 mars et signé par Francisca Ieda Augusto et Roberto A. Coutinho soutient l'interdiction et affirme : « que le thème du film c'est la lutte pour le pouvoir, avec la participation populaire ».

Et ainsi, le film est interdit pour la télévision en 14 mars 1974 [784].

---

[780] Les militaires considèrent la date de 31 mars comme celle du coup d'Etat.
[781] Doc 23, dossier de *Terre en transe.*
[782] Doc 24, dossier de *Terre en transe.*
[783] Doc 25, dossier de *Terre en transe.*
[784] Doc 26, dossier de *Terre en transe.*

21 septembre 1977 – Un Rapport fait le bilan de la situation du film jusqu'à cette date [785]

Le Rapport signé par Antonio Borges de Andrade, chef de l'archive du DCDP, adressé au directeur de la Division de Censure de Diversions Publiques, affirme que jusqu'à cette date, la situation du film *Terre en Transe* est la suivante :

> « Le film (précédemment interdit) a été autorisé par décision de M. le Directeur du Département de Police Fédérale, le Colonel Florismar Campello, le 01.05.67. Le document d'autorisation est assorti d'une interdiction aux moins de 18 ans et d'une demande de coupures. Cependant, il n'existe pas dans le dossier de document confirmant l'émission d'un certificat pour ce film. Cependant, en considérant que dix ans se sont passés depuis sa première autorisation, le certificat en question ne serait plus valable. On peut consigner comme numéro de certificat l'enregistrement fait le 28.02.74, soit le n° 78.745, pour Censure en 16 mm, pour la télévision (qui a été interdit). Sans validité ».

Ce Rapport prouve la disparition des documents du dossier, puisqu'il atteste que le film a bien subi des coupures en 1967, alors que les documents y relatifs ne figurent pas dans le dossier. Il prouve aussi que le film n'a jamais été autorisé après 1972.

25 octobre 1978 – Demande de nouveau certificat

A cette date, la Glauber Rocha Productions Artistiques fait une demande de renouvellement des certificats de censure de trois films: *Barravento, Le Dieu noir et le diable blond*, et *Terre en transe* [786].

[785] Doc. 40, dossier de *Terre en transe.*
[786] Doc. 23, dossier *Terre en transe*.

05 mars 1985 – Le dernier document du dossier

Il s'agit d'une demande d'autorisation spéciale pour que le film puisse être montré dans l'événement « Glauber pour Glauber », sponsorisé par Embrafilme.

Ainsi se termine le dossier sans conclusion véritable.

2.4 - 1968 – *JARDIM DE GUERRA* [787], DE NEVILLE D'ALMEIDA

Une fois le film prêt, les producteurs décident de faire sa première au Festival de Brasília, fin novembre 1968.

29 novembre 1968 – Le film est confisqué malgré le Certificat d'autorisation

Il demandent un certificat spécial de censure pour le Festival [788], qui est concédé le 29 novembre 1968, valable pour quatre jours, jusqu'au 03 décembre 1968 et signé par Aloysio Muhlethaler de Souza. Le certificat établit : « Interdit aux moins de 18 ans ».

Malgré le certificat d'autorisation spéciale qui assure au film le droit d'être exhibé au Festival, il est confisqué par le même Département de Censure qui l'avait libéré, « parce que des Rapports envoyés au Directeur général du DPF – Département de la Police Fédérale, le général Bretas Cupertino, considèrent le film inconvenant, voire anti-national » [789]. Il est important de rappeler ici, qu'à l'occasion du Festival de Brasília, nous sommes à moins de vingt jours de l'édit de l'AI-5.

[787] En français: « Jardin de guerre »
[788] Doc. 02, dossier *Jardim de Guerra*.
[789] « Censura apreende película », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/d.

Le 02 décembre, pendant la période de validité du certificat, le chef du SCDP, le colonel Aloysio Muhlethaler de Souza décide d'« établir une commission avec les censeurs José vieira Madeira, Wilson de Queiroz Garcia et Constâncio Montebello pour examiner le film *Jardim de Guerra* (...) le 06 décembre 1968, à huit heures de matin » [790].

06 décembre - Les Rapports des censeurs convoqués pour cette session spéciale

Le Rapport de Wilson de Queiroz Garcia [791], daté du 06 décembre, suggère que le film soit interdit aux moins de 18 ans avec des coupures de dialogues :

> « Comme par exemple la scène où il est dit 'le corps de Che Guevara incendie encore les Amériques' ; la scène avec le drapeau brésilien et un dialogue sur l'indépendance ou la mort ; les scènes de l'homme noir qui proteste contre le racisme, ainsi que le dialogue qui dit que l'arme de la république est la vertu et la terreur, ainsi que la réduction des scènes au lit ».

Le censeur José Vieira Madeira [792], soutient dans son Rapport les coupures déjà demandées par son collègue et affirme que le film :

> « Est intellectualisé, destiné à une audience pseudo-intellectuelle, puisqu'à notre avis, il ne touchera pas le grand public, à cause de son langage éloigné, intellectualisé, sans effet pratique. (...) Le réalisateur mélange la politique avec le sexe, en essayant, à travers ces ingredients, d'attirer l'attention sur le film. Je suis d'accord pour son interdiction aux moins de 18 ans et avec les coupures déjà sollicitées ».

Constancio Montebello [793] est plus radicale et suggère l'interdiction du film. Sa justification :

---

[790] Doc. 04, dossier *Jardim de Guerra*.
[791] Doc. 05 et 06, dossier *Jardim de Guerra*.
[792] Doc. 07 et 08, dossier *Jardim de Guerra*.
[793] Doc. 09, dossier *Jardim de Guerra*.

> « La pellicule est entièrement contraire aux institutions sociales de notre pays, et incite à la 'révolution sanglante' (...). Il y a un monologue d'un noir qui proteste contre les 400 ans d'esclavage, contre la discrimination raciale existante dans le pays (...). Je ne vois aucune raison pour que ce genre de film soit montré dans notre pays (ou que son exportation soit permise), puisqu'il est contraire à toutes les Lois de Sécurité et au Code Pénal lui-même. (...) J'insiste qu'on devrait demander le scénario dactylographié, de façon à avoir, par écrit , les preuves de ce qu'ils ont l'intention de faire passer au peuple en ce qui concerne la subversion ».

Dans la rubrique 'Appréciation morale', il affirme « qu'il n'y en a aucune [morale]. Le film présente quelques scènes de Rapports sexuels 'presque complets' ».

06 décembre à 21 mai – Le film 'au réfrigérateur'

Du 06 décembre 1968 jusqu'au 21 mai 1969, le film reste « au réfrigérateur », comme on disait à l'époque. Ça veut dire que la Censure fédérale n'interdit ni n'autorise le film. Elle laisse le processus 'de côté'. Et quand une demande lui parvient, la réponse est toujours que le film est en cours d'analyse.

Mais finalement, le 21 mai 1969 [794], le chef du Service – le même qui avait fait la demande de censure antérieure – décide : d'« interdire l'exhibition publique dans tout le territoire national du film brésilien *Jardim de Guerra*, en accusant le film de contrevenir à l'article trois de la Loi 5536, du 21 novembre 1968 ».

[794] Doc. 10, dossier *Jardim de Guerra*.

Le texte de l'article trois de la loi mentionnée établissait que pour l'autorisation des œuvres cinématographiques, il fallait qu'elles ne soient pas contraires à la sécurité nationale et au régime représentatif et démocratique, à l'ordre et à la morale publique, aux bonnes mœurs, et qu'elles n'offensent pas les collectivités ou les religions [795].

Il est important de remarquer ici que cette loi est créée par la dictature 20 jours avant l'édit de l'AI-5, et qu'elle faisait partie de la 'préparation du terrain' pour le coup d'Etat qu'a représenté l'édit de cet Acte pour le pays.

26 mai 1969 – La demande de révision de la décision

Neville D'Almeida, évidement, réagit à cette interdiction et demande la révision de la décision le 26 mai 1969.

Le 19 juin, le même chef du SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza envoie un Rapport [796] où il justifie en ces termes le refus de la révision au directeur général du Département de la Police Fédérale :

> « Ce film comporte un message révolutionnaire, destructeur et antidémocratique, qui contrevient à la législation en vigueur. (...) son unique but est de provoquer une réaction contre le régime et l'ordre public. Le film ne *mérite* pas des coupures, puisque son scénario n'est qu'une série interminable d'accusations contre la *conduite démocratique du Gouvernement* ».

Et il suggère d'attaquer les producteurs du film en justice : « Ses producteurs peuvent être attaqués sur la base de la Loi de Sécurité nationale, au motif qu'ils font de la propagande psychologique contraire *en utilisant le pouvoir de communication du cinéma* ».

---

[795] Doc. 13, dossier *Jardim de Guerra*.

Il finit par suggérer le rejet de la demande de révision, outre l'ouverture d'un procès contre les producteurs.

C'est ainsi que l'interdiction de diffusion sur le territoire national continue à peser sur le film.

Seulement six mois après, le 15 décembre 1969, Neville D'Almeida présente une nouvelle demande de révision, adressée cette fois au Ministre de la Justice.

20 février 1970 – Le compromis avec les coupures dans le film

Après deux mois de silence, une 'proposition de Compromis' [797], signé par Neville D'Almeida, sous papier timbré du Département de la Police Fédérale, est produit. Dans ce document Almeida déclare ne pas pouvoir permettre que le film *Jardim de Guerra* soit montré dans le pays « sans une obéissance absolue aux coupures déterminées par ce service dont la liste suit ci-dessous :

1 – coupure intégrale de la scène initiale quand l'actrice Maria do Rosário parle sur les principaux événements qui ont marqué le début du siècle ;

2 – quand l'acteur Antonio Pitanga fait un discours en imitant les leaders du 'pouvoir noir américain'. Couper tout le reste du discours après qu'il dise : 'Pra vocês eu sou macaco, mas isso vai acabar...' [798] ;

[796] Doc. 12, 13, 14 et 15, dossier *Jardim de Guerra*.
[797] Doc. 19 et 20, dossier *Jardim de Guerra*.
[798] En français : « Pour vous je suis un singe, mais cela va bientôt finir... »

3 – couper toutes les 'affiches' relatives à la guerre du Vietnam et au mouvement féministe en Chine, où les femmes apparaissent dans un défilé , ainsi que l'affiche que dit : 'Deus guarde a união dos povos americanos' [799] ; couper la photo de Guevara ;

4 – coupure dans la bande-son quand l'acteur Emanuel Cavalcanti montre une diapositive sur le besoin de la préservation du territoire amazonien. Plus spécifiquement quand il dit : 'Nós protegemos o Amazonas' [800] ;

5 – coupure dans la bande-son quand l'acteur Joel Barcelos dit : 'O corpo em chamas de Che Guevara ainda incendeia as Américas' [801] et 'América latina também chamada América latrina' [802] ;

6 – coupure quand l'acteur parle de l'arrivée au pouvoir de la société sans classe ;

7 – coupure dans la bande-son quand l'actrice Glauce Rocha, en parlant de la révolution Fraçaise dit : 'A arma da República é a virtude e o terror' [803] ;

8 – réduire la scène au lit (...) de façon à ne pas montrer les parties intimes de l'actrice en gros plan ;

9 – coupure dans la bande-son de la phrase 'Eu sou filho de Guevara' [804] ;

10 – couper l'affiche qui dit : 'A revolução é permanente' [805] ».

---

[799] En français : « Dieu garde l'union des peuples américains ».
[800] En français : « Nous protégeons l'Amazonie ».
[801] En français : « Le corps de Che Guevara en flammes incendie encore les Amériques ».
[802] En français : « Amérique latine aussi appelée Amérique latrines ».
[803] En français : « L'arme de la république est la vertu et la terreur ».
[804] En français : « Je suis le fils de Guevara ».
[805] En français : « La révolution est permanente ».

Ce document est à l'origine d'un certificat, le n° 47.923 [806], daté du 20 février 1970, où la proposition signée par le réalisateur se transforme en une « annexe qui doit obligatoirement accompagner le certificat du film national *Jardim de Guerra* », signé par Wilson Aguiar [807].

Dans le certificat n° 47923 il y a les tampons : « Interdit aux moins de 18 ans », « Avec coupures » et « Interdit à la télévision ».

04 mai 1970 – Le film est autorisé avec les 10 coupures établies ci-dessus, interdit aux moins de 18 ans ainsi qu'à la télévision

Le document cité ci-dessus est refait, daté du 04 mai 1970 [808], pour accompagner, cette fois, un certificat d'autorisation (numéro 49.057), qui n'est pas dans le dossier. La nouveauté c'est que cette fois, la copie du document est assortie des tampons : « Interdit aux moins de 18 ans » et « Interdit pour la télévision ».

Un document supplémentaire, daté du 5 mai 1970 [809] donne au film les mentions « Bonne Qualité » et « Libre à l'exportation », « en prenant compte les coupures que le producteur a promis de faire dans le film (...) qui éliminant l'agressivité de son contexte ». En d'autres termes, le film devait maintenir les coupures pour obtenir les conditions légales de quitter le pays et d'avoir une carrière à l'extérieur.

[806] Doc. 25, dossier de *Jardim de Guerra*.
[807] Doc. 21 et 22, dossier de *Jardim de Guerra*.
[808] Doc. 23 et 24, dossier de *Jardim de Guerra*.
[809] Doc. 26, dossier de *Jardim de guerra*.

Ainsi, après deux ans, le film est finalement autorisé, avec des coupures qui ne laissent pas la moindre doute sur le changement de direction dans les procédures du service de censure.

3 – 1969/1974 – CENSURE POLITIQUE POUR LE MAINTIEN DU REGIME MILITAIRE

3.1 - 1969 - *ANTONIO DAS MORTES*, DE GLAUBER ROCHA

17 avril 1969 – Ouverture du procès de censure

Le 17 avril 1969, quatre mois après l'édit de l'AI-5, le producteur du film demande le verdict de la censure [810].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

22 et 25 avril - Les Rapports sur le film et les coupures

Il existe deux Rapports produits sur le film. Dans les deux, la mention de termes tels que 'politique révolutionnaire', 'la prédication politique' montre que le souci de la censure est déjà centré sur d'autres bases.

Le premier Rapport date du 22 avril, signé par Wilson de Queiroz Garcia [811]. Il suggère des coupures, en les justifiant par le fait que « Glauber Rocha profite du thème qu'il a choisi pour faire, subrepticement, une prédication politique ».

[810] Doc. 01, dossier *Antonio das Mortes*.
[811] Doc. 05 et 06, dossier *Antonio das Mortes*.

Pour justifier cette affirmation, il donne des exemples. Ce sont les scènes où : « (...) le colonel Horácio, qui est contre la réforme agraire, parce qu'il considère que c'est une spoliation pratiquée par le gouvernement, dit que 'si le président Getúlio Vargas était vivant cela n'arriverait pas' et la scène dans laquelle Glauber fait « de la politique quand il [le personnage] affirme que 'ce qui va sauver ce pays c'est l'Américain' et qu'un autre personnage demande 'Sauver le pays ou sauver ceux qui reçoivent de l'argent ?' ».

Il finit son Rapport en suggérant des coupures :

> « dans les scènes où le réalisateur se propose de faire de l'endoctrinement politique. Quant aux scènes de violence, je les considère essentielles dans un film si violent. Ainsi, avec les coupures indiqués, je suggère l'autorisation du film avec une interdiction aux moins de dix-huit ans ».

Le deuxième Rapport [812], daté du 25 avril et signé par José Augusto da Costa, Carlos Rodrigues et Paulo Leite de Lacerda, qui considère que malgré

> « *des détails d'aspect politique qui peuvent aller à l'encontre de l'actuelle politique révolutionnaire* [813], cette commission n'a pas trouvé de raisons pour suggérer ou confirmer les coupures. Ainsi, et après avoir analysé tous les aspects de la pellicule, la commission conclut par l'interdiction sans coupures ».

12 mai 1969 – Le film est autorisé avec des coupures aux plus de 18 ans

Après avoir réexaminé la première partie du film, pour vérifier que les coupures exigées avaient été faites, le film est finalement autorisé [814].

Selon le certificat d'autorisation les coupures sont :

---

[812] Doc. 03 et 04, dossier *Antonio das Mortes*.
[813] C'est nous qui soulignons.
[814] Doc. 09, dossier *Antonio das Mortes*.

> « a) le dialogue du colonel sur la réforme agraire, à partir du moment où le présentateur d'Antonio das Mortes dit que 'c'est le signe du temps, le progrès' ; b) la séquence où le colonel dit : 'Si Dr. Getulio était vivant, cela n'arriverait pas' ; c) 'C'est l'Américain qui va sauver le pays', d) phrase sur la dictature de Getulio' ».

Ce certificat est donc valable pour cinq ans, jusqu'en 1974.

04 février 1985 – Un Rapport des archives de la censure

Selon un Rapport du chef des archives sur la situation des films de Glauber Rocha jusqu'en 1985, *Antonio das Mortes* n'a eu qu'un seul certificat de censure.

