

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

Como citar:

PINTO, Leonor E. Souza. **Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964: Le processus de Roda Viva..** Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.



**UNIVERSITÉ TOULOUSE II LE MIRAIL**

**U.F.R. LETTRES, LANGAGES ET MUSIQUE**

**LES ARTS DE REPRÉSENTATION ET LEURS  
RAPPORTS AVEC LA CENSURE AU BRÉSIL**

**APRÈS 1964 :**

**LE PROCESSUS DE *RODA VIVA***



**Mémoire de DEA**

**Présenté par Leonor Estela de SOUZA PINTO**

**sous la direction de**

**Madame le Professeur Anne-Marie LEBOURG-OULÉ**

**Toulouse, juin 1997**



*à ma fille,*

*Juliana*

## REMERCIEMENTS

À Anne-Marie LeBourg-Oulé,  
pour sa direction, sa confiance, son orientation, sa justesse et ses corrections.

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

À Catherine Faure,  
pour la révision exhaustive du manuscrit et pour sa rigueur de pensée.

À Cenira Helena Correa de Souza Pinto, à Manoel Francisco de Souza  
Pinto, à Ademir Alves de Lima, à Amarita Lages,  
pour l'envoi d'une partie de la bibliographie et le soutien permanent.

À Beti Rabetti et Antonio Mercado  
du Centre de Lettres et Arts de l'Université de Rio de Janeiro - UNIRIO,  
pour leurs critiques qui m'ont aidée à transformer un rêve en projet.

À Vinícius França et Chico Buarque de Hollanda  
pour l'incentive.

À Bárbara et toute son équipe, de la Bibliothèque de l'école de  
Communication et Arts de l'Université de São Paulo - ECA-USP,  
à Asmara et toute son équipe de la Bibliothèque de l'Institut des Arts de  
l'Université de Campinas - UNICAMP,  
qui m'ont aidé à retrouver le texte de la pièce.

À Helena Faria et l'équipe de recherche du *Jornal do Brasil* ,  
à Graça Faial et Dalila Reis, de l'équipe de recherche du journal *O Globo*,  
qui m'ont aidé à retrouver une partie des articles de presse.

Et très spécialement à Ana Maria Varela Cascardo Campos et Eliane,  
de l'équipe des Archives Nationales pour son aide fondamentale,  
qui m'ont envoyé le dossier de la censure de *Roda Viva*.

Tout ce qui est affirmé est de ma propre responsabilité. S'il subsiste des  
erreurs, elles m'incombent. C'est donc vers moi que vos critiques doivent se  
diriger. Quant à vos compliments, ils sont à partager par tous.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	6
<b>Première Partie - LE COUP D'ETAT ET LE DECRET DE LA CENSURE</b>	
<b>1 - L'historique du gouvernement de João Goulart - janvier 1963 / avril 1964 .....</b>	<b>10</b>
1.1 - La mise en place .....	10
1.1.1 - L'élection de João Goulart .....	10
1.1.2 - Le programme du gouvernement .....	11
1.1.3 - Goulart et le réformisme .....	13
1.2 - La division des eaux .....	14
1.2.1 - Les opposants .....	14
1.2.2 - L'isolement de Goulart dans les structures politiques .....	16
<b>2 - La montée de la légalisation du règne de l'arbitraire .....</b>	<b>20</b>
2.1 - Vers l'AI-5 .....	20
2.1.1 - La mise en place de l'arbitraire .....	20
2.1.2 - L'opposition naissante .....	22
2.1.3 - L'AI-5 - le 13 décembre 1968 .....	23
2.2 - De l'opposition étudiante à l'opposition de la classe moyenne .....	24
2.2.1 - Le climat social jusqu'en 1968 .....	24
2.2.2 - 1968 : l'oscillation entre la peur et le soulagement .....	29
2.2.3 - Le changement de direction .....	37
2.2.3.1 - La Manifestation des Cent Mille .....	39
2.2.3.2 - L'ultime tentative de "conciliation" .....	42
<b>Deuxième Partie - RODA VIVA</b>	
<b>1 - L'auteur, Chico Buarque de Hollanda et son impact sur la société .....</b>	<b>45</b>
1.1 - Un phénomène national .....	45
1.2 - La métaphore de ses chansons .....	47
<b>2 - Le metteur en scène, José Celso Martinez Corrêa .....</b>	<b>49</b>
2.1 - Le laboratoire de recherche .....	49
2.2 - La réaction en Europe .....	52
<b>3 - Roda Viva : le texte .....</b>	<b>53</b>
3.1 - Le thème .....	53
3.2 - L'accueil de la critique .....	54
3.3 - La démythification des idoles populaires .....	56
3.4 - Roda Viva et la télévision .....	58
<b>4 - Roda Viva : la mise en scène .....</b>	<b>60</b>
4.1 - Le théâtre de la cruauté brésilienne .....	60
4.2 - La guérilla théâtrale .....	62
<b>5 - Roda Viva : le spectacle .....</b>	<b>63</b>
5.1 - La distribution .....	63
5.2 - Un essai de reconstitution du spectacle .....	65
5.3 - Les trois articles de Yan Michalski .....	67
5.3.1 - La réaction des fans de Chico Buarque .....	67
5.3.2 - L'analyse du texte .....	70
5.3.3 - L'analyse du spectacle .....	71

## Troisième Partie - LA CARRIERE DE *RODA VIVA* ET LE DOSSIER DE LA CENSURE

<b>1 - La réglementation de la censure</b> .....	76
1.1 - La règle générale .....	76
1.2 - Les règles pour les spectacles théâtraux .....	78
<b>2 - Le dossier de <i>Roda Viva</i></b> .....	80
2.1 - Première phase : la montée de l'interdiction aux mineurs .....	80
2.1.1 - La première de <i>Roda Viva</i> et les deux premiers certificats de la censure.....	81
2.1.2 - La réaction de la censure après la première .....	83
2.1.3 - La réponse de la troupe à la nouvelle interdiction aux mineurs .....	86
2.2 - Deuxième phase : la montée de la campagne pour l'interdiction définitive .....	88
2.2.1 - Le processus monte dans la hiérarchie .....	88
2.2.2 - Le rapport de Luiz Menezes .....	89
2.3 - Troisième moment : le " terrorisme " .....	92
<b>3 - La carrière de <i>Roda Viva</i> continue pleine de succès</b> .....	94
3.1 - Avril : <i>Roda Viva</i> fête sa 100 <sup>e</sup> représentation .....	94
3.2 - Mai : la première à São Paulo et la réaction contre la pièce .....	96
<b>4 - La reprise de l'action de la censure à São Paulo</b> .....	97
4.1 - Juin : les arguments politiques émergent .....	97
4.2 - L'attaque du Commando de la Chasse aux Communistes contre <i>Roda Viva</i> .....	103
4.2.1 - L'attaque criminelle racontée par son créateur .....	103
4.2.2 - La création du CCC .....	104
4.2.3 - Le télégramme laconique dans le dossier de la censure .....	105
<b>5 - <i>Roda Viva</i> continue</b> .....	106
5.1 - Les manifestations de soutien .....	106
5.2 - Malgré tout la pièce continue .....	107
<b>6 - Vers l'interdiction définitive</b> .....	108
6.1 - Août 1968 .....	108
6.2 - Septembre 1968 .....	109
6.3 - Octobre 1968 .....	110
6.3.1 - La première de <i>Roda Viva</i> à Porto Alegre .....	110
6.3.2 - Les derniers rapports et l'interdiction définitive .....	111
6.3.3 - L'attaque et la séquestration des comédiens .....	113
<b>CONCLUSION</b> .....	117
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	122

## INTRODUCTION <sup>1</sup>

La censure institutionnalisée, la dictature militaire, appartiennent au passé du Brésil. L'ordre du jour est maintenant de construire une société démocratique, libre et moderne, soutenue par la nouvelle Constitution promulguée en 1988 qui, dans ses préambules, interdit la censure<sup>2</sup> : autrefois la loi, maintenant un crime.

Pendant la dictature militaire, le dispositif de la censure a permis aux militaires, à travers le filtrage et l'interdiction des oeuvres, de modeler la production culturelle. Ainsi, ils soutenaient et fortifiaient le régime politique en vigueur et prônaient comme Vérité les versions qu'ils avaient soigneusement ourdies. Ce processus a affecté la formation d'une génération entière en intervenant dramatiquement sur la production culturelle du pays.

Aujourd'hui, en juin 1997, trente-trois ans après le coup d'État et à dix-huit ans du début du processus connu comme "l'ouverture", les travaux spécifiques sur la

---

<sup>1</sup> Comme norme pour les traductions des citations et des documents de la censure nous avons choisi de respecter le style de chaque auteur - y compris le bon et le mauvais - ayant bien sûr le soin que le texte ne soit pas rendu incompréhensible. Quant à la traduction des gros mots, elle est approximative, de façon à ce que le lecteur français puisse se rendre compte.

Cette procédure a eu pour but de préserver, dans la mesure du possible, les différentes façons de s'exprimer, puisque nous croyons réellement que la façon de dire est aussi importante que ce qui est dit. Même si cette procédure a imprimé une absence d'unité dans les traductions, nous trouvons que la richesse qu'elle peut apporter au travail en vaut la peine et le risque.

Nous avons utilisé les italiques pour :

- Les titres en général ;
- Les mots ou expressions en brésilien ;
- Les phrases ou les mots que nous voulions soulignés soit dans les citations soit dans le courant du texte.

<sup>2</sup> Constituição da República Federativa do Brasil, Título VIII, Capítulo V, art.220 : " A manifestação do pensamento, da criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição."

§ 2º - É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística."

censure sont encore très rares. Evidemment, elle est mentionnée dans des études sur les mouvements culturels de cette période. Comment ne pas le faire ? Sa présence a imprégné toute la vie culturelle. Parler du mouvement culturel de cette époque oblige à mentionner la censure. Mais jusqu'à présent, elle a été rarement analysée comme sujet principal d'une réflexion, bien qu'elle ait été un des piliers de la période la plus noire et la plus violente de toute l'histoire de la production culturelle brésilienne. On s'aperçoit assez vite cependant que les données restent vagues, les connaissances floues. En fait, l'imprécision domine.

Elle n'est pas sans raisons...

Les archives de la censure ont été interdites à la consultation jusqu'en 1993.

Le dossier de la censure sur *Roda Viva*, que les Archives Nationales du Ministère de la Justice à Brasília nous ont aimablement fourni pour cette recherche, appartenait à l'ancien Service de Censure de Divertissements Publics (S.C.D.P.). Aujourd'hui, tous les documents de l'ex-département pour la Censure sont déposés aux Archives Nationales et ouverts à la consultation à mesure qu'ils sont trouvés et classés, puisque les archives sont encore en cours d'organisation. L'étude de cette masse de documents est un travail qui, à peine, commence.

Dans ce contexte, une nouvelle voie de recherche s'ouvre et plusieurs questions se posent : Quelle était l'importance de l'action de la censure ? Comment a-t-elle été organisée ? Est-ce que cette action a été victorieuse sur la production culturelle ? Quels étaient les buts de la censure ? Est-ce que son intervention a changé définitivement la production culturelle du pays ? Comment racheter ce qu'elle nous a nié ? Est-ce qu'elle est véritablement finie ?



Evidemment, nous ne prétendons pas ici répondre de manière exhaustive à toutes ces questions, au demeurant fort complexes.

Dans le cadre de ce mémoire de DEA et avec la conscience des limites que cela nous impose, nous avons essayé de définir un terrain susceptible d'accueillir ces réflexions et de montrer quelques aspects de l'histoire de la censure, en entrelaçant trois vecteurs : le texte de la pièce *Roda Viva* de Chico Buarque de Hollanda, le dossier que nous avons réuni à partir d'articles de journaux de l'époque et les documents qui composent le dossier de la censure sur cette oeuvre.

Dans la première partie, nous présentons un bref panorama politique et culturel du pays entre 1960 à 1968. C'est-à-dire les quatre dernières années avant le coup d'État en 1964 et les quatre premières années de la dictature. La considération de ces données sera essentielle pour qu'on puisse comprendre la répression qui suit, l'importance donnée à la persécution des oeuvres, ainsi que les raisons d'une telle répression et persécution.

La deuxième partie situe, dans cet univers, une oeuvre de la période 1967-1968 : la pièce *Roda Viva* en tant que texte, mise en scène et spectacle et à présenter son auteur et son metteur en scène. Pourquoi avoir choisi cette oeuvre ? Dans le panorama culturel et historique du pays, cette pièce représente une borne. Elle intervient précisément au moment où la censure assume complètement son rôle de pilier fondamental au soutien de la dictature.

Enfin la troisième partie est consacrée à l'étude spécifique de l'interaction entre la censure et la production de la pièce *Roda Viva*. En analysant les documents qui

composent le dossier de la censure, puis les articles de journaux de l'époque, nous avons cherché à identifier les principales caractéristiques de la censure, ainsi que sa croissante importance comme pilier du régime dictatorial. L'interdiction de la pièce, à la fin de 1968, coïncide avec l'édit de l'Acte Institutionnel 5, le décret qui étend la censure préalable, jusqu'ici restreinte au théâtre et au cinéma, à toute la production culturelle du pays, y compris la presse écrite et la télévision.

Notre intention est, avant tout, de montrer quelques aspects de la censure et d'ouvrir la voie à un futur travail envisageant de tracer un tableau de cette interaction dans un focus historique et analytique, d'annoter et d'analyser l'histoire de la censure et ses effets sur la production culturelle.

L'idée c'est d'enregistrer les deux faces d'un même miroir.

L'une, la censure qui travaille pour modeler la production culturelle de façon à soutenir et fortifier le régime en vigueur ; l'autre, les producteurs culturels qui vont négocier ou non et leurs diverses formes de réponse.

## Première Partie

### LE COUP D'ETAT ET LE DECRET DE LA CENSURE

Fournir quelques informations élémentaires pour que le lecteur puisse avoir une idée du contexte politique qui précède le coup d'État et comment il a été planifié : tel est le propos. Ces données seront fondamentales pour qu'on puisse situer le contenu de l'oeuvre étudiée ici et l'importance de l'action de la censure.

#### 1 - L'historique du gouvernement de João Goulart - janvier 1963 / avril 1964

##### 1.1 - La mise en place

###### 1.1.1 - L'élection de João Goulart

João Belchior Marques Goulart, connu par des amis et des ennemis comme “ Jango ”, était le Président civil déposé par le coup d'État en 1964.

Son chemin vers la Présidence de la République commence en 1955, quand il est élu, au suffrage direct, vice-président de la République, avec cinq cents mille voix de plus que son camarade du parti, candidat à la Présidence, monsieur Juscelino Kubitschek.

En 1960, il est réélu vice-président de la République tandis que Jânio Quadros, le candidat opposé, accède à la Présidence. On est en présence de deux partis opposés à la tête du Brésil.

Finalement, le 7 septembre 1961, grâce à la renonciation de Jânio Quadros, Goulart assume la Présidence de la République.

Le 6 janvier 1963, il organise un plébiscite 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 ratifiait son mandat à la Présidence, et conséquemment son Programme de Réformes de Base, en disant *oui* au régime présidentialiste <sup>1</sup>. Les résultats du plébiscite ont été considéré par Goulart comme “sa vraie élection à la Présidence, la plus expressive de toute l’Histoire du Pays, qui dépassait celle de Jânio Quadros, jusqu’ici le record, avec six millions de votes <sup>2</sup>. ”

### 1.1.2 - Le programme du gouvernement

Parmi les mesures proposées par son Programme de Réformes de Base, les plus importantes étaient : la réforme agraire, le droit de vote aux illettrés, et la légalisation du Parti Communiste Brésilien.

Les réformes qu’il proposait n’envisageaient certainement pas le socialisme, “c’étaient des réformes démocratico-bourgeoises qui avaient pour but de viabiliser le capitalisme brésilien <sup>3</sup>. ”

Même la réforme agraire “constituait, surtout, un instrument pour l’amplification du marché interne, nécessaire au développement du parc industriel du pays <sup>4</sup>. ” Le projet pour la réforme agraire qu’il proposa au Congrès était basé

---

<sup>1</sup> Ce programme avait été annoncé pour la première fois en 1958, pendant qu’il était Vice-Président de Juscelino Kubstichek. Voir Moniz BANDEIRA, *O Governo João Goulart - as lutas sociais no Brasil 1961/1964*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 3 ed., chapitre I.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 88. “...sua verdadeira eleição para a Presidência da República, a mais expressiva de toda a história do País, maior do que a de Quadros, até então recorde, com 6 milhões de votos.”

<sup>3</sup> “Eram reformas democrático-burguesas e tendiam a viabilizar o capitalismo brasileiro...”*Ibid.*, p. 164.

<sup>4</sup> “...constituía, sobretudo, um instrumento para a ampliação do mercado interno, necessária ao desenvolvimento do próprio parque industrial do País.” *Ibid.*, p. 164.

sur le principe que “ l’utilisation de la propriété est conditionnée au bien-être social <sup>5</sup> ” , et rendait illicite le principe de “ maintenir la terre improductive en abusant du droit de propriété <sup>6</sup> . ”

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 avait pour but le combat contre l’inflation et le renversement du caractère colonial du labour brésilien, très attaché aux exportations.

La politique d’encouragement de cette production et le conséquent affaiblissement du soutien aux exportations affecte directement les intérêts tant des latifundiaires et de la grande bourgeoisie commerciale nationale, que ceux de l’impérialisme américain lui-même <sup>7</sup> .

### **1.1.3 - Goulart et le réformisme**

Goulart se plaçait ainsi “ au coeur 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* <sup>8</sup> . ”

---

<sup>5</sup> “ o uso da propriedade é condicionado ao bem-estar social ” *Op. cit.*, p. 164.

<sup>6</sup> “ manter a terra improdutiva por força do direito de propriedade ” *Op. cit.*, p. 164-165.

<sup>7</sup> Sur ce sujet voir *Op. cit.* Chapitre XIII.

<sup>8</sup> “ nas trincheiras da batalha pela transformação das estruturas de um Brasil, segundo suas palavras, *dividido entre duas pátrias, uma, a dos privilegiados e outra, a dos oprimidos.*” *Op. cit.*, p.156.

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 non un *populiste*, ainsi que certains historiens le classifie. Si on accepte la définition 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*<sup>9</sup>, nous pouvons dire avec Moniz Bandeira que Goulart "était un réformiste. Et sa politique était basée surtout sur la masse organisée, sur les syndicats et sur un parti politique, le PTB<sup>10</sup>, plus ou moins un parti de composition ouvrière, dont la pratique ressemblait plus à la social-démocratie européenne après la guerre de 1914/18, [...] qu'à la pratique du populisme<sup>11</sup>."

## **1.2 - La division des eaux**

### **1.2.1 - Les opposants**

Effrayés par la croissance des mouvements revendicateurs des classes ouvrières organisées dans les syndicats, par l'action effective des étudiants dans la vie politique du pays et menacés à la base de leur pouvoir - les latifundia - la

---

<sup>9</sup>*Op. cit.*, p. 27-28.

<sup>10</sup> Parti Travailleuse Brésilien.

<sup>11</sup> "...era um reformista. E sua política se assentou fundamentalmente na massa organizada, nos sindicatos e num partido político, o PTB, bem ou mal um partido de composição operária, cuja pratique mais se assemelhava à da Social-Democracia europeia depois da guerra de 1914/18, nas condições históricas do Brasil, do que à prática do populismo." *Op. cit.*, p.28.

bourgeoisie nationale et les latifundiaires allaient se placer, chacun en leur temps, contre le gouvernement.

Sur le plan international, le monde affrontait la Guerre Froide, et la victoire de Fidel Castro à Cuba, suivie par le fiasco de l'attaque ourdie par les EUA à Cuba<sup>12</sup>. 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, une Cuba aux dimensions continentales, effrayait les nord-américains, de plus en plus inquiets de l'émergence des masses et des mesures nationalistes de Goulart<sup>13</sup>. ”

Il fallait agir pour *défendre la démocratie nord-américaine*. Il fallait empêcher le développement politique du Brésil. Il fallait étouffer la manifestation de masses organisées. Et finalement, il fallait déposer le Président.

Le seul problème était que, différemment des autres pays, les américains savaient qu'il fallait aussi être discret, puisqu'ils croyaient que “ les Brésiliens se froisseraient si les EUA démontraient ouvertement leur volonté de conduire le coup d'état<sup>14</sup>”, même si “ la notion de patrie pour certains secteurs de la bourgeoisie brésilienne ne dépassait pas les limites de la propriété privée ”<sup>15</sup>.

La solution était pourtant de s'engager à séduire les secteurs les plus susceptibles. C'est dans cette perspective que la CIA, avec le soutien de

---

<sup>12</sup> L'attaque de *Playa Girón*, en avril 1961, réalisées par des exilés anticastristes avec la participation de la CIA. *Op. cit.*, Chapitre VI.

<sup>13</sup> “ (...) a perspectiva de que o Brasil se tornasse uma República socialista, uma Cuba com dimensões continentais, apavorava os norte-americanos, cada vez mais intranquilos com a emergência das massas e as medidas nacionalistas de Goulart.” *Op. cit.*, p. 141.

<sup>14</sup> “ ...que os brasileiros se melindrariam se os Estados Unidos demonstrassem liderança no golpe.” 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.

<sup>15</sup> “ A noção de pátria para setores da burguesia brasileira não ultrapassava os limites da propriedade privada ” Moniz Bandeira, *Op. cit.*, p. 142.

l'Ambassade Américaine, de ses Consulats au Brésil et des compagnies industrielles américaines présentes au pays, travaillera, en appuyant financièrement la création des institutions et des groupes de droite<sup>16</sup>. Ces groupes seront formés dans les secteurs bourgeois brésiliens, de plus en plus mécontents des mesures nationalistes et populaires de Goulart, franchement du côté des opprimés, bien qu'il soit lui-même un latifundiaire. Il avait :

“ déclenché un processus de réforme qui contrariait ses propres intérêts personnels et ceux de sa classe. Cela lui a valu la haine féroce de tous ceux qui possédaient, comme lui aussi de vastes étendues de terres. Cette haine s'est additionnée à celle des industriels et commerçants, notamment ceux qui étaient associés au capital étranger, qui le traitait hostilement depuis 1953, toujours à cause de ses actes en faveur de la défense des droits des ouvriers et paysans et de l'économie nationale<sup>17</sup>. ”

L'activité de la CIA était tout de même connue par le gouvernement. Pendant la campagne pour le plébiscite, le journal américain *Record American* osait même suggérer qu'il “ serait prudent pour les Brésiliens de considérer la question du plébiscite avec souci, puis que peut-être ils avaient besoin d'un nouveau Président au lieu d'augmenter le pouvoir de son actuel ”<sup>18</sup>.

Le gouvernement avait aussi connaissance des grandes sommes investies dans les organisations de droite. En mai 1962, Brizola<sup>19</sup> dénonçait :

“ L'Ambassade [ des EUA ] se transforme peu à peu en une espèce de Mèque vers laquelle se dirigent directement des préfets, entités publiques et privées, qui cherchent le conseil et l'agrément d'Ambassadeur et d'organismes américains. Bientôt, en poursuivant ces étranges pratiques, nous verrons l'Ambassade

---

<sup>16</sup> Dentre plusieurs d'autres: IPES - Institute de Recherches et d'Études Sociaux, lié à l'École Supérieure de Guerre ; IBAD - Institut Brésilien d'Action Démocratique, qui travaillé directement avec la CIA ; CAMDE - Campagne de la Femme Démocratique ; FAUR - Fraternal Amitié Urbaine et Rurale ; UCF - Union Civique Féminine. *Op. Cit.*, p.65-68 et 166.

<sup>17</sup> “ [...] deflagara um processo de reforma que contrariava seus próprios interesses pessoais e de classe. Isto lhe carrou o ódio feroz de todos os que também possuíam vastas extensões de terra. E esse ódio se somou ao dos industriais e comerciantes, principalmente os vinculados ao capital estrangeiro, que o hostilizavam, desde 1953, por causa de suas atitudes em defesa dos direitos dos trabalhadores e da economia nacional.” *Op. cit.*, p. 156.

<sup>18</sup> “...seriam prudentes se considerassem o plebiscito com cuidado, pois talvez necessitassem de um novo Presidente em vez de aumentar o poder do atual.” *Op. cit.*, p. 87.

<sup>19</sup> Leonel Brizola, gouverneur d'état de Rio Grande do Sul et partisan de Goulart.



Américaine transformée en un superministère, éclipsant même le Président, puisqu'elle sera l'unique centre de distributions de ressources dans le Pays<sup>20</sup>. ”

### 1.2.2 - L'isolement de Goulart dans les structures politiques

En 1964 Goulart était déjà complètement isolé et ne pouvait compter que sur la masse des salariés pour faire approuver par le Congrès son Programme des Réformes. Ainsi, il a convoqué une réunion publique, soutenu par les syndicats, pour le 13 mars, à Rio de Janeiro. D'autres réunions publiques étaient aussi 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. Goulart voulait ainsi montrer au Congrès qu'il avait le soutien du peuple brésilien.

De son côté, la droite était attentive. Quelques partis politiques réclamaient la destitution de Goulart, pendant que les organisations financées par la CIA et par des industriels et des commerçants organisaient la *Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté*<sup>21</sup>, comme réponse aux réunions publiques qui soutenaient Goulart, dans les principales villes du Pays. Comme le slogan le démontre, le flagrant appel religieux et anticommuniste résonnera dans une considérable partie de la classe moyenne, en provoquant ainsi, le coup final dans le jeu d'équilibre des forces.

À propos de ces marches, Goulart lui-même dira :

---

<sup>20</sup> “...A Embaixada está se transformando numa espécie de Meca para onde se dirigem diretamente prefeitos, entidades públicas e privadas, procurando a recomendação e o beneplácito do Embaixador e órgãos americanos. Dentro em pouco, a prosseguirem essas estranhas praxes, teremos a Embaixada Americana transformada em superministério, eclipsando o próprio Gabinete, dado que será o único centro de distribuição de recursos no País. ” Interview de Brizola In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 08/05/62, In *Op. cit.*, p. 73.

<sup>21</sup> *Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade.*

“ dans les grandes marches les banderoles ne manifestaient pas contre la personne du Président ou contre les réformes de base par lui préconisées. Ils envisageaient de toucher le sentiment profondément religieux du peuple et de suggérer le danger de l'imminente prise de pouvoir par les communistes<sup>22</sup>. ”

Goulart, à ce moment là, n’entrevoit pas de solution. La confrontation était déclarée. Si, malgré toutes les pressions qu’il avait subies, il n’avait jamais penser à rompre la légalité, il n’avait pas non plus songer à renoncer.

Il ne voulait pas la révolution sociale puisqu’il était vraiment un réformiste, qui croyait à la transformation graduelle.

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 un homme de décisions fermes et immédiates. La nécessité de prendre des mesures drastiques l’étourdissait. Il préférait le dialogue, la conciliation. [...] Il avait construit sa carrière comme homme public [...] par des moyens toujours pacifiques et il se refusait, maintenant qu’il était le Président, à implanter les réformes au prix de l’écroulement des institutions démocratiques.<sup>23</sup> ”

La nuit du 31 mars 1964, Kruehl, le Commandant de la II<sup>e</sup> 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<sup>24</sup>, la

---

<sup>22</sup> “ nas grandes passeatas os cartazes não eram dirigidos contra a pessoa do Presidente ou contra as reformas de base por ele preconizadas. Todos visavam a atingir o sentimento profundamente religioso do povo e mostrar o perigo iminente da tomada do poder pelos comunistas. ” Manuscrit de Goulart d’une interview donné au journal *Correio da Manhã*, Montevideú, s/d, *In Op. cit.*, p.166.

<sup>23</sup> “O nacional-reformismo se revelava impotente para atender às necessidades políticas da época. As massas caminharam adiante das direções. Os acontecimentos passaram à frente das personagens. Goulart, pelo seu temperamento, não era homem de decisões prontas e imediatas. Atormentava-o a necessidade de tomar atitudes drásticas. Preferia o diálogo, a conciliação. [...] Construiu sua carreira pública [...] por vias sempre pacíficas e recusava-se agora, como Presidente, a implantar as reformas ao preço da derrocada das instituições democráticas.” *Op. cit.*, p. 104.

<sup>24</sup> CGT - Confédération Générale du Travail.

UNE<sup>25</sup>, et d'autres organisations populaires, qu'il intervînt dans les syndicats et qu'il éloignât les auxiliaires de la Présidence accusés de communistes.