Depuis 1974, et jusqu'à 1986, le film est resté sans autorisation d'exhibition.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Mai 1986 – Demande d'autorisation pour la télévision et les cinémathèques

Un Rapport signé par quatre censeurs et daté du 19 mai 1985 suggère que « la pellicule soit autorisée pour les cinémathèques, les ciné-clubs et le cinéma grand public, interdit aux moins de 14 ans ; pour la télévision après 22 heures avec les coupures indiquées, ou en version intégrale après 23 heures » [815].

23 mai 1986 – La fin : autorisé aux plus de 14 ans

Un certificat d'autorisation [816], expédié le 23 mai 1986, interdit le film aux moins de 14 ans, sans coupures.

Ce certificat est valable jusqu'en 1991.

3.2 - 1969 – *MACUNAÍMA,* DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

28 juillet 1969 – Le procès de censure est installé

A cette date est faite la première demande de censure du film [817].

Ce n'est qu'en 1985, seize ans après, que le film est finalement autorisé sans coupures [818].

Son dossier est long et désordonné. C'est l'un des films les plus coupés de tous ceux que nous avons déjà étudiés.

30 juillet 1969 – Le premier Rapport suggère une liste de plus de 15 coupures

Le premier Rapport [819] du dossier décrit l'histoire de l'écrivain brésilien moderniste Mário de Andrade, sur laquelle est basé le scénario du film. Selon le censeur, l'histoire est celle : « d'un *être* appelé Macunaíma, un noir qui devient blanc et part pour la ville pour donner libre cours à ses instincts sexuels, pour retourner ensuite dans la forêt » et suggère la classification « Interdit aux moins de 18 ans » avec une suggestion de coupures de plus de 15 scènes [820].

Les coupures portent sur des scènes entières, la majorité d'entre elles à cause de seins et de fesses nus et de quelques gros mots ainsi que le dialogue : 'trop de fourmis et peu de santé sont les maladies du Brésil'.

C'est sous cette forme que le film est autorisé le 30 juin 1969.

---

[815] Doc. 14 et 15, dossier *Antonio das Mortes*.
[816] Doc. 19, dossier *Antonio das Mortes*.
[817] Doc. 01, dossier *Macunaíma*.
[818] Doc. 55, dossier *Macunaíma*.
[819] Doc. 02 et 03, dossier *Macunaíma*.
[820] Doc. 04, dossier *Macunaíma*.

Les producteurs du film, évidemment indignés par l'étendue des coupures et certains qu'elles rendaient le film absolument incompréhensible, font appel au Directeur du Département de la Police Fédérale [821].

17 octobre 1969 – le Directeur de la Police Fédérale réduit les coupures

Les coupures sont [822] :

1ère partie : les scènes où l'on voit le symbole de 'l'Aliança para o Progresso' sur les vêtements de la jeune femme ;

3ème partie : toutes les scènes qui montrent les fesses nues et les seins nus ;

4ème partie : couper le dialogue qui dit : 'Unir le poil au poil pour couvrir celui qui n'en a pas'.

Le certificat d'autorisation porte le numéro 45.454 ; il est valable jusqu'au 17 octobre 1974.

Ce certificat n'est pas dans le dossier, mais son numéro est confirmé à travers un document du 28 février 1972 [823].

En 1976, alors que le film n'a pas de certificat de censure valable, une autorisation spéciale [824] est demandée pour projeter le film pendant cinq jours à Brasília. L'autorisation est accordée, mais avec les coupures proposées auparavant.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

[821] Doc. 09, dossier *Macunaíma*.
[822] Doc. 10, dossier *Macunaíma*.
[823] Doc. 12, dossier *Macunaima*.
[824] Doc. 14, dossier *Macunaíma*.

24 mai 1978 – Demande d'autorisation pour la télévision

Un Rapport signé par quatre censeurs [825] interdit l'exhibition du film à la télévision, en expliquant que « nous ne voyons pas comment suggérer des coupures (...). La suppression des scènes les plus dérangeantes entraînerait la mutilation de l'œuvre, et compromettrait la compréhension du scénario. Pour cette raison nous nous montrons défavorables à une autorisation pour la télévision ».

Le Directeur du DCDP, Rogério Nunes, informe Embrafilme que le film n'a pas été autorisé pour la télévision [826].

Deux jours après, un autre Rapport [827], daté du 26 mai 1978 et signé par quatre censeurs, déclare que le présent document a été produit « à la demande verbale de la Direction », et qu'ils allaient « ré-examiner le film en question, pour suggérer des coupures nécessaires pour permettre son exhibition à la télévision ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

29 mai 1978 – Coupures à la télévision

Une liste presque interminable de coupures est suggérée et acceptée par le Directeur du DCDP, Rogerio Nunes [828]. En résumé toutes les scènes où il y a des seins nus, des fesses et des statues nues sont coupées.

1ère partie : séquence du bain en groupe dans la rivière ; scène du hamac dans la tente;

2ème partie : scène dans le garage, scène du hamac, scène de l'horloge; scène du bain du géant ;

---

[825] Doc. 15, dossier *Macunaíma*.
[826] Doc. 16, dossier *Macunaíma*.
[827] Doc. 17, dossier *Macunaíma*.
[828] Doc. 19 et 20, dossier *Macunaíma*.

3ème partie : scène de la statue vivante ; scène dans la cuisine ; scène de la prostituée ;

4ème partie : scène dans les bananeraies; scène du perroquet; scène de Yara.

Le film, totalement mutilé, reçoit l'autorisation pour son exhibition[829] « sur la chaîne nationale, canal 3, de Brasília, le 31 mai 1978, après 23 heures, avec toutes les coupures décrites en annexe ».

07 mai 1979 – Demande d'autorisation pour le cinéma

Un an après cette mutilation du film, les producteurs demandent l'autorisation pour les salles, aux plus de 16 ans, sans coupures [830].

Un Rapport est produit, signé par trois censeurs, daté du 8 mai 1979 [831]. Le Rapport autorise le film selon les vœux des producteurs.

Cela veut dire qu'un an après avoir été mutilé pour l'exhibition à la télévision, le film réussit à être libéré sans coupures, pour les plus de 16 ans, dans les salles.

Cela nous démontre qu'à partir d'une certaine époque, la censure concentre son attention sur la programmation télévisée.

07 mai 1981 – Nouvelle demande d'autorisation pour la télévision

Ce document [832] demande l'autorisation du film pour la télévision « même avec des coupures ».

---

[829] Doc. 21, dossier *Macunaíma*
[830] Doc. 22, dossier *Macunaíma*

Un seul Rapport est produit, daté du 5 juin 1981 et signé par deux censeurs [833]. Le film est à nouveau autorisé avec la même liste de coupures déjà établie auparavant.

Cependant, aucun certificat n'est émis.

Plus d'un mois après, le directeur signe finalement le document qui atteste l'autorisation avec la liste des coupures [834].

Ce retard dans l'émission des documents était le résultat de la pratique qui consistait à 'laisser les films au réfrigérateur', ou, comme l'exprime Nelson Pereira, 'sur les étagères', puisque en l'absence de documents officiels, aucun appel de la décision ne pouvait être tenté. Une fois le document émis, les producteurs pouvaient évidemment agir, même s'il s'agissait d'en appeler au CSC – Conseil Supérieur de Censure, la dernière instance.

C'est précisément ce que font les producteurs de *Macunaíma*.

15 juillet 1981 – Appel au Conseil Supérieur de Censure

Les producteurs font appel au CSC en demandant l'autorisation du film sans coupures pour la télévision [835] « parce que les coupures demandées mutilent entièrement le film ».

[831] Doc. 23, dossier *Macunaíma*
[832] Doc. 24, dossier *Macunaíma*.
[833] Doc. 25 et 26, dossier *Macunaíma*.
[834] Doc. 27 et 28, dossier *Macunaíma*.

17 septembre 1981 – L'ironie dans le Rapport du CSC

Malheureusement ce document n'a pas une signature lisible, mais son contenu est vraiment important pour donner une idée de l'avancée du travail du CSC. Nous sommes en 1981, sous le commandement du dernier dictateur, le général Figueiredo, dont le but était de 'promouvoir l'ouverture politique'.

L'ironie du Rapport commence quand son rédacteur définit ce qu'il considère comme la fonction primordiale du CSC :

> « L'analyse des critères de censure est, à mon avis, l'une des fonctions primordiales de ce Conseil, qui a pour mission défendre la liberté de création, en respectant néanmoins, les *principes de la société* [836]. C'est vrai que nous le faisons dans le cadre de nos limites individuelles ou légales, c'est pourquoi, en l'absence d'unanimité, notre décision doit être confirmée par l'autorité supérieure ».

A propos des coupures suggérées, le Rapport dit :

> « Je suis d'accord avec la coupure de l'expression « fils de pute », dans la deuxième partie, même si, dans la plupart des émissions radios en direct des stades de football, elle est scandée à pleins poumons, pendant des minutes entières, sans que cela ait, que je sache, détruit la société. J'espère que la censure ne s'en rendra pas compte, sinon elle finira par interdire toutes les émissions radio sportives ».

Sur le nu frontal :

> « Ce Conseil a déjà décidé que le nu, frontal ou pas, peut être montré à la télévision. Tout d'un coup il nous arrive un dossier avec des coupures d'une scène où une jeune fille est vue marchant de dos. Quels sont ces critères ? Est-ce que nous, les Brésiliens, sommes des tarés qui ne peuvent pas regarder le corps d'une femme ? Ou, peut-être sommes-nous des séminaristes pudiques qui risquent sérieusement de finir en enfer pour avoir regardé le dos de Dina Sfat ? »

Il termine en dénonçant la différence de traitement de la censure pour les films brésiliens et les films américains à la télévision :

---

[835] Doc. 29, dossier *Macunaíma*.

> « Nous ne pouvons pas voir à la télévision les seins de quelques artistes, mais nous devons recevoir, quotidiennement, et de manière massive, les mélodrames, la culture étrangère des westerns, des mafias, des Kojaks et de l'excessive violence, etc. (...) *Macunaíma* peut être, pour les hommes qui examinent la production culturelle brésilienne, l'histoire d'un noir qui va en ville pour libérer ses instincts sexuels. Peut-être que 'trop de fourmis et peu de santé' ne sont pas les seuls problèmes du Brésil ».

Le Rapport autorise le film après 23H30, avec une coupure de la bande-son, celle de gros mot 'fils de pute'.

Mais la décision n'est pas unanime. A cause de cela, l'appel monte dans l'hiérarchie.

Le 5 octobre 1981, le Ministre de la Justice Ibrahim Abi-Ackel confirme la décision [837] de l'autorisation décidée par la majorité du CSC.

Mémorial Virtuel 1964-1988 Cinéma Brasileiro

25 avril 1985 – Le réalisateur demande l'autorisation sans coupures pour la télévision et les salles de cinéma

Le document de Joaquim Pedro de Andrade [838] adressé au chef du service de Censure – SCDP, Coriolano Cabral Fagundes, demande que le film soit autorisé pour la télévision à partir de 22 heures, sans coupures, et qu'il soit autorisé pour les salles aux plus de cinq ans, sans coupures, avec des certificats valables pour cinq ans.

---

[836] C'est nous qui soulignons.
[837] Doc. 35, dossier *Macunaíma*
[838] Doc. 39, dossier *Macunaíma*.

Juillet 1985 – L'arrivée des temps nouveaux se reflète sur la censure

La demande de Joaquim Pedro n'aurait eu qu'un seul destin quelques années avant: 'le frigo'. Maintenant, elle cause un bouleversement dans le service de censure, qui ne sait pas exactement quoi faire.

Le 04 juillet 1985, un Rapport [839] signé par deux censeurs autorise le film pour les plus de 14 ans, en expliquant que « les thèmes du film ne sont pas recommandés pour les enfants ».

Malgré ce Rapport, aucun certificat n'est expédié.

Le 25 juillet 1985, un document signé par le directeur du DCDP, Coriolano Fagundes [840], fait une demande de révision de censure pour le cinéma et la télévision adressée au Ministre de la Justice en justifiant : « Prenant en considération l'orientation primordiale de Monsieur le Ministre de la Justice, qui est de stimuler la cinématographie nationale et de stimuler l'intérêt du public pour ces films (...) ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

La censure n'a plus la force qu'elle avait pendant les gouvernements militaires.

[839] Doc. 47 et 48, dossier *Macunaíma*.
[840] Doc. 54, dossier *Macunaíma*.

29 juillet 1985 – Le Ministre de la Justice autorise le film

Finalement le 29 juillet 1985, un petit paragraphe signé par le Ministre de la Justice Fernando Lyra [841], autorise le film selon la demande de Joaquim Pedro de Andrade : autorisé à la télévision, sans coupures, après 22 heures, autorisé pour les salles, sans limite d'âge et sans coupures.

06 août 1985 – Fin de l'interdiction sur *Macunaíma*

Le 06 août 1985, les certificats ratifient la décision du Ministre [842].

Les certificats sont valables jusqu'au 06 août 1990.

Avant cela, en 1988, la censure préalable sera invalidée par la nouvelle Constitution brésilienne.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

3.3 - 1969 – *MATINEE GRISE*, DE OLNEY SÃO PAULO

24 novembre 1970 – Un Rapport pour légaliser l'interdiction

Ce n'est au fin 1970 qu'un Rapport de censure est fait sur ce film. Olney São Paulo n'avait jamais demandé de certificat de censure.

De toute façon, ce Rapport est probablement fait [843] pour 'légaliser' l'interdiction du film, puisqu'il était hors de question de l'autoriser, comme il est démontré dans l'analyse du film.

[841] Doc. 56, dossier *Macunaíma*.
[842] Doc. 57 et 58, dossier *Macunaíma*.
[843] Doc. 09 et 10, dossier *Matinée grise*.

Il dit que le propos du film est « la protestation et la subversion ». Qu'il s'agit d' « un film national de protestation, qui documente les affrontements entre les policiers et les étudiants, à Guanabara, en 1968 ».

Selon le Rapport, l'objectif du film est :

> « monter le peuple contre les autorités, plus spécialement contre les militaires, puisqu'il montre des atrocités présumées pratiquées contre des étudiants et des ouvriers. Le film compare les 'dirigeants révolutionnaires' [844] aux dirigeants nazis. Le film documente les manifestations de rues en montrant une version déformée de ces événements ».

La conclusion du Rapport est que « le film est hautement subversif (...) et que son message nuit au régime ».

Le Rapport suggère l'interdiction et la confiscation de toutes ses copies « soit en 35 mm, soit en 16 mm ».

Ce document est le seul sur le film *Matinée grise*.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

09 mars 1970 – Le film devient une question de sécurité nationale

Le document [845] envoyé par le Service d'Information de Sécurité de l'Armée de l'Air, SISA à l'Inspecteur du Service d'Ordre Politique et Social, démontre clairement le souci de la dictature militaire par Rapport aux questions culturelles brésiliennes.

La rubrique de numéro 4 énonce :

> « Nous pouvons affirmer que l'omission ou la passivité de plusieurs personnes qui collaborent dans le film sont ce que le gouvernement peut rencontrer de pire dans la lutte contre la subversion, en particulier spécialement dans le milieu artistique où la dégénération idéologique et morale sont courantes ».

[844] Il fait allusion aux putschistes de 1964.

Juin 1970 – L'Armée de l'Air demande la suspension des droits civils d'Olney São Paulo et sa démission du Banco do Brasil

Après sa sortie de la prison, Olney São Paulo continue d'être persécuté.

Le 17 juin 1970, un document [846] émis par le Ministère de l'Armée de l'Air atteste que la suspension des droits civils de Olney São Paulo et sa démission du Banco do Brasil avaient été demandées au Ministère de la Justice.

En 1975, Olney est mis à la retraite.

En février 1978 Olney nous quitte, victime d'un cancer des poumons, diagnostiqué deux mois auparavant.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

3.4 - 1970 – *TETES COUPEES,* DE GLAUBER ROCHA

Le film a été tourné en 1970, mais la demande de censure n'est faite deux ans après, en 1972.

Selon Madame Lúcia Rocha « ce film a été interdit par l'église [catholique]. L'allégation était qu'il déformait l'image de Jésus ».

Ce dossier de censure nous montrera clairement comment se déroulait, après 1969, la procédure de 'mise au réfrigérateur' du film.

---

[845] Doc. 01 et 02, dossier *Matinée grise*.
[846] Doc. 04, dossier *Matinée grise*.

03 décembre 1971 – Une lettre de l'Institut National de Cinéma au Service de Censure suggère l'interdiction du film

Selon la loi, le film, qui avait été tourné en Espagne, avait besoin d'un certificat de 'produit brésilien'. Ce certificat était à la charge de l'INC – Institut National de Cinéma. Une fois le film terminé, Glauber Rocha a demandé le certificat, qui a été délivré en novembre/décembre 1971.

L'INC était un service du Ministère de l'Education et de la Culture, dont le but était de stimuler le cinéma brésilien.