Sûr que de telles 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.<sup>26</sup> ”

À la suite des événements, Goulart était informé que le gouvernement américain soutenait l'opération putschiste et que, non seulement les EUA étaient prêts à reconnaître la légalité du mouvement, mais aussi prêts à intervenir militairement<sup>27</sup> 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.

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 restaient désorientés.

La grève générale que la CGT avait provoqué finissait par se tourner 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'avait pas bien évalué le caractère de classe de l'État et le rôle des Forces Armées dans son ensemble, et pourtant n'était pas armé, matériellement et idéologiquement, pour affronter le coup d'État. Les ouvriers, sans

---

<sup>25</sup> UNE - Union Nationale des Étudiants.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 180.

<sup>27</sup> Pour bien comprendre cette action, voir *l'Operation Brother Sam*, Chapitre XIV, *Op. cit.*

programme particulier de revendications politiques, ne se sont pas battus et se sont laissés violenter, sans la moindre résistance.<sup>28</sup>”

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

C’était la concrétisation du coup d’État.

Le général Humberto Castello Branco, chef d’état-major de l’infanterie, s’empare alors du pouvoir.

Le 2 avril pendant que les persécutions s’intensifiaient dans tout le pays, à Rio de Janeiro deux cent mille personnes participaient à la *Marche de la Famille, avec Dieu, pour la Liberté*. On ne peut pas finir sans reproduire le commentaire fait par Gordon, l’ambassadeur américain à propos de la Marche: “L’unique remarque *triste* c’était la participation clairement limitée des classes populaires”<sup>29</sup>.

Le 4 avril, après avoir échappé à une poursuite, Goulart décide finalement de traverser la frontière et de s’exiler en Uruguay, sûr de ne pas pouvoir résister.

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 182.

<sup>29</sup> “A única nota triste era a participação obviamente limitada das classes baixas.” *Op. cit.*, p. 185.

## **2 - La montée de la légalisation du règne de l'arbitraire**

### **2.1 - Vers l'AI-5**

Par son caractère contre-révolutionnaire, anti-populaire et anti-nationaliste, le coup d'État devait maintenant s'assurer par toutes les formes de pouvoir de maintenir le contrôle du Pays. C'est la période de la légalisation de l'arbitraire. De 1964 jusqu'à 1968, une série de mesures autoritaires et répressives sont édictées et intensifiées par les gouvernements militaires successifs.

#### **2.1.1 - La mise en place de l'arbitraire**

Les mesures ne se font pas attendre. Sous les ordres du général Castello Branco, le premier général au pouvoir, sont promulgués : trois actes institutionnels, une nouvelle Constitution, une nouvelle loi sur la presse et la loi sur la Sécurité nationale

L'Acte Institutionnel n° 1, connu sous le sigle AI-1, est promulgué le 9 avril 1964. Il confère à l'exécutif des pouvoirs extraordinaires pour casser des mandats, supprimer des droits politiques, décréter l'état de siège et forcer le Congrès à approuver des amendements à la Constitution. Dès le lendemain, il commence à se faire entendre. Voici quelques chiffres qui nous sont donnés par Helena Besserman Vianna <sup>30</sup> :

“ Le 10 avril, les droits politiques d'une centaine de personnes sont suspendus pour dix ans : leaders de partis, gouverneurs d'Etats de la Fédération, officiers, généraux, magistrats ordinaires et des cours suprêmes, parlementaires, leaders syndicaux,

---

<sup>30</sup> Helena Besserman Vianna, *Politique de la psychanalyse face à la dictature et à la torture*, Paris, l'Harmattan, 1997.

intellectuels en renom, hommes d'affaires, etc. Le 11 avril, cent vingt-deux officiers sont limogés. Sous l'AI-1, trois mille cinq cent trente-cinq actes punitifs sont appliqués. Près de mille cinq cents journalistes subissent une répression méthodique et organisée. Le régime va jusqu'à encourager la délation des délits d'opinion."

En juillet 1965, la victoire des représentants de l'opposition aux élections directes organisées renforce le besoin de contrôle de la part de putschistes. C'est la promulgation de l'Acte Institutionnel n° 2. L'AI-2, qui, entre autres mesures, simplement supprime les partis politiques, instaure le suffrage indirect pour l'élection du président de la République, étend la compétence des tribunaux militaires au jugement des civils.

Non pleinement satisfaits, sept mois plus tard, le 5 février 1966, par l'Acte Institutionnel n° 3 - l'AI-3 - les gouverneurs d'État deviennent éligibles au suffrage indirect.

Le 9 février 1967, c'est le tour de la loi n° 5.250 qui règle "la liberté de manifestation de pensée et d'informations".

La saison de chasse était officiellement ouverte.

### **2.1.2 - L'opposition naissante**

Le coup d'État avait finalement montré qu'il était réel, et que les évaluations des secteurs progressistes s'étaient complètement trompés, aussi absurde que cela puisse paraître à leurs propres yeux.

Nous sommes d'accord ici avec Zuenir Ventura, quand il affirme :

" [...] le coup d'État en avril 64 avait avorté une génération pleine de promesses et d'espoir. [...] Les réformes de base de João Goulart auraient expulsé le sous-développement et la culture populaire aurait conscientisé le peuple [...] Omnipotente, généreuse, mégalomane, la culture avant-64 a nourri l'illusion que tout dépendait plus ou moins de son action : non seulement elle conscientiserait le peuple, mais elle transformerait la société, en aidant aussi à mettre fin aux injustices sociales. <sup>31</sup> "

---

<sup>31</sup> " [...] o golpe em abril de 64, abortaram uma geração cheia de promessas e esperanças. [...] As reformas de base de João Goulart iriam expulsar o subdesenvolvimento e a cultura popular iria

Sur la réaction des étudiants à propos du coup d'État, Poerner confirme cette thèse en disant que “ la répression militaro-policiera a produit un *état de perplexité* sur une génération qui ne connaissait la dictature que pour en avoir entendu parler ou à travers des livres <sup>32</sup> ”.

La première action, entreprise par les militaires contre les étudiants, s'est déroulée le jour même du coup d'État, le premier avril : l'invasion et l'incendie du siège national de la représentation des étudiants, UNE - Union Nationale des Etudiants <sup>33</sup>, au 132, Praia do Flamengo à Rio de Janeiro. Les étudiants “ sont passés automatiquement à la condition d'éléments hautement dangereux pour la sécurité nationale, aux yeux *éternellement vigilants* des nouvelles autorités. Etre étudiant équivalait à être “ subversif ” <sup>34</sup>.

Mais le pire est encore à venir.

### 2.1.3 - L'AI-5 - le 13 décembre 1968

Le 15 mars 1967, le maréchal Artur da Costa e Silva succède à Castello Branco à la présidence. La signature des actes institutionnels continue.

---

conscientizar o povo. [...] Onipotente, generosa, megalômana, a cultura pré-64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos de sua ação : ela não só conscientizaria o povo como transformaria a sociedade, ajudando a acabar com as injustiças sociais.” Zuenir Ventura, *1968 - o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p 44.

<sup>32</sup> “A repressão policial-militar [...] produziu um estado de perplexidade numa geração que só conhecia ditadura de ouvir falar ou de ler nos livros.” Arthur José Poerner, *O Poder jovem : história da participação política dos estudantes brasileiros*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, col. Retratos do Brasil, vol. 68, s/d, p. 230.

<sup>33</sup> Sur cette épisode voir la pièce *O Quintal* de João das Neves, fondateur du groupe *Opinião* à Rio de Janeiro en décembre 1964., dans *Feira brasileira de opinião*, São Paulo, Global, 1968.

<sup>34</sup> “[...] passaram automaticamente, à condição de elementos de alta periculosidade para a segurança nacional, aos olhares “eternamente vigilantes” das novas autoridades. Ser estudante equivalia a ser “subversivo”. Arthur José Poerner, *Op. cit.*, p. 229.

De toutes les dates concernant les signatures des actes d'exception, une est pour toujours enregistrée dans les coeurs de ceux qui ont vécu la période, le vendredi 13 décembre 1968, connu aussi sous le nom de “ vendredi noir ” . La date de l'édit de l'Acte Institutionnel n° 5 , le plus foudroyant et le plus ténébreux des actes de la dictature contre la société.

Par l'AI-5, le gouvernement suspend toutes les garanties constitutionnelles. Le Congrès national est fermé pour une durée indéterminée. La censure est étendue à tous les véhicules d'informations. 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 d'office anticipée.

En résumé, les militaires prenaient dans leurs mains le contrôle absolu de la société brésilienne.

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

“ La révolution<sup>35</sup> de 64 n'était pas une révolution faite pour rester, elle était faite contre le gouvernement de Jango Goulart, qui était en train de s'acheminer démagogiquement vers la gauche. [...] Le gouvernement Castello Branco, lui aussi a affronté une récession et une inflation et a réussi à résoudre le problème. Quand il a fini son mandat, le pays était dans de bonnes conditions. *Mais là* les mouvements de gauche ont commencé ”<sup>36</sup> ,

---

<sup>35</sup> Les militaires putschistes appellent le *coup d'Etat révolution*.

<sup>36</sup> “ A revolução de 64 não foi uma revolução para ficar, ela foi feita contra o governo do Jango Goulart, que estava enveredando demagogicamente para a esquerda. [...] O governo Castello Branco também enfrentou uma recessão e uma inflação e conseguiu resolver o problema. Quando ele terminou seu mandato, o país estava em boas condições. Mas aí começaram os movimentos de esquerda. ” , Interview de Ernesto Geisel à Cosette Alves, “ A Revolução de 64 não era para durar ” , dans *Folha de São Paulo*, 15/09/1996, Caderno Brasil, p.1-11.



on peut soutenir que l'AI-5 vient pour assurer la disposition des militaires de rester au pouvoir et d'obliger ainsi la société à se courber à leurs volontés.

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.

Et feindre l'indifférence était impossible.

## **2.2 - De l'opposition étudiante à l'opposition de la classe moyenne**

### **2.2.1 - Le climat social jusqu'en 1968**

À partir de 1964, les mouvements de résistance au coup d'État évoluent parmi les secteurs progressistes de la classe moyenne, les artistes, les étudiants. C'est l'époque 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 résister.

Les étudiants, de leur côté se battent pour maintenir leurs associations représentatives, plongées dans l'illégalité, et s'engagent dans la lutte contre le régime militaire d'une façon beaucoup plus radicale et avant-gardiste. Cette jeunesse qui :

“ aimait les Beatles et les Rolling Stones, qui protestait au son de Caetano <sup>37</sup>, Chico <sup>38</sup> ou Vandré <sup>39</sup>, voyait Gl uber <sup>40</sup> et Godard, vivait avec l' me enflamm e de

---

<sup>37</sup> Caetano Veloso, compositeur et chanteur, créateur avec Gilberto Gil du mouvement *Tropicália*, un important courant dans la MPB - musique populaire brésilienne. Pour une étude d taill e sur la MPB voir : Augusto de Campos, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

passion révolutionnaire et ne pardonnait pas à leurs parents - réels et idéologiques - de ne pas avoir évité le coup d'État militaire de 64<sup>41</sup> ”,

expérimente pendant ces quatre ans un changement foudroyant.

Pour le démontrer, nous prenons comme exemple le témoignage non-exhaustif de Syrkis<sup>42</sup>, lycéen en 1966, âgé de 16 ans :

“ Depuis 65 il y avait des manifestations d'étudiants, dont certaines brutalement réprimées par la police. Au début je trouvais cela une pagaille, le résultat de l'infiltration communiste dont papa ne se fatiguait pas de m'avertir et que son journal, O Globo<sup>43</sup>, dénonçait souvent à travers des éditoriaux enflammés. [...] Bien que mon père trouvât, déjà à cette époque<sup>44</sup>, qu'il avait un bolchevik chez lui j'étais encore un libéral, “ du centre ”, admirateur de Kennedy<sup>45</sup>, indigné contre le “ Mur de la Honte ”, mais aussi révolté contre “ l'autre extrême ” qui nous gouvernait [...] Je trouvais que si ce communisme était synonyme de manque de liberté, il n'y avait pas de sens à abolir la liberté et les élections au nom de l'anticommunisme.<sup>46</sup> ”

Quatre ans plus tard, en 1970, il fait partie du groupe qui séquestre les ambassadeurs suisse et allemand, dans le but d'obtenir la libération et la concession d'exil aux personnes emprisonnées par la dictature. 110 prisonniers politiques ont été le solde des échanges.

---

<sup>38</sup> Chico Buarque de Hollanda, compositeur et écrivain, auteur de la pièce étudiée dans ce mémoire. Son prénom d'état civil est Francisco, mais au Brésil il est plus connu par son surnom : Chico.

<sup>39</sup> Geraldo Vandré, compositeur et chanteur. Auteur de la musique *Prá não dizer que não falei de flores*, considérée comme *La Marsellaise* brésilienne, c'était la musique la plus chantée au cours des manifestations.

<sup>40</sup> Glauber Rocha, cinéaste, participait au mouvement *Cinema Novo*.

<sup>41</sup> [...] amavam os Beatles e os Rolling Stones, protestavam ao som de Caetano, Chico ou Vandré, viam Gláuber e Godard, andavam com a alma incendiada de paixão revolucionária e não perdoavam os pais - reais e ideológicos - por não terem evitado o golpe militar de 64.” Z. Ventura, *Op. cit.*, p. 15-16. “

<sup>42</sup> Alfredo Syrkis, exilé à partir de 1971, aujourd'hui est partisan du *Parti Vert* brésilien.

<sup>43</sup> Jornal O Globo, journal conservatif à Rio de Janeiro

<sup>44</sup> Il fait référence à 1966.

<sup>45</sup> J. F. Kennedy, président américain.

<sup>46</sup> “ Desde 65 havia manifestações estudantis, algumas brutalmente dissolvidas pela polícia. Inicialmente eu achava aquilo uma baderna, resultado da tal infiltração comunista sobre a qual papai não cansava de advertir-me e que o seu jornal, O Globo, denunciava amiúde em inflamados editoriais. [...] Apesar do meu pai já achar, naquela época, que tinha um bolchevique em casa eu ainda era um liberal, “ do centro ”, admirador de Kennedy, indignado com o “ Muro da Vergonha ”, mas também revoltado com o “ outro extremo ” que nos governava. [...] Eu achava que se o tal comunismo era sinônimo de falta de liberdade, não fazia nenhum sentido acabar com a liberdade e as eleições em nome do anti-comunismo.” Alfredo Syrkis, *Os Carbonários - memórias da guerrilha perdida*, São Paulo, Global Editora, 1980, p. 18 et 25.