Pourtant, le 3 décembre 1971, après avoir délivré le certificat de produit brésilien au film de Glauber Rocha, le président de l'INC, Monsieur Armando Troia, envoie une lettre personnelle [847] au chef du service de Censure, SCDP, où il suggère l'interdiction du film, qui contenait, selon son jugement « du poison de la propagande communiste ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Le document a un tampon « Confidentiel ».

A travers son texte, la lettre démontre qu'il y avait un accord verbal de 'coopération' entre les deux services : « Dans les principes de la cordialité qui ont été décidés entre les deux institutions que nous dirigeons (...) j'aimerais vous parler d'un sujet, qui a attiré notre attention (...) ».

La rubrique 3 de la lettre affirme que « le thème du film, notoirement subversif (...) a pour but d'impressionner notre jeunesse innocente à travers l'utilisation de messages contraires à la forme démocratique de notre gouvernement ».

[847] Doc. 09 et 10, dossier *Têtes coupées*.

Il attaque la personne de Glauber Rocha en affirmant qu'il « a nié sa patrie et est allé vivre à l'étranger (...) en noircissant l'image des autorités en place de son pays et en s'alliant à d'autres mauvais patriotes qui nuisent, par leurs mensonges, à la bonne réputation du Brésil ».

Il finit en disant que le film « ne sert pas notre pays, puisque c'est une œuvre de soutien à la propagande politique contraire à notre régime, contraire même, à tous les régimes démocratiques du monde occidental ».

Selon son analyse, le langage du film pouvait « impressionner des esprits faibles » et servir d'« arme dangereuse dans la stratégie révolutionnaire de l'action subversive ».

05 janvier 1972 – Demande de censure

Le 05 janvier après avoir acquis le certificat de 'produit brésilien', Mapa Filmes demande le certificat de censure du film [848].

En 14 janvier, un Rapport [849] demande que « le film soit examiné par une autre commission ». Le langage du film avait bouleversé les censeurs. Le Rapport affirme que le langage du film « est subjectif et *il nous paraît* qu'il présente des implications d'ordre politiques et religieuses ».

A cette époque, la censure était visiblement aussi attentive aux métaphores.

[848] Doc. 01, dossier *Têtes coupées*.
[849] Doc. 02, dossier *Têtes coupées*.

20 janvier 1972 – Une nouvelle commission examine le film

A cette date deux Rapports sont émis, dans lesquels il est clair que la métaphore qui commence à être largement utilisée par le cinéma brésilien à partir de 1968, est peu à peu comprise par les censeurs. Cette question est clairement démontrée dans ces deux Rapports sur *Têtes coupées*.

Le premier [850] dit que « le film est assez subjectif et cherche, selon notre compréhension, à critiquer les régimes politiques des petits pays et peut-être même celui du Brésil. (...) De façon voilée il cherche à susciter la révolte provoquée par les inégalités sociales » parmi le peuple.

Le verdict est l'interdiction du film.

Le deuxième Rapport [851] montre aussi l'attention que la censure porte alors au langage de la métaphore. La réponse de la censure à ce langage sera de plus en plus l'interdiction pure et simple.

Ce Rapport suggère également l'interdiction. Selon l'analyse faite, le film cherche « de façon voilée, à adresser des critiques à notre pays », et plus loin, « le film cherche, à travers un langage symbolique, le renouvellement des structures sociales ».

[850] Doc. 03, dossier *Têtes coupées*.

25 et 27 janvier – Deux Rapports suggèrent l'autorisation aux plus de 18 ans

Ces deux derniers Rapports affirment que « le réalisateur a voulu transmettre une image historique des pays latino-américains et de leurs gouvernements corrompus et hypocrites (...) sans s'intéresser aux destins de ces peuples » [852] et que la présentation à travers un langage symbolique « demande trop de compréhension et d'attention, ce qui justifie son autorisation pour un public adulte » [853].

Si, de plus en plus, la métaphore devient l'unique manière de communiquer, il est vrai aussi que ce langage n'est compris que par une fraction minoritaire du public. Et ce fait ne passe pas inaperçu à la censure.

Le troisième Rapport nous montre cette tendance quand il défend l'autorisation du film aux plus de 18 ans « en considérant que les critiques *présentées de façon subjective* n'auront aucune influence dans notre société ».

Le résultat est donc celui-ci: deux Rapports sont pour l'interdiction pure et simple, deux pour l'autorisation aux plus de 18 ans.

C'est la tactique « du film au réfrigérateur » dans toute sa splendeur.

Malgré les quatre Rapports, aucun certificat n'est émis. La preuve c'est une lettre datée d'un an après. Pendant une année entière, le film reste 'oublié' par la censure.

---

[851] Doc. 04, dossier *Têtes coupées*.
[852] Doc. 05 et 06, dossier *Têtes coupées*.

29 janvier 1973 - Un an après, le film n'a toujours pas de certificat

Le représentant de Mapa Filmes envoie une lettre [854] au directeur du DCDP, Rogerio Nunes, en demandant pourquoi le film n'a toujours pas reçu de certificat « un an après notre demande ».

07 février 1973 – Informations sur l'interdiction du film un an auparavant

La réponse du directeur [855] atteste que le dossier du film « a été archivé », après que le film a été « interdit d'exhibition ».

Aucun numéro de certificat n'est mentionné, ce qui prouve que le film a été tout simplement 'oublié'.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Quatre ans après, en 1977, une nouvelle demande d'évaluation du film [856] est faite.

Pourtant, le film restera 'au réfrigérateur' jusqu'en 1979.

08 et 18 juillet 1977 – Deux Rapports sont émis sur le film

Le premier, daté du 08 juillet [857], suggère encore l'interdiction du film, au motif que « le film manipule l'individu » et qu'il « amène à la réception de messages marxistes ».

Le deuxième Rapport [858] dit que « le niveau d'abstraction est si élevé qui rend difficile la compréhension par la part du public ».

---

[853] Doc. 08, dossier *Têtes coupées*.
[854] Doc. 11, dossier *Têtes coupées*.
[855] Doc. 12, dossier *Têtes coupées*.
[856] Doc. 13, dossier *Têtes coupées*.

Ainsi, en considérant le langage inaccessible du film ces Rapport suggèrent l'autorisation pour les plus de 18 ans.

Encore une fois, le film est 'mis au réfrigérateur'.

A chaque demande de certificat de censure, les Rapports sont produits, pour être ensuite immédiatement ignorés.

Octobre 1978 – La preuve de la politique de 'mise au réfrigérateur'

Plus d'un an après, le 18 octobre 1978, un tout petit document [859], signé par le directeur remplaçant du DCDP, dit que « le film, vu et revu, avec quatre Rapports qui l'ont autorisé, est resté *pendant quelque temps en attente de décision* de la part de la direction du DCDP ».

Voilà la manière qu'ils ont trouvée pour admettre que le film avait été oublié 'exprès' dans le Service de Censure.

Le document finit en admettant qu'à cette date le film avait été de nouveau projeté pour le directeur du département de Police Fédérale « qui a déterminé son autorisation définitive».

Huit ans après avoir été tourné, le film peut enfin être vu par les Brésiliens, sur ordre direct du directeur de la Police Fédérale.

C'est le dernier document du dossier.

---

[857] Doc. 14 et 15, dossier *Têtes coupées*.
[858] Doc. 16 et 17, dossier *Têtes coupées*.

3.5 - 1971 – QU'IL ETAIT BON MON PETIT FRANÇAIS, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

06 avril 1971 – Demande d'autorisation pour le Festival de Cannes

Le jour même de la demande d'autorisation [860], la censure émet un certificat spécial pour que le film puisse partir pour le Festival de Cannes [861]. Elle reste toutefois silencieuse à propos du certificat pour le Brésil.

Selon Nelson Pereira le film n'a pas été bien accepté à Cannes non plus :

> « Ils n'ont pas permis l'exhibition du film au Brésil, mais ils ont accordé la présentation du film au Festival de Cannes. Et moi, j'ai subi la censure de Cannes, qui n'a pas accepté le film en disant que le film était 'trop' pour le "public cannois". La raison, bien évidemment, en était la nudité frontale masculine.
> La Quinzaine des Réalisateurs, en 1971, a invité le film, qui a été donc lancé en France. Après, le film est allé au Festival de Berlin, qui l'a accepté en compétition. Alors qu'ici il restait interdit » [862].

Mai 1971 – L'analyse du film considère le film historiquement important, mais il y a le problème de la nudité

Entre mai et début août 1971, dix Rapports sont produits sur le film[863].

La nudité des indigènes n'est pas acceptée. Sept Rapports suggèrent l'interdiction aux moins de 18 ans, trois Rapports suggèrent l'interdiction pure et simple pour cause d'attentat à la pudeur. Tous les Rapports accordent la mention « Libre à l'exportation ». Le monde entier pouvait voir le film, tandis que dans son propre pays, il restait interdit, oublié 'au réfrigérateur'.

Nelson Pereira rappelle ce moment :

---

[859] Doc. 18, dossier *Têtes coupées*.
[860] Doc. 01, dossier *Qu'il était bon...*
[861] Doc. 02 et 03, dossier *Qu' il était bon...*
[862] Entretien de Nelson Pereira accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[863] Doc. 04 à 19, dossier *Qu' il était bon...*

> « Avec ce film ça a été terrible. J'ai pensé ne plus jamais faire de cinéma. Quand le film a été prêt, la censure a chaussé ses bottes. Elle ne l'a pas accepté et l'a mis au réfrigérateur. Moi, je suis parti. Je suis allé en France où je pensais à mon prochain film. Un jour, Luiz Carlos Barreto m'a appelé en disant : 'Nelson, les sœurs ont adoré le film !' Moi, qui étais déjà plongé dans d'autres choses, je n'ai rien compris. Il m'a donc expliqué que le Ministre de l'Education et de la Culture, Jarbas Passarinho, avait vu le film et trouvait qu'il devrait être autorisé. Et ainsi le film a commencé a être montré aux groupes d'influence proches du pouvoir. La CNBB [864] a vu le film. Un groupe de sœurs et d'évêques a également vu le film, et leur verdict était que l'unique immoralité du film était quand un Français tue un autre Français à cause d'un trésor. Cela a été considéré immoral, le reste ne portait aucune immoralité ».

03 août 1971 – L'interdiction est décidée

Signé par Geová Lemos Cavalcanti, chef du SCDP, le document décide [865] d'« interdire (...) dans tout le territoire national, l'exhibition publique du film *Comme il était bon mon petit Français* (...) puisque le film a été considéré, du point de vue esthétique, contraires aux principes de la moralité et de la pudeur du peuple brésilien ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

L'interdiction officielle du film ouvre aux producteurs la possibilité de la contester. Ainsi, le 31 août, le représentant du producteur demande au SCDP l'émission du certificat de censure définitive pour l'étranger [866]. Et le même jour, Luiz Carlos Barreto, le producteur, envoie au directeur de la Police Fédérale une demande de reconsidération du film [867].

---

[864] CNBB – Confédération Nationale des Evêques du Brésil.
[865] Doc. 20, dossier *Qu'il était bon...*
[866] Doc. 21, dossier *Qu'il était bon...*
[867] Doc. 23 et 24, dossier *Qu'il était bon...*

Le 9 septembre, le chef du SCDP rejette la demande d'émission du certificat de « Libre à l'exportation » [868]. Selon sa lettre, même si le film avait été autorisé pour l'étranger, le fait qu'il était interdit dans le pays rendait impossible l'émission du document. Il suggère ainsi que les producteurs utilisent cette lettre pour prouver l'autorisation pour l'exportation.

Nelson Pereira dos Santos considérait le film comme perdu. En Europe, il travaillait déjà à son prochain projet.

20 septembre 1971 – Nouvelle demande de réponse au directeur de la Police Fédérale

Sans réponse à la demande de révision du film [869], le représentant du producteur envoie une nouvelle lettre au directeur de la Police Fédérale, le général Nilo Caneppa Silva, où il réclame la copie du film pour qu'il soit « modifié et de nouveau présenté à ce département ».

Il était déjà très clair que le film, tel qu'il était, ne serait jamais analysé. Si les producteurs voulaient continuer la lutte pour sa libération, il était nécessaire qu'ils proposent eux-mêmes d'effectuer des coupures dans le film. La censure ne suggérait aucune coupure pour l'autoriser, mais elle ne l'interdisait pas non plus officiellement. Le film resterait ainsi, jusqu'à ce qu'il tombe dans l'oubli.

[868] Doc. 22, dossier *Qu'il était bon...*
[869] Doc. 26, dossier *Qu'il était bon...*

05 novembre 1971 – Le film est de nouveau analysé

Selon le document [870], le film est réexaminé « par décision du directeur du DPF, en présence du réalisateur et des producteurs du film, messieurs Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto et Luís Eugênio Muller ».

Les scènes coupées étaient celles de nu frontal de l'acteur Arduíno Colasanti.

Après les coupures, le film est de nouveau présenté à la censure comme si cette version coupée était l'original.

Nelson Pereira dos Santos rappelle ce moment :

> « J'avais déjà oublié ce film et je disais que je ne rentrerais plus jamais au Brésil. Mais je suis rentré pour négocier avec la censure et le film a été autorisé pour tous publics, parce que je l'avais coupé. Je suis allé à Brasilia pour assister au film avec le chef de la censure et on négociait morceau par morceau. On Coupe, on ne coupe pas ! Je suis moi même allé faire les coupures dans les copies. L'original est resté intact. J'ai coupé les morceaux qu'ils voulaient et le film est sorti. Cela veut dire que j'ai présenté le film déjà coupé pour l'analyse de la censure, comme si c'était l'original. Voilà ce que j'appelle la procédure cynique des deux côtés ».

08 novembre 1971 – Le film est autorisé pour tous publics

Rogerio Nunes, chef du SCDP déclare le film [871] « autorisé dans tout le territoire national, sans restrictions d'âge, avec les mentions Bonne Qualité et Libre à l'Exportation ».

---

[870] Doc. 27, dossier *Qu'il était bon...*
[871] Doc. 28, dossier *Qu'il était bon...*

Nelson rappelle avec ironie la version coupée du film : « Le film est sorti et ça a été un succès incroyable, nous avons battu tous les records d'entrées, mais personne ne comprenait le film parce qu'il manquait des morceaux entiers. Mais il était beau, ce beau paysage … » [872].

Octobre 1978 – La demande d'autorisation pour la télévision est rejetée

Un Rapport daté du 11 octobre 1978 [873], signé par deux censeurs considère le film impossible à autoriser. Il est cependant intéressant de remarquer le début du changement d'orientation politique dans le pays.

Le dernier paragraphe du document montre clairement qu'il y avait à ce moment une directive pour la censure d'assouplir les sanctions appliquées.

Il dit : « *Bien que la suggestion d'interdiction soit en divergence avec les critères de censure,* notre préoccupation est d'éviter la pénétration de scènes choquantes et pas nécessaires à l'intérieur des foyers ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Le dernier appel possible était le Conseil Supérieur de Censure. Le problème c'était qu'après sa décision, il n'y avait plus aucun recours possible. Il fallait donc être certain de la possibilité d'obtenir une décision favorable.

Deux ans après, l'appel au Conseil est finalement fait.

[872] Entretien de Nelson Pereira accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[873] Doc. 37, dossier *Qu'il était bon...*

Novembre 1980 – L'appel au CSC

Le 13 novembre 1980, l'analyse du film est refusée par le Conseil [874] parce que la copie du film remise pour examen contenait les coupures de 1971. Le Conseil considère « la copie en 16 mm qui nous a été soumise est inacceptable pour l'appréciation de ce Conseil ainsi que pour l'exhibition à la télévision, (...) Je propose qu'une copie intégrale du film soit demandée à Embrafilme avec des sous-titres en portugais(...) ».

Le 12 février 1981, après avoir examiné la copie intégrale du film, le CSC l'autorise[875] pour tous les horaires à la télévision, sans coupures, en déclarant : « *Qu'il était bon mon petit Français* constitue pour tous les publics, une superbe œuvre d'art ainsi qu'un très amusant cours d'histoire, d'anthropologie et de linguistique brésiliens ».

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Le 16 février 1981 le certificat de censure est expédié. Il est valable jusqu'au 20 février 1986.

C'est le dernier document du dossier.

[874] Doc. 40 et 41, dossier *Qu'il était bon...*
[875] Doc. 41 et 42, dossier *Qu'il était bon...*

3.6 - 1974 – *GUERRE CONJUGALE*, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

D'une manière générale, le dossier de censure de ce film suit la même tendance que les dossiers déjà analysés, ce qui est la pratique courante pendant le gouvernement Médici. C'est l'ère de l'interdiction, ou au maximum, si le film est autorisé, il l'est avec des coupures mutilantes.

Cette pratique ne changera pas dans ce dossier, qui est créé le 10 décembre 1974 [876], quand est faite la demande de censure du film.

12 décembre 1974 – Six Rapports interdisent le film

Deux jours après la demande de censure, le film est rapidement analysé par six censeurs [877], qui décident son interdiction pure et simple [878].

Les raisons sont : « la pellicule est considérée contraire à la morale et aux bonnes mœurs[879] ; « le film présente des messages négatifs, des scènes de Rapports sexuels » [880] ; « le film présente des dialogues vulgaires et érotiques » [881].

Néanmoins, les six Rapports accordent la mention « Libre à l'Exportation ».

[876] Doc. 01, dossier *Guerre Conjugale*.
[877] Doc 03 à 10, dossier *Guerre conjugale.*
[878] Doc. 01, dossier *Guerre conjugale.*
[879] Doc. 03 et 06, dossier *Guerre conjugale.*
[880] Doc. 04 et 08, dossier *Guerre conjugale.*
[881] Doc. 05, dossier *Guerre conjugale.*

La pratique est toujours la même : tandis que la dictature se durcissait à l'intérieur des frontières et que le peuple brésilien n'avait pas le droit de connaître sa propre production cinématographique, à l'étranger les dictateurs vendaient l'image du pays démocratique à travers la libération du cinéma le plus authentique mais aussi le plus persécuté du pays.

20 janvier 1975 – Une nouvelle analyse autorise le film avec des coupures

Le 20 janvier 1975, le film est une nouvelle fois analysé. Un Rapport signé par trois censeurs [882] autorise le film avec 8 coupures. Les coupures touchent les scènes de nudité féminine.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Le 30 janvier 1975, le directeur du DCDP, Rogério Nunes accepte les coupures et autorise le film [883].

05 décembre 1978 – Demande d'autorisation pour la télévision [884]

Un Rapport signé par deux censeurs [885] interdit le film à la télévision. Malgré les coupures déjà faites le Rapport considère que « l'impropriété demeure par Rapport à la télévision ».

Le film est donc interdit à la télévision.

---

[882] Doc. 11, dossier *Guerre conjugale*.
[883] Doc. 13 et 14, dossier *Guerre conjugale*.
[884] Doc. 17, dossier *Guerre conjugale*.
[885] Doc. 19, dossier *Guerre conjugale*.

07 avril 1971 – Appel au CSC

A cette date, l'EMBRAFILME fait un appel au CSC pour l'autorisation d'une liste de films brésiliens pour la télévision. *Guerre conjugale* est dans cette liste [886].

14 mai 1981 – L'évaluation du CSC [887]

La copie analysée est celle avec les coupures. L'analyse est faite en considérant les coupures et en les maintenant pour l'exhibition du film à la télévision à partir de 23H30, avec l'avertissement : « scènes de sexe ».

A la fin, le Rapport suggère que le réalisateur :

> « demande l'autorisation intégrale de l'œuvre pour les salles, au nom du droit que le public brésilien a d'assister à l'une des grandes productions de notre cinéma, après avoir dûment restauré les mutilations qui lui ont été imposées dans l'obscurantisme qui a caractérisé les années 1970 dans notre pays ».

Nous sommes en 1981, et comme le montre le texte ci-dessous, les temps commencent à changer et la répression s'affaiblit.

Le premier octobre 1981 le certificat d'autorisation pour la télévision est émis, valable jusqu'au 01 octobre 1986, avec les coupures, et après 23H30 [888].

08 septembre 1987 – Nouvelle demande de diffusion à la télévision

Presque un an après la fin de validité du certificat antérieur, les producteurs font une nouvelle demande [889].

---

[886] Doc. 23, dossier *Guerre conjugale.*
[887] Doc. 24, 25 et 26, dossier *Guerre conjugale*.
[888] Doc. 28, dossier *Guerre conjugale.*

Le 18 septembre 1987, deux Rapports renforcent les conditions décidées en 1981 : interdiction avant 23h30, et maintien des coupures [890]. Le 21 septembre un troisième Rapport confirme les deux premiers.

30 septembre 1987 – Le dernier certificat est émis

Ainsi, le 30 septembre 1987 les coupures sont maintenues, ainsi que l'horaire tardif pour la diffusion du film à la télévision.

Ce certificat est valable jusqu'en 1992.

Même dans les derniers moments de la censure, le film n'est pas autorisé.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[889] Doc. 32, dossier *Guerre conjugale.*
[890] Doc. 34, 35 et 36, dossier *Guerre conjugale*.

4 – 1975/1985 – L'OUVERTURE POLITIQUE DETERMINE UNE CENSURE MOINS RIGOUREUSE POUR LE CINEMA ET SE CONCENTRE SUR LES FILMS POUR LA TELEVISION

4.1 - 1976 – *XICA DA SILVA*, DE CARLOS DIEGUES

19 août 1976 – Demande de censure [891]

Le jour après, le 20 août, trois Rapports sont émis. La décision est l'interdiction aux moins de 18 ans, avec les coupures [892] des gros mots : « fils de pute », « merde », etc., abondamment utilisés dans le film par le personnage de Xica, ainsi que deux scènes de Rapports sexuels entre Xica et le Contratador, et une scène où Xica fait un geste obscène.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

31 août 1976 – Les producteurs font appel

En s'appuyant sur l'argument que le film peut éloigner du cinéma national les 'pornochanchadas', les producteurs demandent la reconsidération des coupures des gros mots.

La demande reste sans réponse.

[891] Doc. 01, dossier *Xica da Silva*.
[892] Doc. 02 à 06, dossier *Xica da Silva*.

Février 1980 – Demande d'autorisation pour la télévision [893]

Le 20 février quatre Rapports sont émis. L'interdiction du film est décidée sans autre forme de procès. Les raisons : le film est obscène, son langage est pornographique, il se sert de la satire pour parler des Portugais, et il y a plusieurs scènes qui suggèrent des Rapports sexuels.

Une fois encore, la politique de 'mise au réfrigérateur' est appliquée.

La communication officielle de l'interdiction [894] sera seulement envoyée le 17 juin 1980.

25 février 1980 – Demande de révision de la censure pour le cinéma

Les producteurs demandent la réduction de l'interdiction aux moins de 14 ans sans les coupures qui ont été imposées au film quatre ans avant, pour les salles [895].

Le 11 et le 12 juin 1980, trois Rapports [896] sont produits. Ils baissent l'interdiction aux moins de 16 ans, sans coupures. La justification pour rétablir les parties supprimées est que « les Rapports sexuels sont discrets » et que « les gros mots n'apparaissent dans les manifestations de rage ».

Neuf mois après seulement, le 06 mars 1981, la décision sera communiquée aux producteurs par José Vieira Madeira, directeur du DCDP [897].

[893] Doc. 11 à 14, dossier *Xica da Silva*.
[894] Doc. 19, dossier *Xica da Silva*.
[895] Doc. 15, dossier *Xica da Silva*.
[896] Doc. 16,17,18, dossier *Xica da Silva*.
[897] Doc. 20, dossier *Xica da Silva*.

Le certificat sera émis presqu'un an après, le 07 mai 1981.

Juillet 1981 – Nouvelle demande d'autorisation pour la télévision

Le 31 juillet, une demande d'autorisation est faite pour la télévision pour l'horaire de 21 heures.

Le 24 et le 25 août, deux Rapports [898] sont produits qui suggèrent l'horaire de 23 :30 et les coupures suivantes : éliminer toutes les scènes de sexe, toutes les scènes de nudité, toutes les grossièretés.

Les producteurs font donc appel au CSC.

Le film est envoyé au CSC le 01 octobre 1981 [899].

05 novembre 1981 – La décision du CSC [900]

Le Rapport signé par Daniel da Silva Rocha reconnaît : que le film reproduit, avec dignité, une période de notre histoire ; que l'érotisme est une conséquence de la domination du seigneur sur les esclaves ; et que les scènes de nu ne sont pas immorales.

Il conclut « je ne vois pas d'inconvénient à son exhibition à la télévision, à partir de 22 heures », avec deux coupures dans la bande-son : l'expression 'fils de pute' et la phrase 'enchendo a bunda deste conde de presente' [901].

La décision est annoncée le 9 novembre 1981 [902].

Le certificat est valable jusqu'au 20 novembre 1986 [903].

---

[898] Doc. 25 à 28, dossier *Xica da Silva*.
[899] Doc. 29, dossier *Xica da Silva*.
[900] Doc 29 à 32, dossier *Xica da Silva*.
[901] En français : 'En remplissant d'un cadeau les fesses de ce Comte'.
[902] Doc. 32, dossier *Xica da Silva*.

Le 16 janvier 1987, un nouveau certificat est émis. Il renouvelle les dispositions : interdit avant 22 heures, avec les deux coupures établies par le CSC.

Ce certificat est valable jusqu'au 16 janvier 1992.

C'est le dernier document dans le dossier.

4.2 - 1976 – *ALELUIA, GRETCHEN*, DE SILVIO BACK

30 juillet 1976 – Demande de censure [904]

Malgré la date du 30 juillet sur la première feuille du dossier du film, les trois Rapports [905] qui décident son autorisation sont datés du 5 juillet, vingt jours avant.

Cette évaluation a été faite, en principe, pour autoriser le film au festival de Brasília [906]. Les Rapports montrent très clairement que, *pour le festival*, il est autorisé aux moins de 18 ans, mais que *pour l'exploitation commerciale* les coupures suggérées peuvent être appliquées.

Les trois Rapports déclarent que « le film est clair par Rapport à la date des événements » et qu'à la fin « les personnages se sont adaptés ». Cela veut dire que le film montre clairement, selon les censeurs qu'il parle d'une période lointaine dans le passé et qu'à la fin, les personnages se *réforment* de leurs *mauvaises croyances* et que en prenant ces faits en considération, le film ne présente pas de *danger*.

---

[903] Doc. 34 et 35, dossier *Xica da Silva*.
[904] Doc. 01, dossier *Aleluia, Gretchen.*
[905] Doc. 03 à 08, dossier *Aleluia, Gretchen.*
[906] Doc. 08, dossier *Aleluia, Gretchen.*

Deux coupures sont suggérées pour l'autorisation aux plus de 18 ans : la scène des jeunes hommes qui jouent au football et se baignent nus dans la rivière ; et la scène de torture, où un plan montre un sexe masculin au premier plan.

Le 16 août 1976 le certificat est expédié, selon les indications des censeurs, et valable jusqu'au 16 août 1981.

Décembre 1978 – Autorisation pour la télévision après 23h30 avec trois coupures

Le 19 décembre 1978, le film est autorisé [907] pour l'exhibition à la télévision après 23h30, en maintenant les coupures faites pour les salles et une de plus : la scène du couple nu devant la cheminée.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

Décembre 1987 – Autorisation pour la télévision après 22h00 avec une coupure

Neuf ans plus tard, et à quelques mois de l'interdiction de la pratique de la censure dans la Carte Constitutionnelle brésilienne, les censeurs poursuivent leur travail.

Le film est interdit avant 22 heures et une coupure est exigée : la scène des jeunes hommes nus.

Ce document, valable jusqu'au 16 décembre 1992, est le dernier dans le dossier.

4.3 - 1978 – *SE SEGURA, MALANDRO*, DE HUGO CARVANA

11 mai 1978 – Demande de censure [908]

Le film est analysé le jour suivant la demande, le 12 mai. Un seul Rapport [909] est produit, signé par cinq censeurs.

Les raisons qui, dans le contexte politique de 1978, permettent d'autoriser le film aux plus de 16 ans, avec une seule coupure, auraient, quelques années auparavant, entraîné l'interdiction pure et simple du film.

Le Rapport justifie que le film :

> « Constitue une critique de la structure socio-économique, en faisant la satire, à travers l'humour caustique, de certains aspects du comportement humain. (...) [Le film] montre l'être humain dans une lutte constante contre un contexte social injuste (...) [et] développe un langage irrévérencieux et piquant, avec quelques scènes de nudité, de sensualité et d'autres Rapports (...) ».

Il suggère son autorisation aux plus de 16 ans avec une coupure : « supprimer tous les plans où les poils pubiens de la jeune fille sont montrés pendant qu'elle prend une douche, dans la favela ».

Janvier 1980 – Demande d'autorisation pour la télévision

Si la situation pour les films dans les salles a changé, il en est autrement des autorisations pour la télévision.

Presque deux ans après avoir été autorisé dans les salles, l'exhibition du film est interdite à la télévision à l'unanimité.

---

[907] Doc. 11, dossier *Aleluia, Gretchen*.
[908] Doc. 01, dossier *Se segura, malandro*.
[909] Doc. 02, dossier *Se segura, malandro*.

Cinq Rapports [910] sont produits entre le 13 février 1980 [911] et le 25 juillet 1980 [912].

Les raisons de l'interdiction sont les suivantes : « l'exploration grotesque de scènes de nudité, des Rapports érotiques, le langage ordurier » [913] et le danger qu'il représente pour un public jeune parce que le film « heurte la morale, incite aux mauvaises mœurs » et « nuit à la formation spirituelle et éducative de l'adolescent et de l'enfant » [914].

Le premier octobre 1980, le film est interdit à la télévision par le directeur du DCDP, José Vieira Madeira [915].

Novembre 1980 – Appel au CSC et annulation des coupures

La résolution du CSC, signé par Pedro Paulo Werneck de Leoni Ramos est favorable à l'autorisation du film à la télévision, pour après 23h30, aux plus de 16 ans « à la condition que plusieurs scènes comico-érotiques soient atténuées (...) [ainsi que] l'élimination sonore d'une longue liste d'expressions vulgaires (...), qui doit avoir lieu en présence de ce Rapporteur, au jour et à l'heure convenant au SCDP. Dans la mesure où toutes ces conditions sont remplies, je me déclare favorable à l'autorisation aux plus de 16 ans et pour la télévision » [916].

---

[910] Docs. 07 à 11, dossier *Se segura, malandro*.
[911] Doc. 07, dossier *Se segura, malandro*.
[912] Doc. 11, dossier *Se segura, malandro*.
[913] Doc. 07, dossier *Se segura, malandro*.
[914] Doc. 09, dossier *Se segura, malandro*.
[915] Doc. 12, dossier *Se segura, malandro*.
[916] Doc. 13, dossier *Se segura, malandro*.

Le document avec la liste des coupures imposées au film ne figure pas dans le dossier.

29 juin 1988 – Encore des coupures dans les salles

Le Congrès vote la nouvelle Constitution et la fin de la censure. Pourtant, au DPF - Département de la Police Fédérale, la censure poursuit son travail.

Un Rapport du 29 juin 1988, signé par trois censeurs [917] analyse le film pour la reconduction de son autorisation en salles. Le verdict est l'interdiction aux moins de 14 ans, et le maintien de la coupure imposée dix ans avant.

Et ainsi, en 1988, le film reçoit un certificat dans ces termes, valables jusqu'en 1993 [918].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

C'est le dernier document dans le dossier.

4.4 - 1980 – *PIXOTE, LA LOI DU PLUS FAIBLE*, DE HECTOR BABENCO

23 juillet 1980 – Demande de censure [919]

Entre le 08 et le 11 août 1980, trois Rapports [920] établissent à l'unanimité l'interdiction aux moins de 18 ans, sans coupures.

La justification est que le traitement du sujet « est empreint de sérieux ».

Le certificat [921] est émis le 11 août 1980, valable jusqu'au 11 août 1985.

---

[917] Doc. 14, dossier *Se segura, malandro*.
[918] Doc. 15, dossier *Se segura, malandro*.
[919] Doc. 01, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[920] Doc. 03 à 06, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[921] Doc. 07, *dossier Pixote, la loi du plus faible.*

Mars 1983 - Demande d'autorisation pour la télévision

Trois ans plus tard, le 09 mars 1983, la demande[922] d'autorisation pour la diffusion du film à la télévision, est adressée au directeur du DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes.

Le document suivant dans le dossier est une liste de 35 coupures *proposées par les producteurs* [923], apparemment dans le but de favoriser l'autorisation pour la télévision. Les coupures vont de la suppression de gros mots à la suppression de scènes entières.

Rien ne se passe.

Tout nous amène à croire que la demande a été simplement 'mise au réfrigérateur', puisque aucun document n'est produit, aucune réponse.

Selon un document de 23 avril 1985, la demande de 1983 n'a pas été analysée « par impossibilité matérielle due à la mauvaise qualité de la copie présentée » [924].

Le document suivant [925], demande de nouveau l'autorisation pour la télévision le 27 novembre 1984. Un an et demi après la première demande.

Ce document est accompagné d'une liste de 12 coupures partielles de scènes, déjà faites par le producteur, et suggère une autorisation à la télévision pour après 22 heures.

---

[922] Doc. 08 et 09, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[923] Doc. 10 à 13, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[924] Doc. 25, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[925] Doc. 14 à 16, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*

Cette fois-ci, au moins, des Rapports sont rédigés [926] entre le 18 et le 22 janvier 1985. Ils interdisent le film à la télévision.

En 12 février 1985 une nouvelle demande d'autorisation est faite et de nouveau rejetée [927].