Pour le moment, revenons à 1966.

C'est une année calme sur le plan politique et culturel, en considérant les circonstances d'exception que le pays affrontait. La surprise provoquée par le coup d'État de 64 s'était refroidie. Et il y avait même des analyses qui considéraient le fait comme un simple "accident de parcours" bientôt résolu quand le pays reviendrait à la normalité. Cette idée était même stimulée par les putschistes <sup>47</sup>.

Yan Michalski <sup>48</sup> analyse l'année, à propos de l'ébullition culturelle, qui s'annonce :

" Il commence à pénétrer dans les oreilles de notre jeunesse théâtrale les premiers échos d'une grande révolution culturelle qui se dessine, ou au moins se projette, dans pratiquement tout le monde occidental. Ce mouvement lui aussi part d'une sensation d'insatisfaction, dans ce cas non contre un schéma militaire répressif, mais contre des valeurs culturelles et éthiques léguées pour des générations antérieures qui maintenant sont répudiées comme caduques et qu'il faut remplacer d'urgence par des comportements radicalement différents <sup>49</sup>. "

C'est en 1966 que la scène brésilienne fait connaître des auteurs comme Harold Pinter, (*La Collection* et *L'Amant*), Arrabal (*Pique nique en campagne* et *Le tricycle*), Jean Genet (*Les Bonnes*) et E. Albee (*Qui a peur de Virginia Woolf ?*) <sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Voir témoignage de Ernesto Geisel dans 2.1.3 - L'AI-5 - le 13 décembre 1968.

<sup>48</sup> Yan Michalski [ Pologne 1932 - Rio de Janeiro 1990 ] journaliste et critique dans O Jornal do Brasil pendant presque vingt ans et professeur de Critique Théâtrale au Centre des Lettres et Arts de l'Université de Rio de Janeiro - UNIRIO. Ses critiques, objectives et généreuses, sont pour toujours une référence obligatoire.

<sup>49</sup> " Começam a penetrar nos ouvidos da nossa juventude teatral os primeiros ecos de uma grande revolução cultural que se desenha, ou pelo menos se prepara, em praticamente todo o Ocidente. Também esse movimento parte de uma sensação de insatisfação, no caso não com esquemas militares repressivos, mas com valores culturais e éticos legados pelas gerações anteriores que agora são repudiados como caducos e necessitados de urgente substituição, por comportamentos radicalmente diferentes. ", Yan Michalski, *O teatro sob pressão*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 24. In Iná Camargo Costa, *A Hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 130.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 203

Du côté des étudiants, le travail pour se réorganiser continue dans les collèges, les lycées et les universités. À São Paulo, ils fondent le TUCA - Théâtre de l'Université Catholique dont la mise en scène de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto gagne le Premier Festival du Théâtre Universitaire de Nancy. Le succès de cette production contribue au surgissement d'un groupe théâtral dans presque chaque université du pays.

La situation est apparemment sous contrôle ; 1967 cependant donne une nouvelle vigueur aux réunions et manifestations publiques qui se renforcent, en dépit de la répression.

Et malgré la censure, la production culturelle montrait une créativité effervescente. Glauber Rocha avec son film *Terre en Transe*, le Théâtre Arena<sup>51</sup> à São Paulo avec *Arena Conta Tiradentes*<sup>52</sup> de Augusto Boal et Gianfrancesco Guarnieri et *Le cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht, le Théâtre Oficina<sup>53</sup> avec *O Rei da Vela*<sup>54</sup> de Oswald de Andrade, mise en scène de José Celso Martinez Corrêa<sup>55</sup>. Pour la musique, Caetano Veloso chantait *Alegria, Alegria* et lançait le mouvement *Tropicália*, Chico Buarque enchantait les jeunes filles et aussi leurs parents avec la chanson " bon chic bon genre " *Carolina* et écrivait le texte pas si " bon chic bon genre " de sa première pièce *Roda Viva*<sup>56</sup>. À Rio de

---

<sup>51</sup> Revista DIONYSOS n° 24, *Teatro de Arena*, Rio de Janeiro, SNT - Serviço Nacional de Teatro, 1978.

<sup>52</sup> En français : "Arena raconte Tiradentes", personnage historique qui a lutté pour l'indépendance du Brésil à l'époque où le pays était colonie portugaise.

<sup>53</sup> Revista DIONYSOS n° 26, organisée par Fernando Peixoto, *Teatro Oficina*, Rio de Janeiro, SNT - Serviço Nacional de Teatro, 1982.

<sup>54</sup> En français : " Le roi de la bougie ".

<sup>55</sup> José Celso Martinez Corrêa, connu par Zé Celso est aussi le metteur-en-scène de la pièce étudié dans ce memoire.

<sup>56</sup> " La Roue de la Vie ".

Janeiro, le Groupe Opinião<sup>57</sup> dénonçait l'impérialisme international à propos du conflit au Vietnam dans la pièce *A Saída, Onde Fica a Saída ?*<sup>58</sup>

Le rapport de Zuenir Ventura<sup>59</sup> nous donne une idée du climat de cette année :

“ Quelque chose avait bougé en 67, bien que tout paraisse avoir bougé pour continuer de même. De toute façon, la dictature avait changé de dictateur, la législation *révolutionnaire* avait été remplacée par une Constitution - d'accord, mais c'était déjà une Constitution -, un président débonnaire [ sic ] se disait préoccupé de la “ normalisation démocratique ” et une nouvelle génération montrait sa disposition à laisser la marque de sa présence dans tous les champs de l'Histoire. Plusieurs fois l'année donnera l'impression, comme disait Millôr Fernandes<sup>60</sup>, que le pays risquait d'être plongé dans une démocratie. Avec quelque optimisme, on trouvait de bonnes raisons d'attendre un joyeux 68.<sup>61</sup> ”

1968 débute dans ce climat de faux optimisme.

### 2.2.2 - 1968 : l'oscillation entre la peur et le soulagement

En vérité, les militaires se divisaient entre deux lignes d'action : les *modérés* et les *durs*. L'actuel militaire au pouvoir, partisan des modérés, annonçait sa volonté de *reprendre le dialogue* avec la société et la classe politique pendant que ceux de la ligne dure cherchaient déjà une excuse pour appliquer le coup final, traduit par l'édit de l'AI-5 à la fin de l'année.

---

<sup>57</sup> Edelcio Mostaço, *Teatro e política : Arena, Oficina e Opinião*, São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

<sup>58</sup> En français : “ La sortie, où est la sortie ? ”

<sup>59</sup> Ecrivain et journaliste, aujourd'hui il travaille dans *O Jornal do Brasil*.

<sup>60</sup> Journaliste, un grand humoriste et dessinateur de BD, co-fondateur du journal alternative *Pasquim*, référence obligatoire pendant les années de plomb.

<sup>61</sup>. “Algo tinha-se movido em 67, ainda que parecesse que se movera para continuar igual. De qualquer maneira, a ditadura havia trocado de ditador, a legislação *revolucionária* fora substituída por uma Constituição - tudo bem, mas já era uma Constituição -, um presidente bonachão se dizia preocupado com a “ normalização democrática ” e uma nova geração parecia disposta a deixar a marca de sua presença em todos os campos da História. Muitas vezes o ano iria dar a impressão, repetindo Millôr Fernandes, de que o país corria o risco de cair numa democracia. Com algum otimismo, encontravam-se boas razões para se esperar um feliz 68.” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p.19.

La division existait aussi parmi la gauche, comme il sera démontré par la suite.

À partir du mois de mars, les manifestations publiques, qui jusqu'ici se restreignaient aux mouvements des étudiants - ME - dont les revendications se concentraient 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<sup>62</sup> - l'odeur du gaz lacrymogène, le chœur de “ À bas la dictature ” semblaient incorporés au paysage urbain de ces temps.<sup>63</sup> ”

Le 28 mars, à la fin de l'après-midi, le centre ville de Rio de Janeiro devient la scène de l'épisode qui précipite le cours des événements.

Les étudiants, comme presque tous les jours, protestent au centre ville et se préparent pour une marche quand la police militaire armée arrive pour empêcher les étudiants, selon sa version, de “ vandaliser l'ambassade américaine à coup de pierres ”. La police avance sur les étudiants qui se dispersent en courant, puis qui reviennent. Et la confrontation se produit. Tout de suite, la fusillade. Le son des coups de feu en continuité.

---

<sup>62</sup> Il fait référence à 1967.

<sup>63</sup> “ De 66 [...] até 68, quando se tornaram habituais os choques com a polícia, a população das grandes cidades se acostumou àquela espécie de guerra campal que todas as semanas, quando no todos os dias, opunha as pedras dos estudantes aos cassetetes, balas e bombas de gás da PM. A correria dos jovens na contramão dos carros - uma inovação estratégica daquele ano -, o cheiro de gás lacrimogêneo, o coro de “ Abaixo a ditadura ” pareciam incorporados à paisagem urbana daqueles tempos. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 83.

Voici le témoignage oculaire de Ziraldo<sup>64</sup> qui regarde la scène de son bureau du magazine *Visão* :

“ Quand les soldats sont revenus, la fusillade a commencé, venant de la galerie de la Légion Brésilienne d’Assistance. Les étudiants ont pris la fuite en désordre et à ce moment là, j’ai vu un policier, en position caractéristique de tir, sortant de la galerie, et quelqu’un qui tombait. <sup>65</sup> ”

Edson Luís tombe, le tir mortel lancé du revolver 38 du policier Aloísio Raposo, enfoncé dans son coeur. Etudiant pauvre de la province, il était venu à Rio pour essayer de faire ses études et survivait grâce aux repas bon marché servis au Restaurant Calabouço. Pour subsister et faire ses études, il faisait des petits services, y compris le ménage du restaurant. Au moment du conflit, il était en train de dîner. Edson Luís était loin d’être un *leader* ou même engagé dans le mouvement.

Sa mort a été reçue dans la société avec consternation. Comme cyniquement remarquait la droite, “ c’était le cadavre qui manquait ”<sup>66</sup> .

Pour éviter la séquestration du corps par la police, les étudiants l’ont amené à l’hôpital Santa Casa de Misericórdia situé à côté du Calabouço. La mort confirmée, ils “ l’ont pris dans leurs bras et, s’en servant comme bélier, ils ont forcé leur passage parmi les policiers jusqu’au bâtiment du Conseil Municipal<sup>67</sup> ”, d’où il ne sortira que pour l’enterrement.

---

<sup>64</sup> Journaliste et écrivain, à l’époque il travaillait pour le magazine *Visão* dont les bureaux se situaient à environ 200 mètres de l’endroit où se passait cette confrontation.

<sup>65</sup> “ Quando os soldados voltaram, começou o tiroteio, vindo da galeria do edifício da Legião Brasileira de Assistência. Os estudantes fugiram em polvorosa das proximidades, e, neste momento, eu vi um policial, em posição característica de tiro, saindo da galeria, e alguém caindo. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 104.

<sup>66</sup> “ era o cadáver que faltava ”. Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>67</sup> “ergueram o cadáver nos braços e, usando-o como aríete, foram empurrando os policiais até a Assembléia. ” *Ibid.*, p. 98.

Les négociations se sont poursuivies pendant toute la nuit entre une commission de conseillers municipaux et le gouvernement de l'état. Le général commandant de la 1<sup>re</sup> Armée finit par accorder l'autorisation pour l'enterrement : la police sera retirée des rues à condition que le cortège funèbre ne passât pas devant l'ambassade américaine et le Palais du Gouvernement d'État.

Cette nuit-là, la place du Conseil Municipal se transforme en lieu de pèlerinage :

“ Avec la transmission de la mort par la radio et la télévision, et aussi le bouche à oreille, rapidement toute la ville savait la mort d'Edson Luís. Les théâtres en suspendant leur séances, convoquaient le public pour la veillée funèbre. La [ place ] Cinelândia , peu à peu s'est remplie. [ ... ] Des gens du peuple ont formé une interminable queue en passant devant le cercueil, pendant que les étudiants discourent sans interruption. <sup>68</sup> ”

Pour la première fois depuis 1964 la population, dans sa pluralité se joint autour d'un même fait. Syrkis nous dit : “ Pour la première fois on remarquait une forte présence de non-étudiants. Garçons de course, employés de commerce et de banque. Gens d'âge moyen, bureaucrates en costume et cravate, bourgeois. Quelques vieillards <sup>69</sup> ”.

16 heures le lendemain. Le cortège se prépare à sortir du Conseil Municipal pour se diriger vers le cimetière. Entre les deux endroits, un parcours de six kilomètres qui se fait à pied en à peu près deux heures. D'après Syrkis, “ la

---

<sup>68</sup> “ Com as chamadas do rádio e da TV, e com a comunicação de boca dos estudantes, a cidade ficou logo sabendo da morte de Édson Luís. Ao suspenderem seus espetáculos, os teatros convocaram os espectadores para o velório. A Cinelândia, aos poucos, foi-se enchendo. [ ... ] Populares fizeram uma interminável fila diante do caixão, enquanto estudantes discursavam ininterruptamente. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 101.

<sup>69</sup> “ Pela primeira vez notava-se a presença de não estudantes. Boys de escritório, empregados do comércio, bancários. Gente já de meia idade, terno e gravata, senhoras. Alguns velinhos. ” Alfredo Syrkis, *Op. cit.*, p. 50-51.



manifestation publique était la plus grande jamais vue : environ quarante mille personnes. ”<sup>70</sup>

Vladimir Palmeira<sup>71</sup> affirme que pour lui, c’était “ l’événement le plus impressionnant qu’il n’ait jamais vu ”<sup>72</sup> :

“ Le soleil brûlait et les personnes arrivaient sans cesse, emportant des fleurs, des rosaires : des enfants des écoles primaires, des religieuses, des religieux et leurs supérieurs, des élèves de collège, des professeurs et leurs classes, des personnes même de droite. Des enfants de sept, huit ans avec leur mère, des personnes âgées, femmes à la maison qui s’exprimaient politiquement pour la première fois. Cela paraissait être d’une grande organisation mais ce n’était pas le cas. Quelque chose de contradictoire cet enterrement : une manifestation imposante, pleine de vie. ”<sup>73</sup>

Les slogans écrits ou criés attestaient eux aussi cet important changement de cours : “ La balle de fusil tue-t-elle la faim ? ”, “ Les vieillards au pouvoir, les jeunes au cercueil ”, “ Un étudiant a été tué. Et si c’était ton enfant ? ”<sup>74</sup>

Pour des raisons qui, même aujourd’hui, restent sans explications, dans cet fin d’après-midi automnal, les lumières qui devaient remplacer le soleil qui se couchait tôt, ne se sont pas allumées tout au long du parcours qui est resté dans le noir. La solution spontanée ne se fait pas attendre : dans l’ordre et sans qu’aucun commandement ne soit donné :

“ Les voitures arrêtées tout au long des rues, par ici par là commençaient à allumer leurs phares. Ensuite quelqu’un a trouvé des journaux, les tord en improvisant une torche. De suite elles se multipliaient. Elles brûlaient très rapidement, pourtant. Aux fenêtres des maisons, aux plus variées hauteurs, les gens ont commencé à allumer

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>71</sup> Vladimir Palmeira, à l’époque président de la UME - Union Municipale des Étudiants, 21 ans, aujourd’hui partisan du PT - Parti des Ouvriers.