06 mars 1985 – L'appel au CSC est rejeté

Contrairement à tous les autres dossiers que nous avons analysés au cours de ce travail, cet appel est rejeté par le CSC, car, selon le Rapporteur « (...) Douze coupures ne sont pas suffisantes pour rendre ce film approprié à la télévision. Même avec 120 coupures, il resterait toujours aussi inconvenant » [928]. De même, contrairement à la procédure de routine, le CSC suggère que le producteur « doit renouveler sa demande auprès du DCDP » [929]. Cette fois, le dossier redescend dans la hiérarchie.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-2008

Mai 1985 – Renouvellement de la demande au DCDP

Le 20 mai 1980, deux Rapports [930] sont émis. Les deux sont pour l'interdiction du film, même après la suggestion de 35 coupures par le producteur.

[926] Doc. 15 à 18, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[927] Doc. 21 et 22, *dossier Pixote, la loi du plus faible.*
[928] Doc. 24 , dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[929] Doc. 25 , dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[930] Doc. 26 à 29, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*

Contrairement à la suggestion des censeurs, le directeur du DCDP, Coriolano de Loyola C. Fagundes, décide d'autoriser le film, en ajoutant aux 35 coupures encore trois suppressions qui concernent des scènes de sexe entre les deux enfants dans la voiture ; le Rapport sexuel entre Suely et Dito ; la suggestion du sexe oral pratiqué par Suely.

Ainsi, le 30 mai 1980, le film est autorisé pour la télévision « sous réserve des 38 coupures indiquées (...) pour diffusion après 23H30 » [931].

Le certificat est émis le 31 mai 1985, valable jusqu'au 31 mai 1990 [932].

13 juin 1985 – Appel au CSC pour autorisation de diffusion à 22 heures

Le producteur en appelle au CSC pour considérer que « après les 38 coupures déterminées par le DCDP les 'scènes de violence et de nudité' ont presque totalement disparu, ce que permettrait une autorisation pour 22h00 » [933].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

30 juillet 1985 – La décision du CSC

La décision du CSC, signée par Francisco Salatiel de Alencar Barbosa [934] affirme que :

> « c'est certain que le film traduit une réalité violente, liée aux comportements sexuels hors des limites de la décence et de la normalité. Mais (...) [le film] montre la faiblesse et l'impuissance des institutions dédiées à la récupération de mineurs délinquants, dans une société violente et inhumaine. (...) Le film, loin d'influencer ou de séduire les jeunes, dénude une réalité criante (...) ».

[931] Doc. 28 , dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[932] Doc. 29 à 32, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[933] Doc. 33 , dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[934] Doc. 34 et 35, dossier *Pixote, la loi du plus faible.*

Il suggère la réduction des coupures « dans le sens de la préservation de l'intégrité de l'œuvre » en indiquant le maintien des coupures 15, 22, 23 et 26 (...) qui montrent l'usage et le trafic de drogues ».

Il autorise le film, le 30 juillet 1985, pour 22h00, « avec obligation d'afficher l'avertissement 'scènes de violence et de nudité' ».

Le certificat est émis le 21 août 1985, valable jusqu'en 1990 [935].

Le dernier document du dossier affirme que le film a été autorisé dans les cinémathèques et ciné-clubs, le 23 septembre 1985, sans coupures, aux plus de 18 ans » [936].

Memória da Censura Cinema Brasileiro

4.5 - 1982 – *ALLEZ, BRESIL*, DE ROBERTO FARIAS

03 mars 1982 – Demande d'autorisation pour le Festival de Cannes

Avant de demander la censure du film pour le Brésil, Farias demande une licence spéciale au service de Censure à Rio de Janeiro[937], qui lui est concédée après l'examen du film par une commission de quatre censeurs [938], le 08 mars 1982 [939].

Le Rapport justifie l'autorisation en ces termes :

> « le film raconte la sanglante lutte entre groupes extrémistes de gauche et de droite, mais il ne compromet aucune autorité du gouvernement ou institution officielle du Brésil. L'organisation de tortionnaires agit pour son propre compte, et si elle bénéficie d'un soutien officiel, cela n'est pas explicite dans le récit ».

---

[935] Doc. 37 , dossier *Pixote, la loi du plus faible.*
[936] *Doc. 38 , dossier Pixote*, la loi du plus faible.
[937] Doc. 02, dossier *Allez, Brésil*.
[938] Doc. 04 et 05, dossier *Allez, Brésil*.
[939] Doc. 06, dossier *Allez, Brésil*.

15 mars 1982 – Demande de censure pour les salles à Brasília [940]

Après avoir acquis l'autorisation pour Cannes à Rio de Janeiro, une demande d'autorisation est faite pour le Brésil.

Trois Rapports sont produits [941] entre le 18 et le 22 mars.

Les trois Rapports suggèrent l'autorisation aux plus de 18 ans en confirmant les arguments de l'analyse faite pour l'autorisation pour Cannes.

Le Rapport signé par Selia Natalha Stolte Rouver dit clairement que « devant le scénario de l'Ouverture Politique et le traitement du récit, sans offenses directes [au gouvernement], il n'y a pas lieu de refuser l'autorisation » [942].

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

05 avril 1982 – La décision de la direction de la censure

Du 22 mars au 5 avril, le film reste à Brasília. Pendant cette période, le film est montré à Gramado, avec ample couverture de la presse.

Le 05 avril, en contradiction avec les trois Rapports, le directeur du DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes signe un document en interdisant le film, basé sur la loi 20.493 de 1946 prévoyant l'interdiction « si l'œuvre peut provoquer l'incitation contre le régime en vigueur, l'ordre public, les autorités et ses agents » [943].

---

[940] Doc 01, dossier *Allez, Brésil*.
[941] Doc 07 à 12, dossier *Allez, Brésil*.
[942] Doc 10, dossier *Allez, Brésil*.
[943] Doc 13 et 15, dossier *Allez, Brésil*.

Après l'interdiction, Roberto Farias reçoit, dans une enveloppe non identifiée, les Rapports avec l'autorisation du film : « J'ai reçu anonymement une enveloppe avec les Rapports des censeurs. Il y avait un certain sentiment de culpabilité chez les censeurs, donc ils voulaient montrer que le film avait été autorisé » [944]. La décision de l'interdiction n'était pas de leur fait.

04 mai 1982 – Appel au directeur de la Police Fédérale [945]

L'appel pour la reconsidération de l'interdiction adressée directement au Directeur de la Police Fédérale obtient une réponse le 14 mai 1982, signée à nouveau par Solange Hernandes 'par délégation du Directeur général/DPF' [946].

Elle se contente de répéter le texte de l'interdiction. Aucune nouvelle considération.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

La négociation de Farias avec la censure

A plusieurs reprises, Roberto Farias se rend personnellement à Brasília, dans l'espoir de négocier l'autorisation. Il nous raconte l'un de ses entretiens avec le directeur du DCDP, Solange Hernandes et quelles étaient ses explications pour la 'non libération' du film. Elle lui a dit :

> « Votre film a un métalangage. Votre film montre des détails, comme l'adhésif « Brésil, aime-le ou quitte-le' collé dans le vitre du fourgon de police qui arrête le sujet. La marque de la voiture qui amène le jeune homme est la même que les voitures utilisées par la répression. Mais votre film est trop fort pour rester dans le tiroir. Un jour il sortira » [947].

[944] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, février 2001.
[945] Doc 15 et 16, dossier *Allez, Brésil*.
[946] Doc 19, dossier *Allez, Brésil*.

Farias a essayé de suggérer de coupures directement à Solange Hernandes : « Elle disait que cela ne valait pas la peine, que le film était entièrement censurable ».

Farias savait que le général Figueiredo était contre la participation de l'Embrafilme dans le film et a suggéré de retirer Embrafilme des génériques :

> « J'ai su que le président était irrité par la participation de l'Embrafilme. Ainsi j'ai suggéré l'enlèvement de l'Embrafilme de la production. Ils m'ont dit que cela pourrait aider. J'ai acheté le pourcentage de l'Embrafilme et j'ai retiré son nom des génériques. J'ai tout négocié, même la création du texte qui a été inséré, qui dit que cette page de l'histoire est tournée, etc. » [948].

26 mai 1982 – Appel au CSC [949]

En mai 1982, Roberto Farias décide de faire appel au CSC.

La réponse du gouvernement est rapide.

Le 24 juin 1982, le général Figueiredo signe un décret en changeant la formation du CSC.

En résumé, les militaires faisaient substituer les représentants de la société civile par des représentants des organes liés au gouvernement [950]. En plus, le décret établissait que les sessions, jusqu'ici ouvertes et publiques, pouvaient être secrètes, si la majorité des membres le décidaient et que toutes les décisions qui n'atteindraient pas l'unanimité, pourraient avoir l'appréciation du Ministre de la Justice, à qui revenait la décision finale.

---

[947] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, février 2001.
[948] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, février 2001.
[949] Doc 23, dossier *Allez, Brésil*.
[950] « Presidente amplia e reestrutura Conselho Superior de Censura », *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 juin 1982.

Cette décision montrait clairement que le gouvernement voulait transformer le Conseil en un pur organe d'homologation des décisions de la Censure fédérale.

L'appel de *Allez, Brésil* est analysé en août 1982, déjà dans la nouvelle conjoncture du CSC.

Deux Rapports sont produits.

Daniel da Silva Rocha [951], le représentant au CSC de l'Association des Usagers de Radio et Télévision affirme que « il n'y a aucune référence explicite au fait que les tortionnaires appartiennent à la police » et qu'il « n'y a pas d'incitation contre le régime ». Il suggère l'autorisation.

Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos [952], le représentant au CSC du Ministère de la Justice, et membre du gouvernement, affirme que « dans les conditions actuelles, le pays vit les passions naturelles du climat préélectoral, [et qu'] il est préférable d'ajourner le lancement de l'œuvre ».

Il suggère « que le film soit retiré de l'ordre du jour de cette réunion et qu'il soit retourné à son producteur, en lui octroyant le droit de le présenter pour un nouveau jugement en janvier 1983, quand les conditions d'accueil seront différentes ».

Et ainsi le film 'reste au réfrigérateur' jusqu'en décembre 1982, quand il sera à nouveau analysé par le CSC.

L'habile stratégie adoptée par Farias

Conscient que son film ne serait pas autorisé avant la fin de l'année, soi-disant après les élections et la Coupe de Monde de football de 1982, Farias décide que la résistance passive sera son arme :

« Le processus d'ouverture était irréversible. Parce que si ce n'était pas le cas, j'aurais déjà été emprisonné. Ils se sont contentés de me filer. Je sortais de chez moi, et par le rétroviseur de ma voiture, je voyais celle de la police collée à la mienne. Les gens me téléphonaient en me demandant de faire attention » [953].

Mais avec la diminution de la censure sur la presse, Farias a pu faire diffuser chaque décision de la censure concernant son film.

Ainsi, même frappé d'interdit, le film reste dans les médias.

En août, après la décision du CSC, les médias dénoncent que Solange Hernandes aurait caché les Rapports qui autoriseraient le film, en décidant l'interdiction de son propre chef.

Mise sous pression, elle est obligée de confesser son acte. La nouvelle se répand dans tous les journaux.

La presse suit de très près tout le procès, ainsi que la mobilisation de la société contre la censure en général.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[951] Doc 25 et 26, dossier *Allez, Brésil*.
[952] Doc 27, dossier *Allez, Brésil*.
[953] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, février 2001.

15 décembre 1982 – L'autorisation du film par le CSC [954]

Comme décidé en août, à la fin de l'année le film est autorisé « aux plus de 18 ans, sans coupures, avec l'insertion d'un texte défilant au début de la pellicule, et avec l'avertissement : 'scènes de violence' ».

Le texte dit :

> « Ce film se passe pendant le mois de juin 1970, l'un des moments les plus difficiles de la vie brésilienne. A cette époque, les indices montraient une croissance extraordinaire de l'économie. Dans le secteur politique, cependant, le gouvernement s'engageait dans la lutte contre l'extrémisme armé. D'un coté, la subversion de gauche, de l'autre, la répression clandestine. Des séquestrations, des morts, des excès. Moments de douleur et d'affliction. Aujourd'hui une page de l'histoire du pays est tournée, qui ne peut pas perdre la perspective du futur. *Allez, Brésil* est une diatribe contre la violence » [955].

Le certificat est valable jusqu'au 22 décembre 1987 [956].

Avril 1985 - Demande d'autorisation pour la télévision

La demande est analysée par trois censeurs entre le 28 et le 30 mai 1985.

Le Rapport de 28 mai [957], décide l'autorisation pour 22H00, avec la suppression des deux gros mots.

Le Rapport de 29 mai [958] rappelle que la loi interdit à la télévision les films autorisé en salles aux plus de 18 ans, mais « on considère que *l'absence actuelle de censure politique* [959], nous permet de suggérer son exhibition à partir de 23h30 ».

---

[954] Doc 32, dossier *Allez, Brésil*.
[955] Doc. 34, dossier *Allez, Brésil*.
[956] Doc 33, dossier *Allez, Brésil*.
[957] Doc 36, dossier *Allez, Brésil*.
[958] Doc 37 et 38, dossier *Allez, Brésil*.
[959] C'est nous qui soulignons.

Le Rapport du 30 mai [960] suggère l'obéissance à la loi qui interdit la présentation à la télévision des films autorisés en salles aux plus de 18 ans.

L'absence d'unanimité fait que la demande monte dans la hiérarchie. La décision revient au directeur du DCDP, Coriolano de Loiola C. Fagundes, qui décide d'autoriser le film pour 22h00, avec les coupures des deux gros mots et l'avertissement de « scènes de violence et tension » [961].

11 juillet 1985 – Appel de la décision

L'appel pour la révision de la décision est fait « face au moment démocratique », et demande « la suppression du texte inséré au début du film et l'autorisation pour 21h00 » [962].

Le dossier monte dans la hiérarchie. Le directeur du DCDP, Coriolano Fagundes, envoie la demande au Ministre de la Justice en lui enjoignant de « ne pas perdre de vue *la primordiale orientation de Monsieur le Ministre de la Justice, dans son effort de stimuler la cinématographie nationale et de stimuler l'intérêt du public* » [963].

[960] Doc 39 et 40, dossier *Allez, Brésil*.
[961] Doc. 43, dossier *Allez, Brésil*.

29 juillet 1985 – L'autorisation est accordée selon la demande par le Ministre de la Justice

Dans un document de quatre lignes, le Ministre de la Justice, Fernando Lyra, accède à la demande [964].

Le certificat est valable jusqu'au 31 mai 1990.

C'est le dernier document dans son dossier.

4.6 - 1984 – *MEMOIRES DE PRISON*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Soutenu par la campagne publicitaire, possible grâce au relâchement de la censure dans la presse, et aussi par les événements concernant la bataille de Roberto Farias avec la censure deux années auparavant, *Mémoires de prison* a un dossier qui démontre la perte effective de pouvoir de la censure sur le cinéma dans ces derniers instants du régime militaire. Mais cela n'en signifie pas la fin. Ainsi que nous l'avons vu dans plusieurs autres dossiers, elle continue d'agir jusqu'à son interdiction définitive par la nouvelle Constitution de 1988.

10 mai 1984 – Demande d'autorisation pour les salles [965]

Du 15 au 28 mai, cinq Rapports sont émis.

---

[962] Doc. 44, dossier *Allez, Brésil*.
[963] Doc. 45, dossier *Allez, Brésil*.
[964] Doc. 47, dossier *Allez, Brésil*.
[965] Doc 01, dossier *Mémoires de prison*.

Trois Rapports [966] suggèrent l'autorisation aux plus de 18 ans, sans coupures. Ils mentionnent tous trois la séquence de sodomie entre deux prisonniers qui « sert pour souligner la promiscuité et la dégénération de l'être humain provoquées par le milieu » [967], ainsi que l'exécution de l'hymne national « approuvée par des organes officiels », ce qui fait que les censeurs n'ont pas trouvé « de base légale pour l'interdiction du film ».

Deux autres Rapports[968] suggèrent son autorisation aux plus de 18 ans, avec des coupures. L'un suggère la coupure de la scène du Rapport sexuel [969], l'autre, la suppression de l'exécution de l'hymne [970].

Faute d'unanimité, le procès monte dans la hiérarchie avec la suggestion d'autorisation aux plus de 18 ans, sans coupures [971]. C'est ce qui est accordé par la direction du DCDP, Solange Hernandes, le 29 mai 1984.

Memória da Censura
1964-1988
Cinema Brasileiro

12 juin 1984 – Appel pour la diminution de la restriction d'âge

L'appel est fait en demandant de porter l'interdiction aux plus de 16 ans, « en considérant que le film ne contient pas d'implications contre-indiquées pour un public plus jeune » [972].

L'appel est rejeté le 19 juin 1984, parce que « les raisons indiquées pour l'appel ne sont pas suffisantes pour demander un changement de la décision antérieure du DCDP » [973].