<sup>72</sup> “o espetáculo mais impressionante que eu vi em minha vida, ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>73</sup> “aquele sol tremendo e as pessoas chegando sem parar, com flores, rosários : crianças de escolas primárias, freiras, madres, padres, alunos de colégios, professoras levando turmas, pessoas inclusive de direita. Crianças de 7, 8 anos, ao lado de mães, velhos, donas-de-casa se exprimindo politicamente pela primeira vez. Parecia que havia uma grande articulação e não era nada disso. Uma coisa contraditória esse enterro : uma manifestação imponente, cheia de vida. ” Témoignage de Vladimir Palmeira, *In* Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>74</sup> Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 102.

des bougies ou à descendre pour offrir des lanternes. À la porte d'un magasin, le commerçant distribuait des bougies et des allumettes.<sup>75</sup> ”

Pendant tout le trajet, les gens, du haut des maisons, lançaient des fleurs et agitaient des mouchoirs blancs.

Edson Luís a été enseveli à la lumière des bougies et des torches improvisées et au son de l'hymne national chanté par la masse.

La ville montrait que le conflit n'était plus entre la police et les étudiants. Et la tension montait.

Le mois d'avril est marqué par une succession de manifestations. Même si les manifestations publiques avaient été interdites par les autorités à Rio de Janeiro, deux jours après l'enterrement de Edson Luís, le 31 mars, date de l'anniversaire du coup d'État, les étudiants décident de commémorer à leur façon :

“ Depuis la mort d'Edson Luís le ton de plaisanterie était fini, le mépris folklorique pour les flics s'était transformé en vraie haine. Pour la première fois se formaient des groupes de chocs armés de bâtonnets et de lance-pierres.<sup>76</sup> ”

Au lieu d'une grande manifestation, plusieurs petites se répandent dans la ville. Syrkis raconte les faits d'une des manifestations à laquelle il a participé :

“ Cette nuit, c'était plein de haine que nous avons avancé vers les bataillons de la Police Militaire, sans rien craindre. Des maisons les gens applaudissaient et lançaient des confettis improvisés. De nombreux éléments non-étudiants, employés de bureaux, commerçants, ouvriers de chantiers proches, nous ont rejoints. [ les policiers ] [...] ont reçu une pluie de pierres et de billes d'acier. L'un des deux groupes de policiers a été totalement pulvérisé, il prenait la fuite, en panique.

---

<sup>75</sup> “ Os veículos parados ao longo das pistas, aqui e ali, começaram a acender seus faróis. Em seguida, alguém arranhou um jornal, torceu-o e improvisou uma tocha. Em seguida, elas se multiplicaram. Queimavam rápido demais, porém. Nas janelas dos edifícios, em diferentes alturas, os moradores começaram a acender velas, ou desciam para oferecer lanternas. Na porta de uma loja, um comerciante distribuía velas e fósforos. ” Témoignage de l'écrivain Ana Maria Machado *In* Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>76</sup> “ Desde a morte de Édson Luís, acabou o ar de brincadeira, o desprezo folclórico pelos meganhas se transformou em ódio a valer. Pela primeira vez formavam-se grupos de choque com porretes e atiradeiras.. ” Alfredo Syrkis, *Op. cit.*, p. 52-53.

Quelques-uns essayaient de forer les portails des maisons proches pour se réfugier.<sup>77</sup> ”

Cette nuit la force policière a été battue, mais la vengeance viendra.

Cinq jours plus tard, le 4 avril, à l’occasion des messes du 7<sup>e</sup> jour de la mort d’Edson Luís, l’atmosphère de terreur qui s’est installée à Rio de Janeiro peut être mesurée par des communiqués.

Ceux de l’armée avertissaient :

“ L’armée n’a pas été entraînée à tirer sur les étudiants, mais sur les ennemis de la patrie ; les autorités n’autoriseront pas de manifestations publiques après les cérémonies religieuses ; les parents et responsables sont priés de maintenir leurs enfants éloignés de telles manifestations.<sup>78</sup> ”

Ceux de la UNE - Union Nationale des Etudiants - quant à eux, avertissaient de la présence d’agents infiltrés, demandaient le calme et prenaient l’exemple du peuple vietnamien contre l’impérialisme pour dire que la lutte serait longue.

Cette journée-là les autorités ont décrété *ponto facultativo*<sup>79</sup> pour les fonctionnaires, le commerce a été encouragé à fermer ses portes tandis que la force policière et celle de l’armée ont été mises en état d’alerte. Les autorités préparaient le centre ville pour les combats qui se succéderaient pendant cette journée.

---

<sup>77</sup> “ Naquela noite foi com muita raiva que avançamos em cima da PM, sem o menor receio. Dos edifícios chegavam aplausos e choviam papéis picados. Numerosos elementos não estudantes, empregados de escritórios, comerciários, operários das obras vizinhas, se juntaram. [...] receberam uma chuva de pedras e bilhas de aço. Um dos grupos foi totalmente pulverizado, fugiam para todos os lados, em pânico. Alguns tentavam forçar os portões dos edifícios próximos para se refugiar. ”, Alfredo Syrkis, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>78</sup> “ O Exército não foi treinado para atirar em estudantes, mas nos inimigos da pátria ; as autoridades não permitirão atos públicos após as missas ; os pais e responsáveis devem conservar seus filhos afastados de tais manifestações. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>79</sup> Ponto facultativo : dispositif légal par lequel les fonctionnaires sont autorisés, s’ils le désirent, à ne pas travailler, tout en étant rémunérés.

Midi. La première cérémonie était finie. Les gens sortaient calmement de l'église de la Candelária, qui fermait ses portes. Tout d'un coup, les soldats de la cavalerie, sabres au clair, avançaient sur eux :

“ Cela paraissait une opération étudiée, diabolique parce qu'elle ne laissait aux victimes aucun moyen de s'échapper : celles-ci avaient les portes de l'église fermées derrière elles ; devant et par-dessus les sabres ; en dessous, les pattes. Ceux qui par miracle arrivaient à s'échapper étaient poursuivis par d'autres groupes de la cavalerie, puisque les chevaux ne leur manquaient pas.<sup>80</sup> ”

18 heures. La deuxième cérémonie. L'église était pleine. Les gaz lacrymogènes, qui remplissaient les rues proches depuis le matin pour décourager les gens de s'approcher du site, pénétraient imperceptiblement pendant le culte. Après la Communion, une vraie ambiance sonore de guerre commençait à se faire entendre. Le son des sabots des chevaux qui foulait le bitume, le grincement des freins des voitures policières et le ronflement d'un avion militaire qui survolait l'endroit.

Les prêtres, en assumant le contrôle, ordonnaient :

“ - Personne ne sort - insistait le père Guy. Laissez les prêtres sortir de front. On sortira dans l'ordre : en premier, les prêtres ; ensuite, ceux qui sont debout ; après, ceux qui sont assis.<sup>81</sup> ”

Dans le plus grand ordre, un silence de prière, le bloc avançait vers les chevaux - plus d'une centaine - et leurs cavaliers. Dès que les deux colonnes furent proches, encore une fois l'ordre de dégainer, suivi par les cris des prêtres qui affirmaient que ce n'était pas une manifestation. L'accord est conclu, les

---

<sup>80</sup> “ Parecia uma ação estudada, diabólica porque não deixava nenhuma saída para as vítimas : estas tinham atrás as portas fechadas ; pela frente e por cima os sabres ; por baixo, as patas. Os que por milagre conseguiam fugir, eram perseguidos por outros piquetes, porque cavalos não faltavam. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 122.

<sup>81</sup> “ - Ninguém sai - voltou a insistir o padre Guy. - Deixem que os padres saiam na frente. Vamos todos sair em ordem : primeiro, os padres ; em seguida, os que estão de pé ; depois os que estiverem sentados. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 120.

personnes peuvent se retirer à condition de s'en aller en marchant sur les trottoirs et pas sur la rue. C'est fini. Apparemment.

“ Plus tard, en arrivant à Cinelândia, d'autres chevaux et leurs cavaliers déchargeaient leur rage sur ceux qui, protégés par les prêtres, se dirigeaient chez eux. Un autre massacre comme celui du matin n'est pas arrivé seulement faute de victimes - pendant la nuit, il y avait beaucoup plus d'espace pour s'échapper. <sup>82</sup> ”

À cette période de l'année était déjà claire la division entre “ durs ” et “ modérés ” dans le Gouvernement. Cette division explique l'oscillation entre la peur et le soulagement..

Dans le gouvernement, les “ durs ” menaçaient de l'état de siège, d'un autre acte institutionnel, de l'intervention fédérale. Ils ont réussi à occuper Rio de Janeiro militairement, pendant que le président militaire, un “ modéré ” craignant d'avoir au Brésil une répétition du *mai français* avertissait : “ Tant que je suis ici, je ne permettrais pas que Rio se transforme en une nouvelle Paris ” <sup>83</sup>. Et le Ministre du Travail Jarbas Passarinho déclarait : “ Le Tietê <sup>84</sup> n'est pas la Seine ” <sup>85</sup>. À quoi les étudiants rétorquaient : “ Les généraux peuvent rester tranquilles, ici ne se répétera pas ce qui a eu lieu en France. Ici sera bien pire. ” <sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> “ Mais tarde, já chegando à Cinelândia, outros cavalos e cavaleiros despejaram sua fúria sobre os que, salvos pelos padres, se dirigiam para suas casas. Só não houve um massacre de proporções idênticas ao da manhã por falta de vítimas - à noite, havia mais espaço para a fuga. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>83</sup> “ Enquanto eu estiver aqui, não permitirei que o Rio se transforme em uma nova Paris. ” *Ibid.*, p. 133.

<sup>84</sup> Tietê : la rivière qui traverse la ville de São Paulo.

<sup>85</sup> “ O Tietê não é o Sena ”. *Ibid.*, p. 133.

<sup>86</sup> “ Os generais podem estar tranquilos que não se repetirá aqui o que houve na França. Vai ser muito pior. ” *Ibid.*, p. 133.

### 2.2.3 - Le changement de direction

21 juin, vendredi matin. Une manifestation d'étudiants est réprimée avec une violence meurtrière. À midi, les policiers avertissent : "On va tirer pour tuer !" <sup>87</sup>. Trois jeunes filles sont les premières victimes. C'est là le changement de direction. Du haut des édifices commerciaux commencent à tomber les objets les plus variés ayant la police pour cible: grands blocs de glace, machines à écrire, cendriers, tout ce qui pouvait être jeté. Un policier est mort des suites d'un coup sur la tête d'un seau de ciment lancé d'en haut. Les commandes de la bataille avait changé : le peuple remplaçait les étudiants.

L'explication de cette manifestation ouverte de la haine populaire étaient les nouvelles et les photographies publiées par les journaux, à propos de l'arrestation de centaines d'étudiants qui faisaient une assemblée à l'UFR d'Economie de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro :

“ Plutôt que la violence physique, les photographies provoquaient l'indignation comme symboles d'outrage. La description des soldats qui urinaient sur des corps sans défense ou qui baladaient les matraques entre les jambes des filles, tout cela lié aux images de jeunes les mains sur la tête, à genoux ou allongés à plat ventre, le visage plongé dans la pelouse, étaient une allégorie de la profanation. <sup>88</sup> ”

L'opinion publique, qui avait participé, émue, à l'enterrement d'Edson Luís et qui s'était indignée contre la répression perpétrée à l'occasion des messes du 7<sup>e</sup> jour, ne pouvait supporter plus - si ce n'est pour des convictions politiques ou des sympathies pour le mouvement des jeunes, c'était au moins pour sa formation

---

<sup>87</sup> “ Vamos atirar para matar ! ”, *Ibid.*, p. 136.

<sup>88</sup> “ Mais do que pela agressão física, as fotos “ hediondas ” indignavam como símbolos do ultraje. A descrição de soldados urinando sobre corpos indefesos ou passeando o cassetete entre as pernas das moças, junto com as imagens de jovens de mãos na cabeça, ajoelhados ou deitados de braços com o rosto na grama, eram uma alegoria da profanação. ” *Ibid.*, p. 138.

catholique et conservatrice. Elle se retournait donc ouvertement contre le gouvernement en participant à la guerre.

Une manifestation est convoquée par la UME - Union Municipale des Etudiants, ayant comme leader Vladimir Palmeira - pour la semaine suivante. Les classes professionnelles, les partis politiques de gauche, l'église, la commission des mères, pour ne citer que quelques groupes, décident de s'y joindre. Sous la pression de cette grande organisation, le gouvernement se voit obligé de donner l'autorisation qui est finalement concédée la veille de la date choisie. Ce sont les prêtres qui réussissent à faire l'accord : la police sera retirée, le parcours préalablement autorisé.

C'est la manifestation connue dans l'Histoire du Brésil comme la *Passeata dos Cem Mil*, qui a eu lieu le 26 juin 1968.

### 2.2.3.1 - La Manifestation des Cent Mille

À midi, la place Cinelândia, lieu de rassemblement, était déjà remplie. Zuenir Ventura compte cinquante mille personnes. Vladimir Palmeira arrive et invite tout le monde à s'asseoir sur le trottoir, dans la rue, geste symbole des intentions pacifiques de cette manifestation. La masse obéit et écoute attentivement les discours de ce leader d'à peine 23 ans :

“ Au présent moment, personne ne doit utiliser la force contre la police, puisque la violence est l'outil de la police qui essaye, par tous les moyens, de faire taire le peuple. Nous sommes pour la violence quand, à travers un long processus, l'heure de prendre les armes arrive. [...] Nous ne sommes pas ici par faveur. La manifestation d'aujourd'hui nous a coûté trois jours de lutte. <sup>89</sup> ”

---

<sup>89</sup> “ No momento, ninguém deve usar a violência contra a polícia, pois a violência é própria das autoridades, que tentam, por todos os meios, calar o povo. Somos a favor da violência quando, através de um processo longo, chegar a hora de pegar nas armas. [...] A gente não está aqui por favor. A manifestação de hoje custou três dias de luta muito dura. ” Zuenir Ventura, *Ibid.*, p. 157.

À la fin de son discours, la Cinelândia est entièrement remplie. Environ cent mille personnes.

Du haut du grand escalier du Théâtre Municipal, la vision, c'était celle d'un spectacle inédit :

“ Les personnes arrivaient comme elles ne le faisaient ces derniers temps que pour aller au Maracanã<sup>90</sup> ou au défilés des écoles de samba : en groupes allègres, lentement, en portant des panneaux qui les identifiaient - professeurs, employés de banque, étudiants de collèges, lycées et universités, mères, balayeurs municipaux, ingénieurs, architectes, médecins, prêtres.<sup>91</sup> ”

Les discours continuaient . Le représentant des étudiants de médecine rappelle : “On ne doit jamais oublier que la libération nationale dépend des ouvriers et des paysans.”<sup>92</sup> Un travailleur demande la parole : “Excellentissime peuple brésilien, on a besoin d'hommes qui sont dignes des pantalons qu'ils portent.” Son langage simple provoque une longue salve d'applaudissement. Vladimir Palmeira commande la fête et avertit les gens d'être attentif aux provocations et les incite à la délation des policiers infiltrés.

Les banderoles marquent des positions : “Journalistes contre la dictature ” ; “ Faire taire la jeunesse c'est violenter nos consciences ” - signalaient les prêtres et les religieux. Les professeurs demandaient, entre autres, la libération des emprisonnés et la garantie des libertés dans les universités. Le psychanalyste Helio Pellegrino, le représentant des intellectuels : “ Le peuple est sur la place

---

<sup>90</sup> Maracanã : grand Stade de football à Rio de Janeiro.

<sup>91</sup> “ As pessoas iam chegando como nos últimos tempos só chegavam ao Maracanã ou aos desfiles de escolas de samba : em grupos alegres, aos poucos, carregando cartazes que identificavam os setores - professores, bancários, estudantes secundaristas e universitários, mães, garis, engenheiros, arquitetos, médicos, padres. ” Zuenir Ventura, *Ibid.*, p. 158.

<sup>92</sup> “ Nunca nos esqueçamos que a libertação nacional depende dos operários e camponeses. ” *Ibid.*, p.160.



publique, donc chez lui. Cela, c'est un droit de propriété qui a besoin d'être respecté. ”<sup>93</sup>

Finalement, la représentante des mères, beaucoup acclamée : “ Je parle au nom de toutes les mères qui ont vues leurs fils massacrés et leurs filles allongées à plat-ventre comme s'ils étaient dans un camp de concentration. Nous n'acceptons pas que la police les brutalisent, quand nous, leurs mères, nous nous battons pour qu'ils soient heureux. Nos enfants ont raison. ”<sup>94</sup>

Vladimir Palmeira revient et demande : “ On va continuer la lutte ? ” Des centaines de bras levés donnent la réponse qu'il attend. Il annonce : “ Je vais devant ”<sup>95</sup>. La masse organisée se meut, prend la rue et marche lentement. Des édifices commerciaux les gens applaudissent, les manifestants les invitent : “ Descendez ! ”. Aux gens sur les trottoirs qui regardent leur passage : “ Ne restez pas plantés là, vous êtes exploités ”<sup>96</sup>.

Les divergences politiques entre la gauche pouvaient être constatées. Il y avait ceux qui criaient “ seul le *peuple armé* renversera la dictature ”. C'était les *révolutionnaires*. Les autres qui soutenaient “ seul le *peuple organisé* renversera la dictature ”. C'était les *réformistes*, liés au Parti Communiste Brésilien.

Parmi les secteurs de la société représentés, il y avait aussi des individus qui, jusqu'ici, se montraient indifférents. Syrakis nous donne ses impressions :

---

<sup>93</sup> “ O povo está na praça pública, logo está na sua casa. Este é um direito de propriedade que precisa ser respeitado. ” *Ibid.*, p. 161.

<sup>94</sup> “ Falo em nome de todas as mães que viram seus filhos a serem massacrados e suas filhas deitarem de bruços como se estivessem em campo de concentração. Não aceitamos que a polícia lhes bata, quando nós, suas mães, lutamos para que sejam felizes. Nossos filhos têm razão. ” *Ibid.*, p. 161.

<sup>95</sup> “ Eu vou na frente. ” *Ibid.*, p. 161.

<sup>96</sup> “ Não fique aí parado. Você é explorado. ”

“ Je découvrais, ici et là, des copains d’enfance que je n’ai plus jamais vus, des parents des amis, des professeurs. La classe moyenne carioca<sup>97</sup> était massivement présente. C’était la réplique, dans le sens inversé, de la “ Marche de la Famille ”, avec laquelle cette même classe moyenne avait salué de coup d’État de 64, auquel j’avais assisté à la télévision, avec ma famille toute unie, il y avait seulement quatre ans. ”<sup>98</sup>

À la fin de la marche, le vote par acclamation d’une commission qui irait discuter, avec les autorités, la libération des emprisonnés. Les intellectuels, les mères, le clergé, les professeurs, les étudiants étaient représentés.

Le président militaire, dans une tentative de conciliation, invite la délégation à Brasília.

### 2.2.3.2 - L’ultime tentative de “ conciliation ”

La commission est reçue dans la salle de réunion ministérielle, contournant ainsi l’exigence protocolaire du port d’ensemble et cravate pour les audiences, une exigence loin d’être remplie. Le maréchal arrive et se dirige vers chacun en démontrant qu’il était bien informé. Au prêtre : “ Vous travaillez au Collège São Vicente, n’est-ce pas ? ” Le représentant des étudiants se présente : “ Franklin Martins, de l’ex-UME<sup>99</sup>. Le maréchal feint l’ignorance et évite la provocation. À Helio Pellegrino : “ Vous êtes d’une famille de Belo Horizonte<sup>100</sup>. Votre père est un grand médecin, une personne très honorable. D’ailleurs, vous êtes très intelligent et vous êtes aussi fonctionnaire public, n’est-ce pas ? ”. Cette fois c’est

---

<sup>97</sup> Provenant de Rio de Janeiro.

<sup>98</sup> “ Eu descobria aqui e ali amigos de infância que nunca mais tinha visto, pais de amigos, professores. A classe média carioca comparecera em peso. Era a réplica, em sentido inverso, da “ Marcha da Família ”, com a qual essa mesma classe média saudara o golpe de 64. Que eu próprio assisti na TV, junto com a família unida, fazia apenas quatro anos. ” Alfredo Syrkis, *Op. cit.*,

p. 76-77.

<sup>99</sup> L’Union Metropolitaine des Etudiants était mis dans l’illégalité en 1964.

<sup>100</sup> La capital d’état de Minas Gerais.

à Pellegrino de feindre qu'il n'avait pas compris la menace en répondant :

“ Parfaitement, monsieur le président, vous êtes très bien informé. ”<sup>101</sup>

Costa e Silva essayait de convaincre la commission de ses dispositions démocratiques :

“ Nous sommes dans une Démocratie : les journaux disent ce qu'ils veulent - n'est-ce pas, Dr. Hélio, vous-même, n'écrivez-vous pas ce que vous voulez ? - et les jeunes vont dans la rue crier à bas la dictature. Qu'est-ce que c'est comme dictature celle où les personnes peuvent crier à bas la dictature ? ”<sup>102</sup>

C'était son meilleur argument.

De toute façon, ses idées à propos de la démocratie étaient trop loin de celles de ses interlocuteurs. L'affrontement s'approchait. À la question de la constitution de la commission avait été choisie, la réponse de Pellegrino vient foudroyante : “ Par des élections directes, monsieur le président. ” Le coup reçu, le président prend quelques secondes, puis il sourit et suggère d'aller aux faits. L'une après l'autre, les revendications seront niées. Les arguments les plus variés défilent, quand, tout d'un coup, le représentant des étudiants, Marcos Medeiros lance l'ultimatum : “ Écoute donc, professeur, je veux savoir cela : vous allez libérer ou non nos camarades ? ”<sup>103</sup>

La réunion était finie.

Les derniers mois de l'année démontrent l'intolérance exacerbée du gouvernement et le radicalisme dans le mouvement des étudiants, dans la politique, dans les arts.

---

<sup>101</sup> Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 172-173.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>103</sup> “ Escuta aqui, professor, eu quero saber o seguinte : o senhor vai ou não vai soltar os nossos companheiros ? ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 179.

C'est l'âge de l'affrontement.

“ Loin étaient les temps où le dialogue pouvait être au moins un espoir. La gauche luttait contre la dictature et, de préférence, entre elle. L'intolérance n'avait pas d'idéologie non plus. <sup>104</sup> ”

En octobre, la police découvre le site où les étudiants participaient clandestinement du XXX Congrès de la UNE. “ Les leaders qui étaient les plus expressifs dans le ME <sup>105</sup> sont sortis de là-bas vers la prison et, plusieurs, de la prison vers l'exil ” <sup>106</sup> .

Dans les prisons, pendant les interrogatoires, la droite affine ses méthodes de torture <sup>107</sup> . Les *durs* critiquent durement la direction *fragile et vacillante* de Costa e Silva.

Le 13 décembre, l'AI-5 est promulgué.

“ Toute vie culturelle s'étiole sous l'inflexible censure dont la presse écrite, la radio et la télévision sont l'objet ; des professeurs et des chercheurs sont démis de leurs fonctions ; les savants sont mis à la retraite ; on les empêche de travailler en les forçant à s'exiler, à changer d'activité ou à émigrer, le même traitement étant réservé aux artistes de théâtre, de cinéma et de musique de variétés, aux écrivains et aux journalistes, étudiants, prêtres, militaires et syndicalistes. Sous le nationalisme vert et jaune <sup>108</sup> s'instaure la devise “ aime-le ou quitte-le ” <sup>109</sup> dont le message laconique propose l'alternative de l'allégeance au régime militaire ou, subtilement, du départ pour un autre pays...ou un autre monde. <sup>110</sup> ”

---

<sup>104</sup> “ Longe iam os temos em que o diálogo ainda podia ser pelo menos uma esperança. As esquerdas lutavam contra a ditadura e, preferencialmente, entre si. A intolerância não tinha mais ideologia. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>105</sup> ME - Mouvement des Etudiants.

<sup>106</sup> “ O que havia de mais expressivo no ME saiu dali para a cadeia e, muitos, dela para o exílio. ” *Ibid.*, p. 240.

<sup>107</sup> Sur ce sujet Voir : Helena Besserman Vianna, *Politique de la psychanalyse face à la dictature et à la torture*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>108</sup> Mention aux couleurs du drapeau brésilien.

<sup>109</sup> Mention au slogan de la campagne publicitaire de soutien au coup d'Etat : “ Brasil - Ame-o ou Deixe-o ”.

<sup>110</sup> Helena Besserman Vianna, *Op. cit.*, p. 47-48.

Le lendemain le *Jornal do Brasil* annonce dans la prévision météorologique : “ Temps noir. Température suffocante. L’air est irrespirable. Vents très forts soufflant sur le pays. ” <sup>111</sup>

Malgré le fort soleil d’été.



---

<sup>111</sup> “ Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 288-289.

## Deuxième Partie

### ***RODA VIVA***<sup>1</sup>

Après avoir donné un aperçu de la situation politique du pays et décrit le cadre de l'évolution de la répression jusqu'en 1968, nous trouvons important ici de présenter la pièce *Roda Viva* - texte, conception de la mise en scène et spectacle - le même que son auteur et son metteur en scène, pour les placer dans le moment politique que le pays traverse.

Ainsi aurons-nous les bases de l'analyse pour bien comprendre le but de la censure et son importance en tant que pilier du système politique mis en place par le coup d'État.

#### **1 - L'auteur, Chico Buarque de Hollanda et son impact sur la société**

##### **1.1 - Un phénomène national**

En 1967, à l'âge de 24 ans, Chico Buarque était déjà un phénomène national. Compositeur de chansons à succès comme *A Banda*<sup>2</sup> et *Carolina*<sup>3</sup>, il venait de lancer son troisième disque et *Roda Viva*<sup>4</sup>, la chanson, était classée troisième au Palmarès du III<sup>e</sup> Festival de Musique de la TV Excelsior.

---

<sup>1</sup> Traduction : “ La Roue de la Vie ”. Voir texte original dans les *Annexes*.

<sup>2</sup> Voir paroles dans les *Annexes*.

<sup>3</sup> Voir paroles dans les *Annexes*.

<sup>4</sup> Voir paroles dans les *Annexes*.

Le journal conservateur *O Globo*, le 22-12-67 nous le confirme : “ un sondage d’opinion a révélé que les musiques de Chico Buarque sont chantées 24 heures sur 24, aux quatre coins du pays ”<sup>5</sup>.

Le jeune talent, aux yeux infiniment verts, au “ sourire pur, aux dents blanches ”<sup>6</sup>, au visage bon-enfant, faisait rêver les mères bourgeoises imbues de la noble tâche de trouver un “ bon parti ” pour leurs petites. Chico représentait le modèle idéal : jeune, talentueux, “ bien-né ”, poli, ses chansons de rythme souple faisaient rêver le pays : parents, jeunes filles et le maréchal Castelo Branco lui-même avait déjà dansé avec sa femme au son de *Carolina*<sup>7</sup>.

Telle “ unanimité nationale ” ne pouvait pas être pardonnée par certains segments dits “ révolutionnaires ” de la gauche. À un moment où la radicalisation politique s’exacerbait, “ le Brésil musical vivait passionnément divisé ”<sup>8</sup> aussi, entre le *vieux*, où on classait l’oeuvre de Chico Buarque, et le *nouveau* - le Tropicalisme - mouvement dont faisaient partie Caetano Veloso et Gilberto Gil.

La déclaration de Tomzé, un musicien tropicaliste, pour utiliser le manichéisme de ces temps-là, lors d’une interview à la télévision, démontre l’extension de la division. À propos de Chico Buarque, il a affirmé agressivement : “ J’aime bien ; finalement, il est notre grand-père ”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> “ Uma estatística revelou que durante 24 horas cantam-se as músicas de Chico Buarque, nos quatro pontos do país. ” , *Jornal O Globo*, “ Roda Viva de Chico Buarque começa a girar em janeiro ”, 2º Caderno, 22-12-67, p. 9.