---

[966] Doc 04, 05, 10 à 13, dossier *Mémoires de prison*.
[967] Doc 10, dossier *Mémoires de prison*.
[968] Doc 06 à 09, dossier *Mémoires de prison*.
[969] Doc 07, dossier *Mémoires de prison*.
[970] Doc 09, dossier *Mémoires de prison*.
[971] Doc 14, dossier *Mémoires de prison*.
[972] Doc 15, dossier *Mémoires de prison*.

19 juin 1984 – Appel au CSC [974]

L'analyse est faite par le procureur adjoint de la République, représentant du gouvernement au Conseil. Il suggère « la modération de la scène d'homosexualité et la suppression des gros mots proférés dans la même scène ».

Sous réserve de ces coupures, il se prononce « en faveur de l'appel et autorise le film aux plus de 16 ans, avec le justificatif 'scènes de violence modérées' ».

Le certificat [975] est émis le 28 juin 1984, valable jusqu'en 1989.

C'est le dernier document dans le dossier.

Le dossier ne contient aucun document sur sa demande d'autorisation pour la télévision.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

[973] Doc 16, dossier *Mémoires de prison*.
[974] Doc 22 et 23, dossier *Mémoires de prison*.
[975] Doc 24, dossier *Mémoires de prison*.

CONCLUSION

Tout au long de cette thèse nous avons essayé de donner des bases pour une analyse du pouvoir de la censure et de montrer son importance fondamentale pour le maintien et le renforcement du régime dictatorial, puisque, pour ce régime, il était d'importance capitale de détruire l'identité culturelle du pays.

L'action de la censure sur le mouvement culturel reflète les projets de la dictature sur le plan politique.

L'évolution de la censure

Avant 1964, la censure est formelle, basée sur un concept d'indication. Sa principale tâche étant d'adapter les films aux différents publics en fonction de leur âge. C'est une censure basée sur des concepts moralistes.

Les coupures n'existaient pas, comme nous est démontré par le dossier de *La Plage du désir*, le film qui présente le premier nu féminin du cinéma brésilien, dans une scène qui dure presque cinq minutes. Même ainsi, aucune suggestion de coupure ne s'est fait entendre du côté des organes officiels de censure. Il n'a qu'été interdit aux moins de 18 ans.

Nous sommes d'accord avec Nelson Pereira, quand il affirme :

> « De 1945 à 1964 le pays a connu une petite période constitutionnelle de liberté pleine. Des régimes politiques ouverts garantissaient les libertés, même s'ils les niaient parfois, comme en 1947, quand les communistes ont été déchus de leurs droits politiques. Néanmoins, c'était l'héritage du pays colonial, une administration centralisée qui avait toujours été paternaliste. Le peuple doit rester ignorant de certaines choses. Il doit recevoir la connaissance de sa propre vie par

> petites doses, parce qu'un film pourrait causer une insurrection populaire. Mais notre société est comme cela » [976].

De 1964 à 1968, avec la dictature, est venu un durcissement de la censure. Dans cette période la censure s'achemine lentement vers la classification politique. Même si ici, elle se montre encore 'libérale', 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 commence à refléter les projets de la dictature sur le plan politique.

Jusqu'en 1966, les principes de la censure sont plutôt d'ordre moraliste. Elle remarque les gros mots, les scènes de sexe, les vêtements. Ces motifs justifient les sanctions qu'elle applique. Par exemple, dans le dossier de la censure sur le film *A Falecida*, de Leon Hirszman, un document intitulé « Fiche de Censure » nº 4, daté 23 juillet 1965, dit:

> « 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 au moins de 18 (dix-huit). »

Sur *Le Dieu noir et le diable blond,* de Glauber Rocha, le document numéro 14 de son dossier de censure affirme :

> « (...) *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'.

[976] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.

> En raison de la présence de quelques scènes de violence et de 'lesbianisme' la pellicule se prête uniquement à un public adulte, fixant l'interdiction aux moins de 18 ans. Brasília, 2 juillet 1964 »

A partir de la fin de 1966, avec le déroulement de la résistance au coup d'Etat dans la société, le profil de la censure change. Surgissent alors dans les dossiers des mentions relatives à des questions d'ordre politique. Des mots tels que « subversion », « dictature », « gouvernement populaire », « révolution » commencent à y figurer.

Dans l'unique document retrouvé sur le film *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, classé confidentiel, daté de 1968 et provenant du Chef du Service de la Censure au Directeur de la Police Fédérale, figure la description de la procédure de la censure faite en 1967 [977] :

> « 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 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 ».

A partir de 1968, les directeurs et les chefs de la censure - au début des fonctionnaires publics civils - sont remplacés, peu à peu, 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 la tâche du maintien du régime, qu'elle va exécuter de façon très performante, ayant pour but de mieux la servir.

---

[977] Doc. 01 et 02, dossier *El Justicero*.

La saison de la chasse aux sorcières est ouverte.

Entre 1969 et 1974 la censure mène une action de plus en plus féroce et implacable, avec des propos politiques clairs et de façon extrêmement bien organisée, en diminuant chaque fois un peu plus l'espace pour la résistance ouverte.

En 1969, les militaires ont mis en place, comme une des mesures de leur idéologie de Sécurité Nationale, la télévision par satellite.

La censure change à nouveau ses procédures et la métaphore assume une place importante dans le langage du cinéma brésilien. Une nouvelle tendance s'annonce : en principe, il faut éviter l'interdiction. Et ainsi, les réalisateurs sont appelés à Brasília, avant de demander officiellement la censure de leurs films, pour 'discuter'. Un premier contact, une négociation.

Nelson Pereira nous explique:

> « Ils disaient : 'Supprimez ces éléments et nous allons considérer le film'. Le film restait sur 'l'étagère'. Il n'était pas interdit, rien. Il n'était simplement pas permis. Il ne recevait donc pas le droit d'être projeté. C'était un jeu assez cynique de la part de la censure » [978].

A partir de 1975, avec le procès de l'ouverture politique, la censure commence à autoriser les films pour les salles avec moins de rigueur, pendant que le contrôle sur l'exhibition des films à la télévision se maintien implacable.

Tous ces organismes ont été mis en place pour exercer une censure de plus en plus efficace. C'était une machine lourde et onéreuse. Avec un but bien précis en ce qui concernait le cinéma brésilien.

Les films de cette période, dans leur grande majorité, n'ont jamais été relancés et ni ses scénarios édités. Ils sont complètement méconnus par les nouvelles générations.

En 1989, les 94.000 dossiers de la censure ont été rendus au contrôle des Archives Nationales. En 1990, le *Jornal do Brasil* publie un article et fait un rapport de la situation des documents [979] :

> « En occupant des centaines de rayons tout au long de la grande salle que la Division de l'Archive Nationale a dans l'édifice du Département de la Presse Nationale, à Brasília, l'amas de la censure, avec une étendue de plus de 700 mètres linéaires de documents, n'a pas encore réussi a être totalement catalogué par les 16 fonctionnaires du département. Jusqu'à ce moment, les Archives Nationales ont classé 32.000 pièces théâtrales, 5.500 séries pour la télévision, 3.200 paroles musicales, 1.500 feuilletons télévisés, il reste encore à compter les dossiers de la censure pour livres, magazines, feuilletons-radio, films nationaux et étrangers et plusieurs d'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 10 voyages par jour dans une Van cédée par la Police Fédérale ».

Au Brésil, l'histoire du temps récent a été durement cachée en fonction d'un accès restrictif aux documents et, pendant une longue période, par l'action de la censure politique.

---

[978] Entretien accordé à Leonor Souza Pinto, décembre 2000.
[979] « Brasília mostra a cara da censura », *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 juin 1990.

Notre histoire récente mérite une réflexion approfondie, avec l'objectif de revoir comment ont été produits les conditions politiques et psychologiques pour le coup d'Etat de 1964.

Ce travail apporte à la société, pour la première fois, la connaissance et l'analyse d'un certain nombre de dossiers de la censure. L'intention, avant tout, est de contribuer d'empêcher l'utilisation de l'oubli comme une possible arme politique.

Nous espérons vivement que ce travail, ici à peine commencé, se transforme dans une nouvelle voie de recherche. Des centaines de dossiers sont encore inconnus. Un regard profond et soigneux sur cette partie de notre histoire qui est, au même temps, récente et oubliée, se fait urgent.

Il faut assumer que les archives constituent matériel de travail à être utilisé et divulgué, car dans ces archives reposent des faits et des épisodes qui ont contribué pour le déclenchement de moments historiques tragiques. Seulement sa connaissance peut prévenir qu'ils soient récurrents.

Pour que le pays puisse reprendre le cheminement de son mouvement culturel, il faut mettre en évidence tout ce qui nous a été nié par l'action de la censure.

Ces dossiers laissent maintenant une dure tâche à la société, celle d'allumer la lumière, de racheter notre amas culturel et de rendre cette partie de notre histoire - si malheureuse qu'elle soit - pour toujours vivante dans notre mémoire.

Car, avec le temps qui passe, la mémoire devient nuage. Elle se sclérose. Elle peut aussi s'effacer, si l'on ne décide pas de la rendre vivante pour toujours à travers l'enregistrement de cette période.

Cela implique la conservation des archives, son ouverture à la société, sa divulgation, ainsi que le re-lancement massif des films de cette période, l'édition de ses scénarios, et encore beaucoup plus.

Pour construire un futur digne il est impératif de reconnaître et de comprendre notre passé.

Que nous savions nous en servir.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

Leonor Estela SOUZA PINTO

Toulouse, décembre 2001

BIBLIOGRAPHIE

Sources

1 - Documents de la Censure

Dossiers de la Censure sur les oeuvres étudiées, documents inédits, Arquivo Nacional, Brasília.

2 - Films

ALMEIDA, Neville d', *Jardim de Guerra*, 1968.

ANDRADE, Joaquim Pedro de, *Cinco Vezes Favela: Couro de Gato*, 1961.

—, *Macunaíma*, 1968.

—, *Guerra conjugal*, 1974.

BABENCO, Hector, *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980.

BACK, Silvio, *Aleluia, Gretchen*, 1976.

BORGES, Miguel, *Cinco Vezes Favela: Zé da Cachorra*, 1962.

CARVANA, Hugo, *Se Segura, Malandro*, 1976/1977.

DIEGUES, Carlos, *Cinco vezes favela: Escola de samba, alegria de viver*, 1962.

—, *Xica da Silva*, 1974/1975.

FARIAS, Marco, *Cinco vezes favela: Um Favelado*, 1962.

FARIAS, Roberto, *O Assalto ao trem pagador*, 1962.

—, *Prá frente, Brasil*, 1981.

GUERRA, Ruy, *Os cafajestes*, 1962.

—, *Os fuzis*, 1963.

HIRSZMAN, Leon, *Cinco vezes favela: Pedreira de São Diogo*, 1962.

—, *A Falecida*, 1965.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

ROCHA, Glauber, *Pátio,* 1958.

—, *Barravento,* 1960/1961.

—, *Deus e o diabo na terra do sol,* 1963.

—, *Terra em transe*, 1967.

—, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969.

—, *Cabezas cortadas,* 1970.

SÃO PAULO, Olney, *Manhã* Cinzenta, 1968/1969.

SANTOS, Nelson Pereira dos, *Rio, 40 graus*, 1955.

—, *Rio, zona norte,* 1957.

—, *Mandacaru Vermelho,* 1960.

—, *Boca de ouro,* 1962.

—, *Vidas secas*, 1963.

—, *El Justicero*, 1967.

—, *Como era gostoso o meu francês*, 1971.

—, *Memórias do cárcere*, 1983.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

3 - Dossiers de Presse

A Gazeta, Vitória, ES
A Tribuna, Santos, SP
Avant-scène du cinema, Paris
Cahiers du Cinema, Paris
Correio Braziliense, Brasília, DF
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, RJ
Desfile, Rio de Janeiro, RJ
Diário Carioca, Rio de Janeiro, RJ
Diário de Notícias, Rio de Janeiro, RJ
Fatos e Fotos, Brasília, DF
Folha de São Paulo, São Paulo, SP
Istoé, São Paulo, SP
Jornal de Brasília, Brasília, DF
Jornal da Tarde, São Paulo, SP

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, RJ
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, RJ
Jornal dos Sports, Rio de Janeiro, RJ
Le Figaro Littéraire, Paris
L'Humanité, Paris
Le Monde, Paris
Le Nouvel Observateur, Paris
Le Point, Paris
Libération, Paris
Luta Democrática, Rio de Janeiro, RJ
Manchete, Rio de Janeiro, RJ
Moto Révue, Paris
Movimento, Rio de Janeiro, RJ
O Cruzeiro, Rio de Janeiro, RJ
O Estado de São Paulo, São Paulo, SP
O Globo, Rio de Janeiro, RJ
O Jornal, Rio de Janeiro, RJ
Positif, Paris
Tribuna da Bahia, Salvador, BA
Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, RJ
Ultima Hora, Rio de Janeiro, RJ
Veja, Rio de Janeiro, RJ
Volksblatt, Berlin
Zoom, Paris

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

4 – Ouvrages

ALENCAR, Francisco et autres, *História da sociedade brasileira*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1996.

AMANCIO, Tunico, *Artes e manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*, Niterói, EDUFF, 2000.

ARENDT, Hannah, *Origens do totalitarismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ARISTON, Augusto, *Forças ocultas e outros contos*, Rio de Janeiro, Palavra & Imagem, 2001.

ARQUIDIOCESE de São Paulo, *Brasil: nunca mais*, Petrópolis, Vozes, 1985.

ASSIS, Denise, *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*, Rio de Janeiro, Mauad/FAPERJ, 2001.

BANDEIRA, Moniz, *O governo João Goulart - as lutas sociais no Brasil 1961/1964*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema*, col. Cinema, vol. 3, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

—, C*inema brasileiro: propostas para uma história*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

BLOCH, Marc, *L'étrange défaite*, Editions Gallimard, 1990.

CARNEIRO, Maria Cecília Ribas, *História da república Brasileira – preâmbulo de uma nova era 1979/1989*, São Paulo, Editora Três, 1999.

CHAUÍ, Marilena, *O nacional e o popular na cultura brasileira - seminários*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

CONSTITUIÇÃO da República federativa do Brasil, disponible sur Internet : http://www.mj.gov.br/

CONTREIRAS, Hélio, *Militares - confissões : histórias secretas do Brasil*, Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

COSTA COUTO, Ronaldo, *História indiscreta da ditadura e da abertura - Brasil: 1964-1985*, Rio de Janeiro, Record, 1998.

D'ARAUJO, Maria Celina, *Os anos de chumbo: a repressão*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

D'ARAUJO, Celina, SOARES, Gláucio, CASTRO, Celso (org.), *Visões do golpe - a memória militar sobre 64*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

DIEGUES, Carlos et autres, "Manifesto Luz e Ação - de 1963...a 1973", *Arte em Revista*, nº 1, jan-mar. 1979, pp 5-8.

DIRCEU, José et PALMEIRA, Vladimir, *Abaixo a ditadura: o movimento de 68 contado por seus líderes*, Rio de Janeiro, Garamond, 1998.

DURST, Rogério, *Geração Paissandu*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Secretaria municipal de Cultura, 1996.

ECO, Umberto, *Como se faz uma tese*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

ESTEVE, Michel (org.), *Le "Cinema Novo" Brésilien*, Paris, Lettres Modernes/Minard, 1972.

FERNÃO, Ramos (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.

FREITAS, Alípio de, *Resistir é preciso: memória do tempo da morte civil do Brasil*, Rio de Janeiro, Record, 1981.

GALVÃO, Maria Rita et BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

GORENDER, Jacob, *Combate nas trevas: a esquerda brasileira, das ilusões perdidas à luta armada*, São Paulo, Ática, 1998.

GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL Sérgio Botelho do et GOULART, Sonia, *Cinema brasileiro: três olhares*, Niterói, Eduff, 1997.

HAMON, Hervé et ROTMAN, Patrick, *Génération 1. les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987.

JORDÃO, Fernando, *Dossiê Herzog; prisão, tortura e morte no Brasil*, São Paulo, Global Editora, 1984.

JOSÉ, Ângela, *Olney São Paulo, a peleja do cinema nordestino*, Rio de Janeiro, Editora Quartet, 1999.

KOTSCHO, Ricardo, *Explode um novo Brasil: diário da campanha das diretas*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

MICHALSKI, Yan, *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, Coleção Brasil - Os anos de autoritarismo, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

—, *O palco amordaçado*, Rio de Janeiro, Avenir, 1979.

MONTEIRO, José Carlos, *História visual do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Funarte/São Paulo, Atração, 1996.

MORAES NETO, Geneton, *Dossiê Brasil - as histórias por trás da História recente do país*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1997.

OROZ, Silvia, *Carlos Diegues - os filmes que não filmei*, Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *História ilustrada dos filmes brasileiros*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.), *Le cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

PARKER, Phyllis, *1964 – O Papel dos Estados Unidos no golpe de estado de 31 de março*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

Memória da Censura 1964-1988 do Cinema Brasileiro

PEIXOTO, Fernando, *Hollywood : Episódios da histeria anticomunista*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

POERNER, Arthur José, *O Poder jovem : história da participação política dos estudantes brasileiros*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, col. Retratos do Brasil, vol. 68, s/d.

RAMOS, Fernão, *Cinema Marginal (1968/1973) - a representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense/Rio de Janeiro, Embrafilme/SMC, 1987.

— (org)., *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.

REVISTA CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE nº 4, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

RIBAS CARNEIRO, Maria Cecília, *preâmbulo de uma nova era*, São Paulo,Editora Três, 1999.

ROCHA, Glauber et autres, *Cinema Novo: origens, ambições, perspectivas*, Revista Civilização Brasileira, nº 1- março 1965.

ROCHA, Glauber, *Uma estética da fome*, Arte em revista, nº 1, jan-mar 1979, pp. 15-17.

—, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Editora Alhambra/Embrafilme, 1981.

—, *Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Carlos, MONTEIRO, Vicente et GARCIA, Wilson (coord.), *Censura Federal*, CR Editora, Brasília, 1971.

SALEM, Helena, *Nelson Pereira dos Santos - o sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Record, 1987.

—, *Leon Hirzsman - o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

SIMIS, Anita, *Estado e cinema no Brasil*, São Paulo, Editora Annablume, 1999.

SIMÕES, Inimá, *Roteiro da intolerância - a censura cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Editora Senac, 1999.

SIRKIS, Alfredo, *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*, São Paulo, Global, 1980.

SKIDMORE, Thomas, *Brasil: de Getúlio a Castelo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

—, *Brasil: de Castelo a Tancredo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

SOARES, Gláucio; D'ARAÚJO, Maria Celina et CASTRO, Celso (org.), *A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck, *A história militar do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma - les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1985**.**

VENTURA, Zuenir, *1968: o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Helena Besserman, *Politique de la psychanalyse face à la dictature et à la torture - n'en parlez à personne...*, Paris, l'Harmattan, 1997.

VIANY, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1987.

WERNECK SODRÉ, Nelson, *A história militar do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, 3 ed.

XAVIER, Ismail, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo, Brasiliense/Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

ANNEXES

Annexe 1 - **Fiches techniques des films analysés**

Annexe 2 - **Les films produits par l'Ipês**

Annexe 3 - **Entretiens réalisés**

Annexe 4 - **Sigles**

Annexe 5 - **CD-Rom avec les dossiers de la censure**

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

FICHE TECHNIQUE [1] DES FILMS ANALYSÉS

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

[1] Ces fiches techniques ont été établies à partir de: Dossiers de censure; Dossiers de presse; SALEM, Helena, *Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Record, 1987, PARANAGUA, Paulo Antonio, *Le Cinéma brésilien*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987 et GARDIES, René, *Glauber Rocha*, Editions Seghers, 1974.

RIO, 40 GRAUS (RIO, 40 DEGRES)

Année: 1955, 16 mm.

Première: janvier 1956 à Porto Alegre, mars 1956 à Rio de Janeiro

Réalisation et Scénario: Nelson Pereira dos Santos

Distribution: Columbia Pictures

Production: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freiret Curi, Mario Barros, Luiz Jardim, Louis Henri et Pedro Kosinski

Assist. Production: Jacob Bonder et Olavo Mendonça

Réalisation de Photographie: Hélio Silva

Musique: Radamés Gnatalli

Chansons: José dos Santos, Amado Regis, Zé Keti, Taú Silva et Moacyr Soares Pereira

Décors: Julio Romito et Adrien Samailoff

Montage: Rafael Justo Valverde

Interprètes: Ana Beatriz, Modesto de Souza, Glauce Rocha, Jece Valadão, Roberto Batalin, Aluízio Costa, Claudia Moreno, Arthur Vargas Jr., Zé Kéti, Sady Cabral, Walter Sequeira, Antonio Alves, Arinda Serafim, Domingos Paron, Jackson de Souza, Antonio Novaes, Cleo Teresa, Al Ghiu, Carlos de Souza, Mauro Mendonça, Elza Viany, Renato Consorte, Paulo Montel, Arnaldo Montel, Jorge Brandão, Carlos Moutinho, os garotos Edson Vitoriano, Nilton Apolinário, José Carlos Araújo et Haroldo de Oliveira, Escolas de samba Portela et Unidos do Cabuçu.

RIO ZONA NORTE (RIO ZONE NORD)

Année: 1957, 16 mm.

Première: 18 novembre 1957

Réalisation, Synopsis et Scénario: Nelson Pereira dos Santos

Distribution: Livio Bruni

Production: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi

Directeur de Production: Arlípio Resende

Réalisation de Photographie: Hélio Silva

Musique: Alexandret Gnatalli, Zé Keti

Chansons: Zé Keti

Montage: Rafael Justo Valverde

Interprètes: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Haroldo de Oliveira, Edson VitoriAnnée, Arthur Vargas Jr., Iracema Vitória, Laurita Santos, Zé Kéti, Ângela Maria, Sergio Malta, Carlos Aquino, Erley Freitas.

Memória da Censura
Cinema Brasileiro

PÁTIO [2] ***(PATIO)***

Tournage: Salvador, Bahia, 1958

Première: 1986

Durée: 12 min., 16 mm., noir et blanc

Réalisation, synopsis et Scénario: Glauber Rocha

Photographie: José Ribamar de Almeida, Luiz Paulino dos Santos

Montage: Souza Jr.

Interprètes: Helena Ignez, Sólon Barreto.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

[2] Sources : Cinémathèque du Musée d'Art Moderne - MAM, Rio de Janeiro.

MANDACARU VERMELHO (FIGUIER ROUGE)

Tournage:1960

Première: 1961

Durée: 76 min. Noir et blanc.

Réalisation, Synopsis et Scénario: Nelson Pereira dos Santos

Assist. Réalisation: Luís Teles

Photographie: Hélio Silva

Assist. Photographie: Luís Paulino dos Santos

Montage: Nelo Melli

Musique: Remo Usai

Production: Nelson Pereira dos Santos et Danilo Trelles

Assist. Production: Ivan de Souza et Mozart Cintra

Interprètes: Nelson Pereira dos Santos, Ivan de Souza, Sônia Pereira, Miguel Torres, José Teles, Luiz Paulino dos Santos, Mozart Cintra, Enéas Muniz, João Duarte, Mira.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

BARRAVENTO

Tournage: 1960/1961, Bahia

Première: 1964

Durée: 81 min., Noir et Blanc, 35 mm

Réalisation et synopsis: Glauber Rocha

Assist. Réalisation: José Telles de Magalhães

Scénario: Glauber Rocha et Luiz Paulino dos Santos

Histoire originale: Luis Paulino dos Santos

Production : Rex Schindler, Braga Neto et David Singer

Images: Tony Rabatoni

Assist. Photographie: Waldemar Lima

Musique: Washington Bruno da Silva

Montage: Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos

Production: Iglu Filmes

Distribution: Horus Filmes

Interprètes: Antonio Pitanga, Luísa Maranhão, Lucy Carvalho et Aldo Teixeira

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

BÔCA DE OURO (BOUCHE D'OR)

Tournage:1962

Première: 1963

Durée: 102min.

Réalisation et Scénario: Nelson Pereira dos Santos, adaptation de la pièce théâtrale de Nelson Rodrigues

Assist. Réalisation: Ivan de Souza

Photographie: Amleto Daissé

Décors: Cajado Filho

Montage: Rafael Justo Valverde

Son: Jorget dos Santos et Nelson Ribeiro

Production: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Copacabana Filmes

Producteur associé: Imbracine et Fama Filmes

Distribution: Herbert Richers Produções Cinematográicas

Interprètes: Jece Valadão, Odete Lara, Daiel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Maria Pompeu, Geórgia Quental, Sulamith Yaari, Wilson Grey.

CINCO VEZES FAVELA

Année: 1962

Première: Rio, 3 décembre 62

Durée: 100 min.

Production: CPC - UNE

Cinq épisodes:

Um favelado

Réalisation et Scénario: Marcos Farias

Photographie: Ozen Sermet

Musique: Mário Rocha

Assistante: Henrique Montes

Interprètes: Waldir Fiori, Isabella, Flavio Migliaccio, Alex Viany, Carlos Estevam.

Zé da Cachorra

Réalisation et Scénario: Miguel Borges

Photographie: Jiri Dusek

Musique: Mário Rocha

Assist. de Réalisation: Henriquet Meyer

Interprètes:Peggy Aubry, Waldir Onofre, Labanca, Jandira Aguiar, Cláudio Bueno Rocha, Vera Santana, Paulo Henrique Amorim, Marina Carvalho et des gens de la communauté du Borel.

Escola de samba Alegria de Viver

Réalisation: Carlos Diegues

Synopsis: Carlos Estevam

Photographie: Ozen Sermet

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

Musique: Carlos Lyra

Interprètes: Abdias do Nascimento, Maria da Graça, Oduvaldo Vianna Filho, Jorge Coutinho, Creston Portilho et l'Ecole de Samba Unidos do Cabuçu.

Couro de Gato (Peau de chat)

Année: 1961

Réalisation et Scénario: Joaquim Pedro de Andrade

Photographie: Mário Carneiro et Paulo César Saraceni

Assist. de Photographie: Paulo Perdigão

Assist. Réalisation: Domingos de Oliveira

Production: Marcos Farias

Assist. Production: Fernando Drumond

Musique: Carlos Lyra ("Quem quiser encontrar o amor")

Interprètes: Cláudio Corrêa et Castro, Napoleão Muniz Freire, Riva Nimits, Henrique César, Milton Gonçalves et Francisco de Assis et des gens de la communauté du Cantagalo et du Pavão.

Pedreira de São Diogo

Réalisation et synopsis: Leon Hirszman

Photographie: Ozen Sermet

Interprètes: Glauce Rocha, Sady Cabral, Francisco de Assis, Procópio Mariano, Joel Martins.

O ASSALTO AO TREM PAGADOR (L'ATTAQUE DU TRAIN POSTAL)

Tournage: 1962

Première: 1962

Durée: 95 min.

Réalisation et Scénario: Roberto Farias

Synopsis : Roberto Farias, Luiz Carlos Barreto, Alinor Azevedo et Reginaldo Farias

Photographie: Amleto Daissé

Décors: Alexandre Horvath e Pierino Massenzi

Montage: Rafael Valverde

Musique: Remo Usai

Production: Herbert Richers et Roberto Farias

Distribution: Arnaldo Zonari

Interprètes: Eliezer Gomes, Luisa Maranhão, Reginaldo Faria, Ruth de Souza, Grande Otelo, Átila Iório, Miguel Rosemberg, Kelé, Helena Ignez, Miguel Ângelo, Jorge Dória, Fregolente, Dirce Migliaccio, Oswaldo Louzada, Wilson Grey, Mozael Silveira, Billy Davis.

OS CAFAJESTES (LA PLAGE DU DESIR)

Année: 1962

Première : 1962

Production: Magnus Filmes – Jece Valadão

Réalisation: Ruy Guerra

Scénario: Ruy Guerra et Miguel Torres

Photographie: Toni Rabattoni

Musique: Luiz Bonfá

Interprètes: Norma Bengell, Jece Valadão, Daniel Filho, Lucy Carvalho, Glauce Rocha

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

VIDAS SECAS (SÉCHERESSE)

Tournage: 1963

Première: Rio de Janeiro, août 1963

Durée: 112 min, 35 mm, Noir et Blanc

Réalisation: Nelson Pereira dos Santos

Scénario : Nelson Pereira dos Santos, d'après le roman de Graciliano Ramos (trad. Française, coll. « La Croix du sud », Gallimard)

Photographie: Luiz Carlos Barreto

Assist. Photographie: José Rosas

Montage: Nello Melli, Rafael Justo

Musique: Leonardo Alencar

Production: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto et Danillo Trelles

Interprètes: Atila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (le Fermier), Jofre Soares (le Policier), les enfants Gilvan et Genivaldo, la chienne Baleia

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND) [3]

Durée: 90 min., 35 mm, Noir et Blanc

Tourné à: Salvador et à l'intérieur de la Bahia: Monte Santo, Cocorobó, Feira de Santana, entre 13 juin et 2 septembre 1963

Première: juin 1964, Rio de Janeiro

Production: Luis Augusto Mendes et Copacabana Filmes

Réalisation, synopsis, Scénario, dialogues, sélection musicale et paroles des chansons : Glauber Rocha

Photographie: Waldemar Lima

Décors: Paulo Gil Soares

Supervision et assist. réalisation: Walter Lima Junior

Montage: Rafael Valverde

Musiques: Heitor Villa-Lobos

Chansons : interprétées par Sérgio Ricardo

Direction de Production: Agnaldo Azevedo

Producteur associé: Jarbas Barbosa

Interprètes: Geraldo Del Rey (Manuel), Ioná Magalhães (Rosa), Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Lídio Silva (Sebastião), Othon Bastos (Corisco), Sônia dos Humildes (Dadá), João Gama (le Prête), Antônio Pinto (Coronel)

Mémoire de la Censure 1964-1988 Cinéma Brésilien

[3] Source : PERDIGÃO, Paulo, "Deus e o Diabo na terra do Sol - I", *in* Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 12 avril 1964; et du dossier de censure sur le film.

OS FUZIS (LES FUSILS)

Tournage: 1963

Première : janvier 1965

Durée: 120 min, noir et blanc

Réalisation: Ruy Guerra

Scénario : Ruy Guerra et Miguel torres

Photographie: Ricardo Aronovich

Décors: Calazans Neto

Montage: Ruy Guerra et Raimundo Higino

Musique: Moacir Santos

Production: Copacabana Filmes, Herbert Richers et Jarbas Barbosa

Interprètes: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonidas Bayer, Ivan Candido, Paulo Cesar Pereio, Hugo Carvana, Maurício Loyola, Ruy Polanah et Joel Barcelos

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

A FALECIDA

Tournage: 1965

Première: 27 septembre 1965

Durée: 90 min, noir et blanc

Réalisation : Leon Hirszman

Scénario : Leon Hirzman et Eduardo Coutinho, d'après la pièce de Nelson Rodrigues

Photographie: Dib Lufti et José Medeiros

Décors: Régis Monteiro

Montage: Nello Melli

Musique: Radamés Gnatalli, sur un thème de Nelson Cavaquinho

Production: Produções Cinematográficas Meta, Jofre Rodrigues et Aluizio Leite Garcia

Interprétation: Fernanda Montenegro (Zulmira), Ivan Cândido (Toninho), Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Joel Barcelos, Vanda Lacerda, Hugo Carvana, Dinorah Brillanti, Glória Ladany, Virgínia Lane, Zé Keti, Wilmar Menezes et Oswaldo Ferreira

EL JUSTICERO

Tournage: 1967

Première: septembre 1967, 35mm, noir et blanc

Réalisation : Nelson Pereira dos Santos

Production: Nelson Pereira dos Santos et Condor Filmes

Scénario : Nelson Pereira dos Santos, d'après le roman de João Bethencourt intitulé « As vidas de El Justicero » [4]

Photographie: Hélio Silva

Décors: Luiz Carlos Ripper

Montage: Nello Melli et Raimundo Higino

Musique: Carlos Alberto Monteiro de Souza

Distribution: Condor Filmes

Interprétation: Arduíno Colassanti, Adriana Prieto, Marcia Rodrigues, Emmanoel Cavalcanti, Alvaro Aguiar, Rosita Thomaz Lopez, Zozimo Bulbul, Thelma Reston et autres

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

[4] "Les vies de El Justicero".

TERRA EM TRANSE (TERRE EN TRANSE) [5]

Tournage: 1967

Première : 1967

Durée: 115 min, noir et blanc

Production: Mapa Filmes

Réalisation , Scénario et Dialogues: Glauber Rocha

Assistante réalisation : Antonio Calmon, Moyses Kendler

Directeur de production: Zelito Viana

Photographie: Luís Carlos Barreto

Caméra: Dib Lufti

Décors: Paulo Gil Soares

Montage: Eduardo Escorel

Musique: Sérgio Ricardo, Carlos Gomes, Villa-Lobos, Verdi, folklore

Producteurs Associés : Carlos Diegues, Glauber Rocha, L.C. Barreto, Raymundo Reys.

Distribution: Difilm

Interprétation: Jardel Filho (Paulo Martins), Paulo Autran (Don Porfirio Diaz), José Lewgoy (Don Felipe Vieira), Glauce Rocha (Sara), Paulo Gracindo (Don Julio Fuentes), Hugo Carvana, Danuza Leão (Sílvia)

Participation spéciale : Darlene Gloria, Elisabeth Gasper, Irma Alvares, Sonia Clara et Clovis Bornay

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

[5] ROCHA, Glauber, manuscrit signé par Glauber Rocha dans le dossier de censure du film *Terre em Transe*, p.1B et 1C, ARLORIO, Piero, « Un délire organisé », dans *Positif*, nº 91, janvier 1968, p. 40 et PARANAGUA, Paulo Antonio, *Le Cinema brésilien*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987.