<sup>6</sup> “ sorriso puro de dentes brancos ”, Z. Ventura, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>7</sup> Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p.125.

<sup>8</sup> “ O Brasil musical de então vivia apaixonadamente dividido. ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 77.

Chico Buarque défendait son travail :

“ C’est sûr qu’on doit rompre avec les structures. Mais la musique populaire brésilienne, au contraire d’autres arts, apporte en elle-même les éléments du renouvellement. Ce n’est pas une question de défendre la tradition, la famille ou la propriété de qui que ce soit. Mais c’était avec le samba que João Gilberto <sup>10</sup> a rompu les structures de notre musique. <sup>11</sup> ”

Chico expliquait qu’il “ n’avait rien contre la guitare électrique, ni contre le *tambourin* <sup>12</sup> ” et que “ l’important est d’avoir sur la même scène le groupe *Mutantes* et Martinho da Vila <sup>13</sup> ”.

Il nous paraît que la question soit précisément de discuter la dissension entre sa manière de s’engager et son temps.

## 1.2 - La métaphore de ses chansons

Comme nous l’avons déjà dit et montré dans la première partie de ce mémoire, ces temps-là étaient les temps de la *radicalisation* et, particulièrement à Rio de Janeiro, temps de presque guerre civile urbaine. Chico ne faisait pas partie de ce *front*, qui était aussi le *front* du Tropicalisme. Du moins pas encore.

Il nous semble très clair, et pourtant incompréhensible qu’on ne se soit pas aperçu du ton prémonitoire et des avertissements susurrés dans ses chansons qui faisaient succès à l’époque ; *Carolina* parle d’une jeune femme aux yeux profonds, plein de douleur, “ la douleur de tout ce monde ” ; *A Banda* décrit le

---

<sup>9</sup> “ Gosto muito ; afinal, ele é nosso avô ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>10</sup> João Gilberto, considéré le père de la Bossa Nova, auteur entre autres de *Garota de Ipanema*.

<sup>11</sup> “ É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música popular brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos da renovação. Não se trata de defender tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas de nossa canção. ” *Op. cit.*, p. 79.

<sup>12</sup> “ Ele não tinha nada contra a guitarra elétrica, como também nada contra o tamborim ” *Op. cit.*, p. 79. Tamborim : instrument caractéristique de la *samba*.

<sup>13</sup> “ O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco ” *Op. cit.*, p. 79. Mutantes : groupe Tropicaliste, dont faisait partie la chanteuse Rita Lee. Martinho da Vila : compositeur de samba.



défilé d'une fanfare qui passe " en chantant des choses d'amour " , et termine en disant que " tout est revenu à sa place après sa passage ". Ne pourrait-il être en train de repérer la passion et la douleur de cette jeunesse que se jetait contre la tyrannie ? A *Banda*, lancée en 1966, ne racontait-elle pas les manifestations des étudiants, assistés par la classe moyenne ? Quand il finissait en disant que " tout est revenu à sa place après le passage de la fanfare " ne pourrait-il être en train de signaler le dangers du manque de projets politiques effectifs de la gauche ? Et *Roda Viva*, écrite en 1967 : " il y a beaucoup du temps qu'on cultive le plus beau rosier qui existe, mais voici qu'arrive la roda viva et emporte le rosier au loin <sup>14</sup> " et encore : " on prend l'initiative, la guitare dans la rue, pour chanter, mais voici qu'arrive la roda viva et emporte la guitare au loin <sup>15</sup> ". Que voulait-il dire ?

Il nous semble qu'il expérimentait déjà l'exercice de la métaphore, l'unique forme de résistance possible, après 1968, dans un régime qui montre, avec l'AI-5, un autoritarisme sans aucune pudeur, où les radicalisations seront empêchées par la mort, la torture, l'emprisonnement, la disparition de centaines de personnes dont la majorité des cas restent encore non-éclaircis de nos jours.

Chico annonçait un changement de vent. Le problème est que, parmi les cris qui s'élevaient à cette époque, sa voix douce et ses chansons de rythme souple n'arrivaient pas à être entendues dans toute leur justesse.

Dans une des ses affirmations, bien peu entendu à l'époque, il affirmait, prémonitoirement : " On n'aura pas besoin de beaucoup de temps pour se rendre

---

<sup>14</sup> " Faz tempo que a gente cultiva / a mais linda roseira que há / mas eis que chega roda viva / e carrega a roseira prá lá ". Voir les paroles dans *Annexes*

<sup>15</sup> "A gente toma a iniciativa / viola na rua a cantar / mas eis que chega roda viva / e carrega a viola prá lá ", pour les paroles voir les *Annexes*.

compte que toute folie n'est pas géniale, de même que toute lucidité n'est pas vieille ”<sup>16</sup>.

## 2 - Le metteur en scène, José Celso Martinez Corrêa

### 2.1 - Le laboratoire de recherche

José Celso Martinez Corrêa, considéré comme un “ maître dans l’art de la provocation scénique ”<sup>17</sup>, fondateur et directeur du groupe *Oficina*<sup>18</sup> à São Paulo, en 1967 met en scène *O Rei da Vela*, texte d’Oswald de Andrade<sup>19</sup>, qui inaugure une nouvelle phase dans son travail. La conception de la mise en scène que José Celso imprime à *Roda Viva* continue le travail commencé dans *O Rei da Vela*. À propos du rôle du théâtre brésilien à ce moment-là, il affirmait :

“ Les théâtres de répertoire européen ont l’aspect de démonstration panoramique, d’inventaire, de méli-mélo de la culture : des kilos de Molière, des grammes d’Artaud, facilités et divulgués par le bon héritage de la culture occidentale. Les pièces mises en scène n’obéissent pas à une nécessité de vie et de mort de la communication, mais à une exigence d’un bon service public et de transmission de la dite culture humaniste. Chez nous, non. Quand on produit une pièce - la difficulté économique, la difficulté d’expression libre, et autres, tout cela fait de cette opportunité quelque chose de rare. La rencontre avec des collectivités dans les théâtres, de gens qui rencontrent des gens pour le dialogue, c’est une opportunité dont on doit profiter jusqu’à la folie. [...] Le théâtre brésilien ne peut pas attendre le futur. Il doit être mangé, dévoré chaque nuit, dans cette rencontre en tête-à-tête d’un groupe d’êtres humains assujettis aux mêmes appréhensions, oppressions et indécisions - les uns par hasard sur la scène, les autres dans la salle, tous dans un même décor oppressif, enveloppés par les mêmes mythes, par les mêmes difficultés subjectives et objectives qu’entravent l’action historique, qu’entravent les chemins de sa réalisation.<sup>20</sup> ”

---

<sup>16</sup> “ Não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. ”, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>17</sup> “ mestre na arte da provocação cênica ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>18</sup> Sur le Théâtre Oficina voir Mostaço, Edelcio ; SILVA, Armando Sergio da ; COSTA, Iná Camargo ; REVISTA DIONYSOS n° 26. Les références sont dans la Bibliographie.

<sup>19</sup> participant du Mouvement de la Semaine de l’Art Moderne, en 1922, il a fait partie du mouvement dénommé Modernisme pendant les années 20-30, auquel participaient entre autres, Tarsila do Amaral et Mário de Andrade.

<sup>20</sup> Os teatros de repertório europeu têm o aspecto de mostra panorâmica, de balanço, de pegue-pague da cultura : quilos de Molière, grammas de Artaud, facilitados e divulgados para a boa herança da cultura ocidental. As peças encenadas não obedecem a uma necessidade de vida e morte de comunicação, mas sim a uma exigência de um bom serviço público e da transmissão da chamada cultura humanista. Entre nós, não. Quando se coloca uma peça em cartaz - a dificuldade

Inspiré par le nouveau film de Glauber Rocha, *Terre en Transe*, il expérimente au théâtre la hardiesse esthétique du *Cinéma Novo*.

La mise en scène de *O Rei da Vela* change le chemin jusqu'ici parcouru par José Celso et le *Groupe Oficina*.

À la première, José Celso déclare que la pièce, dédié à Glauber Rocha, est le manifeste doctrinaire de la nouvelle phase du *Teatro Oficina* :

“ Nous avons trouvé le texte d'Oswald de Andrade grossier, anthropophage, cruel, implacable qui présente tout à partir d'un cogito très particulier : j'anarchise, donc j'existe. [...] En dirigeant Oswald, j'ai essayé de me laisser envahir - et la même chose s'est passée avec le groupe - par sa liberté. <sup>21</sup> ”

*O Rei da Vela* a fonctionné comme un vrai laboratoire de recherche de ce que José Celso appelle plus tard le “ théâtre de la cruauté brésilienne ”.

La mise en scène mélangeait “ les ressources du cirque et du théâtre de cabaret, de l'opéra et du théâtre critique, de la rigueur gestuelle et du bafouement, du rituel et de la pornographie, de la protestation et de la fête ” <sup>22</sup>.

Avec *O Rei da Vela* le groupe “ montrait la bourgeoisie non plus sous la perspective de la bourgeoisie elle-même, [...] mais sous la perspective des marginaux ” <sup>23</sup>.

---

econômica, a dificuldade de expressão livre, e outras, tudo isso faz desta oportunidade uma coisa rara. O encontro com coletividades nos teatros, gente encontrando gente para o diálogo, é uma oportunidade que tem que ser aproveitada até a loucura. [...] O teatro brasileiro não pode esperar o futuro. Tem que ser comido, devorado cada noite, neste encontro cara-a-cara de um grupo de homens sujeitos às mesmas apreensões, opressões e indecisões - uns acidentalmente no palco, outros na sala, todos dentro de um mesmo cenário opressivo, envolvidos pelos mesmos mitos, pelas mesmas dificuldades subjetivas e objetivas que entravam a ação histórica, entravam os seus caminhos de realização. *Jornal do Brasil*, “ Roda Viva vezes cem ”, Caderno B, p.2, 11-04-68.

<sup>21</sup> “ Encontramos o Oswald de Andrade grosso, antropófago, cruel, implacável, apresentando tudo à partir de um cogito muito especial : anarquizo, logo existo. [...] Dirigindo Oswald, procurei contagiar-me - e o mesmo aconteceu com o elenco - com a sua liberdade. ” Interview de José Celso Martinez Corrêa à *Revista Manchete*, “ O Rei da vela ”, Rio de Janeiro, 14-10-67.

<sup>22</sup> “ circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhação, ritual e pornografia, protesto e festa. ”, *Revista DIONYSOS* n° 26, *Teatro Oficina*, org. Fernando Peixoto, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro - SNT, 1982, p. 72.

C'est le surgissement d'un nouveau mouvement esthétique, le Tropicalisme, "destiné à révolutionner les modèles esthétiques et politiques jusqu'ici en vigueur"<sup>24</sup>, en faisant l'option "pour la marginalisation par rapport au système."<sup>25</sup>

Caetano Veloso<sup>26</sup>, lui-même, a déclaré avoir écrit *Tropicália*<sup>27</sup> sous l'influence de la mise en scène<sup>28</sup>.

Sans vouloir approfondir cette question, prenons ici la définition que Décio de Almeida Prado nous donne du Tropicalisme :

"Le côté pile de la fierté nationale : l'acceptation, gaie et sauvagement faite, de notre sous-développement matériel, mental et artistique. Puisque nous sommes arriérés, assumons sans inhibition notre retard. Puisque nous avons quelque chose de ridicule dans notre anachronisme historique, soyons les premiers à rire de nous-mêmes"<sup>29</sup>.

En 1968, *O Rei da Vela* représentait le Brésil au "IV Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili", à Florence et au "Premier Festival International des Jeunes Compagnies" à Nancy.

## 2.2 - La réaction en Europe

En Europe, la polémique a continué. En Italie, pendant que Ruggero Jacobbi affirmait : "*O Rei da Vela* ne nous demande pas les distinctions subtiles de l'hyper-critique ; il évoque et provoque les temps de l'action. Pour cela, il reste

---

<sup>23</sup> "[...] mostrava a burguesia já não mais da perspectiva da própria burguesia [...], mas de marginais." Edelcio Mostaço, *teatro e política : Arena, Oficina e Opinião - uma interpretação da cultura de esquerda*, São Paulo, Proposta editorial, 1982, p. 104.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>26</sup> Caetano Veloso, représentant du Tropicalisme dans la Musique Populaire Brésilienne - MPB.

<sup>27</sup> Chanson tropicaliste qui inaugure le Tropicalisme dans la MBP.

<sup>28</sup> Edelcio Mostaço, *Ibid.*, p. 103.

<sup>29</sup> "O ufanismo virado de cabeça para baixo [...] : a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos.", Décio de Almeida Prado, *O Teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p.113.

déplacé dans une Europe tout à fait sûr d'elle-même et de son propre dégoût », le critique Carlo Degl'Innocenti du journal du Parti Communiste Italien - L'Unità - dans son édition du 21 avril 1968 disait : “ *O Rei da Vela* est un spectacle qui ne peut pas être jugé, soit dans la sphère artistique, soit dans la sphère idéologique et politique, avec le mètre de la critique européenne ”<sup>30</sup>.

La réception à Nancy peut être mesuré par les résultats de l'enquête publique<sup>31</sup> : excellent : 33,5% ; bien : 33,5% ; passable : 18,3% ; mauvais : 14,7% et par la mobilisation de Bernard Dort, Emile Copferman, Nicole Zand, Françoise Kourilsky et Jean-Jacques Hocquard qui ont promu la représentation de la pièce à Paris.

Bernard Dort, dans le programme fait particulièrement pour la saison parisienne, affirmait :

“ Nous ne sommes pas ici devant un tranquille essai de fonder un théâtre folklorique et national (comme était le spectacle brésilien présenté à Nancy et à Paris il y a deux ans : *Morte e Vida Severina*<sup>32</sup>) mais devant un appel enragé et désespéré pour un autre théâtre : un théâtre de l'insurrection ”<sup>33</sup>.

La saison parisienne a eu lieu au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers avec le soutien du Groupe d'Etudes et de Recherches Théâtrales le 10 mai 1968<sup>34</sup>.

Paris vivait la “ Nuit des Barricades ”<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> *Dionysos* n° 26, p.77.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>32</sup> Il fait référence au spectacle présenté par le TUCA. Voir Première Partie, 2.2.1 - *Le climat social jusqu'en 1968*.