JARDIM DE GUERRA [6]

Tournage: Mai 1968

Première : 1970

Durée: 80 min

Réalisation : Neville D'Almeida

Argument : Jorge Mautner

Scénario: Neville D'Almeida et Jorge Mautner

Dialogues: Jorge Mautner

Assistante réalisation : Guaraci Rodrigues

Production: Max da Costa Chaves

Producteurs Associés : J. P. Produções e Administrações Cinematográficas, Guaraci Rodrigues et B. Winston D'Almeida.

Photographie et caméra: Dib Lufti

Montage: Geraldo Veloso et Guaraci Rodrigues

Effets du son : Geraldo José

Interprétation: Joel Barcelos, Maria do Rosário, Vera Brahim, Guará, Paulo Vilaça, Ezequiel Neves, Carlos Guimas, Sergio Chamoun

Participation espéciale : Glauce Rocha, Dina Sfat, Hugo Carvana, Emanuel Cavalcanti, Adolpho Chadler.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

[6] Press-release du film, Cinémathèque du MAM, Rio de Janeiro.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (ANTONIO DAS MORTES)

Tournage: 1969

Première: Juin 1969, Rio de Janeiro

Durée: 95 min, couleur

Réalisation, Scénario et Dialogues: Glauber Rocha

Assist. réalisation : Antonio Calmon

Production: Mapa Filmes, Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto et Claude Antoine

Photographie: Affonso Beato

Caméra : Ricardo Stein

Décors: Glauber Rocha

Montage: Eduardo Escorel

Musique: Marlos Nobre, Walter Queirós, Sérgio Ricardo

Interprétation: Maurício do Valle (Antonio das Mortes), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (Le Professeur), Hugo Carvana (Matos), Jofre Soares (Horácio), Lorival Pariz (Coirana), Rosa Maria Penna (La Sainte), Emmanoel Cavalcanti (le prete), Mario Gusmão (Antão), Vinícius Salvatori (Mata Vaca), Santos Scaldaferri (Batista) et la population de Milagres.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

MACUNAÍMA (MACUNAIMA)

Tournage: 1968

Première: Novembre 1969, Rio de Janeiro

Durée: 108 min, couleur

Réalisation: Joaquim Pedro de Andrade

Scénario et Dialogues : Joaquim Pedro de Andrade, d'après le roman de Mário de Andrade

Assistante réalisation : Carlos Alberto Prates

Production: Filmes do Serro, Grupo Filmes et Condor Filmes

Photographie: Guido Cosulich

Caméra : Ricardo Stein

Décors: Anísio Medeiros

Montage: Eduardo Escorel

Musique: Macalé, Mário de Andrade, Orestes Barbosa, Silvio Caldas, Geraldo Nunes, Antonio Maria, Sady Cabral et Heitor Villa-Lobos

Interprétation: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria do Rosário, Maria Lucia Dahl, Miriam Muniz, Edi Siqueira, Carmen Palhares, Rafael Carvalho, Carolina Whithaker, Hugo Carvana, Zezé Macedo, Wilza Carla, Maria Clara Pellegrino, Maria Letícia, Valdir Onofre, Guaraci Rodrigues, Nazareth Ohana.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

MANHÃ CINZENTA (MATINEE GRISE)

Tournage: 1968/1969

Durée: 30 min, noir et blanc, 35 mm.

Réalisation, Scénario et Dialogues: Olney São Paulo

Production: Olney São Paulo et Santana Filmes

Photographie et caméra: José Carlos Avellar

Montage: Luiz Tanin

Musique : 'Missa Creola' de Ariel ramirez

Interprétation: Janete Chermont, Nevile d'Almeida, Iberê Cavalcanti, Zena, Sonélio Costa, Nestor Noya, Paulo Neves, Zena Félix, Jorge Dias, Maria Helena, Poty, Adnor Pitanga, Cláudio de Paiva et Antonio Manoel, Flavio Moreira da Costa et Carlos Pinto.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

CABEÇAS CORTADAS (TETES COUPÉES)

Tournage: 1970, Barcelona , Espagne

Première: 11 juin 1979, à Rio de Janeiro

Durée: 97 min, couleur, 35 mm.

Réalisation : Glauber Rocha

Scénario et Dialogues: Augusto Martinez Torres, Josefa Pruna, Glauber Rocha

Assist. réalisation : Ricardo Muñoz Suay

Production: Barcelona Profilmes (Espagne), Films Contacto (Espagne) et Mapa Filmes (Brésil)

Directeur de Production : Jose Antonio Perez Giner, Modesto Perez Redondo

Producteur Exécutif : Ricardo Muñoz Suay, Pedro Fages, Juan Palomeras

Photographie: Jaime Deu Casas

Caméra : Carlos Frigola

Décors: Fabian Puigserver

Montage: Eduardo Escorel

Musique: chansons populaires latino-américaines et espagnoles

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Francisco Rabal, Marta May, Rosa Maria Penna, Pierre Clementi, Emma Cohen, Luis Ciges, Telesforo Sanchez, Victor Israel, Carlos Frigola, Carmen Sansa, Emer Cardona et autres.

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS (QU'IL ETAIT BON MON PETIT FRANÇAIS)

Tournage: 1971

Première: 1972

Durée: 84 min, couleur

Réalisation : Nelson Pereira dos Santos

Scénario : Nelson Pereira dos Santos

Dialogues en langue tupi: Humberto Mauro

Production: Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, K.M. Eckstein et César Thedim

Photographie: Dib Lutfi

Décors: Regis Monteiro e Mara Chaves

Montage: Carlos Alberto Camuyrano

Musique: José Rodrix

Interprétation: Arduino Colassanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colassanti, José Kleber, Gabriel Arcanjo, Luiz Carlos Lacerda de Freitas, Janira Santiago, Ana Maria Miranda, João Amaro Batista, José Soares, Maria de Souza Lima et Célio Moreira (narrateur)

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

GUERRA CONJUGAL (GUERRE CONJUGALE)

Tournage: 1974

Première: 1974

Durée: 90min, couleur

Réalisation : Joaquim Pedro de Andrade

Scénario et Dialogues: Joaquim Pedro de Andrade, d'après Dalton Trevisan

Assistante réalisation :

Production: ICB - Indústria Cinematográfica Brasileira, Filmes do Serro

Producteurs Associés : Aloysio Salles, Walter Clark e Luís Carlos Barreto

Photographie et camera: Pedro de Moraes

Décors: Anísio Medeiros

Montage: Eduardo Escorel

Musique: Ian Guest

Distribution: ICB

Interprétation: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmen Silva, Itala Nandi, Analu Prestes, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Dirce Miggliaccio, Maria Lúcia Dahl, Oswaldo Louzada, Wilza Carla, Elza Gomes, Lutero Luis, Maria Veloso, Zélia Zamyr

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

XICA DA SILVA

Tournage: 1974/1975

Première: 1976

Durée: 117min, couleur

Réalisation : Carlos Diegues

Scénario et Dialogues: Carlos Diegues et João Felício dos Santos

Assistante réalisation : Paulo sergio Almeida

Production: Embrafilme et Distrifilmes

Producteur Associé : Terra Filmes

Photographie: José Medeiros

Décors: Luis Carlos Ripper

Montage: Mair Tavares, en juin 1976

Musique: Roberto Menescal et Jorge Ben

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Zezé Motta, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Altair Lima, Stepan Nercessian, Rodolfo Arena, José Wilker, Marcus Vinícius, João Felício dos Santos, Dara Kocy, Adalberto Silva, Julio Mackenzie, beto Leão, Luís Mota, Paulo Padilla, Baby Conceição, Iara Jati, Luiz Felipe et autres

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

ALELUIA, GRETCHEN

Tournage: 1976

Première: janvier 1977

Durée: 109min, couleur

Réalisation, Scénario et Dialogues: Silvio Back

Production: Silvio Back Produções Cinematográficas et Embrafilme

Photographie: José Medeiros

Décors: Ronaldo Rego Leão et Marcos Carrilho

Montage: Inacio Araujo

Musique: O Terço

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Carlos Vereza, Miriam Pires, Lilian Lemmertz, Kate Hansen, Sergio Hingst, Selma Egrei, José Maria Santos, Mauricio Tavora, Elizabeth Destefanis, Sale Wolokita, Lala Schneider, Lauro Hanke, Edson D'Avila, Joel de Oliveira et autres.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

SE SEGURA, MALANDRO [7]

Tournage: 1976/1977

Première: août 1968

Durée: 110min, couleur

Réalisation : Hugo Carvana

Scénario et Dialogues: Hugo Carvana, Armando Costa et Leopoldo Serran

Assistante réalisation : Emiliano Ribeiro et Renato Martins

Production: Zoom, Trópico, Embrafilme, Alter, Sincro, Corisco et Nei Sroulevich

Photographie et caméra : Edgar Moura

Décors et Costumes :Laonte Klawa

Montage: Lael Alves Rodrigues

Musique: Chico Buarque, João Bosco, Aldir Blanc et Mario Lago

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Hugo Carvana, Denise Bandeira, Claudio Marzo, Lutero Luiz, Louise Cardoso, Paschoal Villaboim, Maria Cláudia, Helber Rangel, Henriqueta Brieba, André Villon, Wilson Grey, Milton Carneiro, Antônio Pedro, Eliane Narduchi, Manfredo Colassanti, Vera Setta, Ivan Setta, Thelma Reston, Anselmo Vasconcelos, Maria Alves, Vinicius Salvatori, Carlos Alberto Bahia, Banzo, Antonio Carnera, Virginia Valle, Carlos Wilson, J. Barroso, Cachimbo, Fernando reski, beatriz Ramos, Fátima Porto, Andrei Salvador, Paschoal Villaboim Paulo César Pereiro, José Dumont et autres.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

[7] Press-release du film, Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978.

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO (PIXOTE, LA LOI DU PLUS FAIBLE)

Tournage: 1980

Première: août 1980

Durée: 125min, couleur

Réalisation : Hector Babenco

Scénario et Dialogues: Hector Babenco et Jorge Duran, d'après le roman 'L'Enfance des morts' de José Louzeiro

Production: Hector Babenco Filmes et Embrafilme

Photographie: Rodolfo Sanches

Décors: Clovis Bueno

Montage: Luis Elias

Musique: John Neschling

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Fernando Ramos da Silva, Marília Pêra, Jardel Filho, Jorge Julião, Gilberto Moura, Edilson Lino, Rubens de Falco, Elke Maravilha, Tony Tornado, Zenildo Oliveira Santos, Beatriz Segall, João José Pompeu, Ruben Rollo, Emilio Fontana, Luiz Serra, Ariclê Perez, Joe Kantor, Isadora de Farias, José Nilson dos Santos, Claudio Bernardo, et Israel Feres David.

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

PRÁ FRENTE, BRASIL (ALLEZ, BRESIL)

Tournage: 1981, Rio de Janeiro et São Paulo

Première: janvier 1983

Durée: 105min, couleur

Réalisation : Roberto Farias

Scénario et Dialogues: Roberto Farias, basé sur un conte de Reginaldo Faria et Paulo Mendonça

Assistante réalisation : Mauro Farias et Luiz Mário farias

Production: R. F. Farias et Embrafilme

Photographie: Dib Lutfi

Caméra : Francisco Balbino Nunes

Décors et costumes: Maria Tereza Amarante

Montage: Roberto Farias et Mauro Farias

Musique: Egberto Gismonti

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Reginaldo Faria, Antonio Fagundes, Natalia do Vale, Claudio Marzo, Elisabeth Savalla, Paulo Porto, Luiz Armando Queiroz, Milton Morais, Neuza Amaral, Carlos Zara, Ivan Candido, Luiz Mário Farias, Maurício Farias, Expedito Barreira, Irma Alvarez, Gisela Padilha, Alvaro Freire, Marcus Vinicius, Eleonora Rocha, Renato Coutinho, Denis Bourke et Geraldo Braulen.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro

MEMÓRIAS DO CÁRCERE (MEMOIRES DE PRISON)

Tournage: 1983, Maceió et Campo Grande (Rio de Janeiro)

Première: 1984

Durée: 187min, couleur

Réalisation : Nelson Pereira dos Santos

Assist. réalisation : Carlos del Pino, Jayme del Cueto, Ney Sant'Anna, Waldir Onofre, Luelane Maria Loyola Correia

Scénario et Dialogues: Nelson Pereira dos Santos, d'après le livre de Graciliano Ramos

Production: Luiz Carlos Barreto et Regina Filmes

Photographie: José Medeiros et Antonio Luiz Soares

Caméra : Cezar Elias

Décors: Irenio Maior

Costumes : Lígia Medeiros

Montage: Carlos Alberto Camuyrano

Musique: *Marcha Solemne Brasileira* composé par Louis Moreau Gottschalk en 1868, *O Orvalho vem caindo* de Noel Rosa et Kid Pepe, *Cidade Maravilhosa* d'André Filho, *O Canto da Ema* de João do Vale, Demostenes Aires Vine et Alventino Cavalcante

Distribution: Embrafilme

Interprétation: Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente, Wilson Grey, Gilson Moura, Tonico Pereira, Jorge Cherques, Jackson de Souza, Waldyr Onofre, André Villon, Monique Lafond, Nelson Dantas, Fábio Sabag, Silvio de Abreu, Procopio Mariano, Ney Sant'Anna, Marcos Vinicius, Fabio Barreto, Lígia Diniz, Ada Chaseliov, Arduino Colasanti, Tessy Callado, Stella Freitas, et autres, dans un totale de 103 acteurs et actresses.

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

LES FILMS PRODUITS PAR L'IPES

1 – ***O BRASIL PRECISA DE VOCÊ***
Production: Jean MANZON

2 – ***NORDESTE PROBLEMA Nº 1***
Production: Jean MANZON

3 – ***HISTÓRIA DE UM MAQUINISTA***
Production: Jean MANZON

4 – ***A VIDA MARÍTIMA***
Production: CINESERVICE

5 **-** ***DEPENDE DE MIM***
Production: Jean MANZON

6 – ***A BOA EMPRESA***
Production: Carlos NIEMEYER – CANAL 100

7 – ***UMA ECONOMIA ESTRANGULADA***
Production: Jean MANZON

8 – ***O IPÊS É O SEGUINTE***
Production: Jean MANZON

9 – ***PORTOS PARALÍTICOS***
Production: Jean MANZON

10 – ***O QUE É O IPÊS?***
Production: Jean MANZON

11 – ***CRIANDO HOMENS LIVRES***
Production: Jean MANZON

12 – ***DEIXEM O ESTUDANTE ESTUDAR***
Production: Jean MANZON

13 – ***O QUE É A DEMOCRACIA?***
Production: Jean MANZON

14 – ***CONCEITO DE EMPRESA***
Production: CINESERVICE

Memória da Censura 1964-1988 no Cinema Brasileiro

ENTRETIENS REALISES

– ***Carlos Diegues***
décembre 2000, à Rio de Janeiro

– ***Eduardo Coutinho***
mars 2001, à Rio de Janeiro

– ***Hector Babenco***
janvier 2001, à São Paulo

– ***Irigoié Pedroso (ex-censeur)***
mars 2001, à Rio de Janeiro

– ***Irving São Paulo***
décembre 2000, à Rio de Janeiro

– ***João Batista de Andrade***
janvier 2001, à São Paulo

– ***Lúcia Rocha (mère de Glauber Rocha)***
décembre 2000, à Rio de Janeiro

– ***Nelson Pereira dos Santos***
mars 2001, à Rio de Janeiro

– ***Roberto Farias***
novembre 2000 et février 2001, à Rio de Janeiro

– ***Silvio Back***
décembre 2000, à Rio de Janeiro

Memória da Censura 1964-1988 Cinema Brasileiro

SIGLES

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

AP – Ação Popular

Arena – Aliança Renovadora Nacional

CAMDE – Campanha da Mulher pela Democracia

Cebrade – Centro Brasil Democrático

CIA – Central Intelligence Agency

CODI – Centro de Operações de Defesa Interna

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CPC – Centro Popular de Cultura

CPDOC/FGV – Centro de Pesquisa e Documentação/Fundação Getúlio Vargas

CSC – Conselho Superior de Censura

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social

DF – Distrito Federal

DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública

DOI-CODI – Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DPF – Departamento de Polícia Federal

DR/GB – Delegacia Regional do Rio de Janeiro

DRSP ou DR/SP – Delegacia Regional de São Paulo

IPÊS – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

MJNI – Ministério da Justiça e Negócios Interiores

OAB – Ordem dos Advogados do Brasil

PC do B – Partido Comunista do Brasil

PCB – Partido Comunista Brasileiro

Petrobrás – Petróleo Brasileiro S.A.

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PFL – Partido da Frente Liberal

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PSD – Partido Social Democrático

PT – Partido dos Trabalhadores

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

RJ – Rio de Janeiro

SC – Serviço de Censura

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

SISA – Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica

SNI – Serviço Nacional de Informações

SOPS – Serviço de Ordem Política e Social

SP – São Paulo

TCDP – Turma de Censura de Diversões Públicas

UDN – União Democrática Nacional

UNE – União Nacional dos Estudantes

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988