<sup>33</sup> Traduit du portugais : “ Estamos aqui diante não de uma tranqüila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional (como era o espetáculo brasileiro apresentado em Nancy e Paris há dois anos atrás : Morte e Vida Severina) mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro : um teatro de insurreição ”, *Dionysos* n° 26, p. 78.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.77-78.

<sup>35</sup> Hervé Hamon et Patrick Rotman, *Génération : les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987, p. 615.

Le texte libertaire, corrosif et anarchiste de Oswald de Andrade avait donné à José Celso les bases de son insurrection. La même chose ne se passera pas avec *Roda Viva*, le texte de Chico Buarque de Hollanda, qu'il accepte de diriger ensuite.

### 3 - *Roda Viva* : le texte

#### 3.1 - Le thème

*Roda Viva* raconte l'histoire de *Benedito da Silva*, artiste populaire, embrouillé par l'industrie de consommation et transformé par la télévision en idole nationale : il devient *Ben Silver*. Dans sa nouvelle condition, il est dûment consommé et à la fin, obligé au suicide. L'*Ange Gardien* est son manager, prêt à tout faire pour 20 % de commission. Le *Diablotin* est le représentant de la presse manipulatrice, dont l'unique but est d'avoir lui aussi *sa partie du gâteau*, et pour y arriver, il manipule des informations. *Juliana*, la femme de *Benedito*, et *Mané*, son meilleur ami, artiste populaire "authentique", font le contrepoint. Le *Choeur* commente l'action.

Dit ainsi, le texte ne présente aucune innovation. Hollywood avait déjà beaucoup profité du thème. La différence, selon José Celso, est que, dans *Roda Viva*, cette problématique est abordée du point de vue de la réalité brésilienne actuelle, ayant pour but de "démystifier, dénoncer et renverser la série de

modèles sans consistance fabriqués pour duper le public et pour remplir le vide absolu de commandement dans lequel le Brésil se trouve actuellement ”<sup>36</sup>

### 3.2 - L'accueil de la critique

Écrit en 1967, le texte d'un prologue et deux actes, est classé plutôt comme un guide pour le metteur en scène et n'a pas été bien reçu par la critique qui, dans les meilleures des hypothèses, lui a donné le crédit d'un premier essai bien intentionné d'un artiste talentueux.

Les mérites de la révolution et du scandale qui vont se produire sont crédités à la mise en scène de José Celso, puisque la pièce est considérée simpliste et naïve.

Zuenir Ventura affirme même : “ Il (José Celso) avait dans les mains une oeuvre (*Roda Viva*) sans blasphème ni rancune, écrite par quelqu'un qui avait tout pour être *en paix avec la vie*. ”<sup>37</sup>

Justice soit rendue. À l'époque Chico n'est pas si en paix avec la vie. Il est attaqué par la droite et par certains secteurs de la gauche. Ses collègues aussi créent des polémiques cruelles à propos de sa personne et de son oeuvre, comme nous l'avons déjà montré. Sous aucun prétexte Chico Buarque, l'artiste sensible, conscient et engagé dans les luttes de son temps comme il l'était, ne peut être bien avec la vie, si cela signifiait un sens de non-préoccupation (le “ je m'en foutisme ”) et de laisser-vivre.

---

<sup>36</sup> “ [...] desmistificar, denunciar e derrubar a série de modelos sem consistência fabricados para ludibriar o público e preencher o vazio absoluto de liderança em que se encontra atualmente o Brasil. ”, *O Estado de São Paulo*, “ Chico Buarque fala de estréia teatral ”, décembre, 1967.

<sup>37</sup> “ [...] ele tinha nas mãos uma obra sem blasfêmia e sem rancor, de alguém com tudo para estar em paz com a vida. ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 89.

Parmi les critiques, nous voulons faire ressortir celle de Yan Michalski - critique influent et pas seulement à cette époque - qui, avec la justesse caractéristique de ses remarques, essaye de trouver dans le texte non seulement des fautes, quand il y en a, mais aussi des avantages :

“ Le texte de Chico Buarque de Holanda est loin d’être un chef-d’oeuvre, pas même une pièce destinée à laisser une marque de quelque importance dans la dramaturgie brésilienne. Bien le contraire, c’est le typique travail d’un jeune débutant, qui cherche, avec hésitation, insécurité et naïveté, à découvrir et maîtriser les techniques et le langage d’un art encore rempli de mystères pour lui.

Et pourtant, je ne crois pas que nous avons le droit d’éliminer, en quelques paroles, comme très mauvais ou presque inexistant, ce travail débutant de Chico dramaturge ; et c’est bien cela que beaucoup de gens sont en train de faire, injustement et précipitamment. [...] Le problème n’est pas si simple, et la pièce n’est pas si méprisante. Il y a même, parmi d’innombrables fautes, des vertus essentiellement théâtrales qui ne peuvent pas être passées sous silence. En lisant le texte plutôt qu’en voyant le spectacle, on sent clairement que Chico Buarque écrit en visualisant toujours une action scénique, concerné par ce que la mise en scène pourra extraire de ses idées. Cela c’est, je vous assure, un mérite peu commun parmi les auteurs débutants. Plus que cela, le contenu de *Roda-Viva* me semble digne d’intérêt. Avec son indiscutable autorité morale, Chico Buarque lance une série de graves accusations contre l’engrenage commercial de la télévision [...] Il me semble digne d’évidence le fait qu’une accusation vienne justement de Chico Buarque, une idole sans doute authentique, qui n’a rien de commun avec le protagoniste de la pièce, mais qui doit évidemment une partie de son renom et de sa position exactement au mécanisme qu’il dénonce. Humainement *Roda-Viva* est un document très signifiant : un artiste consacré, indigné par la corruption du milieu professionnel auquel il appartient, n’hésite pas à mettre en jeu son prestige et à aborder un art que lui est presque étranger [...] afin de manifester sa révolte devant l’immoral engrenage qu’il connaît de près. La lucidité, la courage et l’honnêteté de l’action de Chico Buarque dispensent de commentaires ; et même si la pièce était encore plus faible, elle mériterait d’être mise en scène pour que l’un des plus populaires jeunes artistes du Brésil puisse imprimer sa sincère et juste protestation.<sup>38</sup>”

### 3.3 - La démythification des idoles populaires

Chico Buarque affirme que le thème de la pièce est la démythification des idoles populaires. Et il se défend de la définition de “ pièce autobiographique ” en disant que “ le personnage est quelqu’un d’inconscient alors que lui sait

---

<sup>38</sup> Yan Michalski, “ A voz ativa de *Roda-Viva* ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, janvier 1968. Pour le texte complet voir les *Annexes*.



exactement ce qu'il fait et les chemins qu'il parcourt, ayant donc la liberté de choix ”<sup>39</sup> :

“ La pièce entière est une farce, elle n'a rien de réaliste. J'ai pris soin de ne présenter que les problèmes, en évitant de recommander des solutions, pour ne pas faire de moralisme à bas prix. Je ne veux pas que mon texte reste statique. Tout le monde va contribuer à son évolution, sa transformation. Même une fois la pièce prête, les réactions du public serviront à des améliorations futures.”<sup>40</sup>

En traitant de la démythification des idoles populaires, *Roda Viva* nous apporte encore d'autres thèmes, bien à l'ordre du jour en 1967 au Brésil. En voici quelques exemples :

- L'invasion nord-américaine :

ANGE (à Ben Silver) : T'as déjà lu le “ Time ” de cette semaine ? Non, mais que tu es illettré ! Puisque le “ Time ” est un magazine étranger très important. Dans ce dernier numéro c'est très bien expliqué ce que doit être la musique légitime brésilienne.<sup>41</sup>

- La manipulation de l'information :

DIABLOTIN : J'ai vu. (il rit) Je sais tout ! (il rit) Ce que la télévision n'a pas vu ! Je sais ! (il sort des journaux) Extra ! Extra ! Ben Silver est marié ! C'est ça ! L'idole est marié ! (...)

ANGE ( se dirige vers Diablotin) : Un moment, un moment ! Tu es fou ! Cela n'est qu'une équivoque ! [...] Celle-ci, c'est la soeur de Benedito ! (il met de l'argent dans les mains de Diablotin)

DIABLOTIN : Soeur ?

ANGE (lui donne plus d'argent) : Bien sûr, sa soeur !

DIABLOTIN (regarde l'argent, regarde JULIANA) : Pas tout à fait sa soeur.

ANGE (lui donne encore plus d'argent) : Entièrement sa soeur !

---

<sup>39</sup> “[...] personagem é inconsciente, enquanto que ele sabe perfeitamente para onde está caminhando, tendo, por isso, a liberdade de escolher seu caminho”, *O Estado de São Paulo*, “Chico Buarque fala de estréia teatral”, São Paulo, dezembro, 1967.

<sup>40</sup> “ Toda peça é uma farsa, não tendo nada de realista. Tomei cuidado para apresentar apenas os problemas, evitando recomendar soluções, para não cair no moralismo barato. Não quero que meu texto fique estático. Todos contribuirão para que ele evolua, transforme-se. Até mesmo depois da peça montada, as reações do espectador servirão de guia para futuros melhoramentos e ampliações.” *Ibid.*

<sup>41</sup> Voir texte original dans les *Annexes*..

DIABLOTIN (regarde l'argent, opine du chef, prend les journaux et sort en criant) : Extra ! Extra ! Il a démenti le mariage de Ben Silver ! Sa femme n'est que sa soeur ! Sa soeur !<sup>42</sup>

- La religiosité comme instrument de contrôle et de domination du peuple est représenté par les personnages d'Ange et de Diablotin, les *créateurs* et *managers* de toute la trame.

- La radicalisation politique qui est en cours dans le pays, les persécutions politiques et les divisions parmi la gauche :

BENEDITO : Et Dora ?

MANÉ : Elle est morte.

BENEDITO : Et Moacyr ?

MANÉ : Il est incarcéré.

[...]

BENEDITO : Tu te rappelles de la fac ?

MANÉ . Qui est-ce qui peut l'oublier ?

BENEDITO : Architecture.

[...]

BENEDITO : Et le parti ?

MANÉ : Je n'en sais rien.

BENEDITO : Il est fini.

MANÉ : Il est mort.

BENEDITO : Quel malheur.

MANÉ : Tu étais un mauvais communiste.

BENEDITO : Non, c'est vrai qu'il me manque.<sup>43</sup>

- Le rôle de sondages d'opinion par rapport à l'industrie culturelle :

---

<sup>42</sup> Voir texte original dans les *Annexes*, p. 17.

<sup>43</sup> Voir texte original dans les *Annexes*, p. 22.

ANGE (en discourant) : Dans cet univers, l'IBOPE<sup>44</sup> c'est le représentant officiel / de la divine petite lumière rouge<sup>45</sup> / Seulement lui a l'accès aux ministères de la lumière / C'est lui qui indique les préférences / de la vénérée télévision / C'est lui que vous devez consulter à la fin de chaque journée / Pour savoir les fruits de vos bonnes actions / Pour confesser vos péchés / Et pour recevoir avec humilité et résignation / les pénitences imposées / À savoir / changement d'horaire / retard de salaire / cachet suspendu / avance sur salaire niée / directeur en réunion / pousse-toi de là que je m'y mette non et non / des amis en fuite / des femmes adultères / et attention au plus important / en cas de péché mortel / de chômage / Jusqu'au jugement final / respectez, donc, l'IBOPE<sup>46</sup>

### 3.3 - *Roda Viva* et la télévision

Fait important qu'il faut remarquer, *Roda Viva* inaugure dans notre dramaturgie la discussion sur le rôle de la télévision - qui était débutante à l'époque - en dénonçant déjà son pouvoir de manipulation et de massification.

Aujourd'hui, la portée de la télévision au Brésil - pour ne pas dire dans le monde entier - est bien connue. À l'époque, cependant, notre télévision ne faisait que marcher à quatre pattes. En 1962, 8,6% des foyers étaient équipés d'un poste ; en 1968, 20,4%<sup>47</sup>.

Comme le remarque Zuenir Ventura :

“ En 68 il y avait déjà [...] une télévision en noir et blanc raisonnablement diversifiée - qui comptait une demi-dizaine de chaînes entre Rio et São Paulo -, mais la télévision était loin d'être ce qu'elle est devenue. Elle était encore, [...] comme le *Pasquim*<sup>48</sup> dira l'année suivante, “ un monde où n'existait pas de vie intelligente ”. C'est vrai qu'un des principaux événements culturels de l'année - les festivals de musique - doivent une grande partie de leur succès à la télévision : à l'Excelsior, à la Record, à la Tupi et même à la novice Globo. Mais la télévision dans ces cas-là fonctionnait comme simple véhicule de transmission. Les festivals - de la même façon que les programmes humoristiques et le téléjournalisme - étaient des transpositions de la radio, ils n'avaient pas un langage propre, comme celui du journalisme et du feuilleton (telenovela) d'aujourd'hui. A part des moments exceptionnels, quand elle transmettait des événements comme celui-ci, la télévision ne faisait concurrence, culturellement, ni avec le cinéma, ni avec le théâtre - et n'avait pas de prestige intellectuel pour, en tant que média, exercer de l'influence sur les jeunes rebelles de

---

<sup>44</sup> IBOPE - un grand institut de sondage d'opinion au Brésil.

<sup>45</sup> Il fait mention à la lumière des caméras.

<sup>46</sup> Voir texte original dans les *Annexes*, p. 13.

<sup>47</sup> Daniel Pécaut, *Entre le peuple et la nation - les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 186-187.

<sup>48</sup> voir note n° 60, Première Partie de ce mémoire.

68. [...] Les idoles de la jeunesse de l'époque n'étaient pas télévisuelles, mais musicales, bien qu'aïdées par la télévision<sup>49</sup>. ”

Pour conclure, nous trouvons important de souligner que, même si le texte n'est pas un chef-d'oeuvre de l'écriture, il allait beaucoup plus loin qu'une simple protestation indignée contre l'engrenage commercial de la télévision.

La diversité des thèmes présentés dans la mise en scène n'ont pas été “ inventés ” par José Celso comme l'invoquent la majorité des critiques de l'époque. Au contraire, ils étaient clairement présentés dans le texte.



#### **4 - Roda Viva : la mise en scène**

---

<sup>49</sup> “ Em 68 já havia [...] uma televisão em preto e branco razoavelmente diversificada - com uma meia dezena de canais entre o Rio e São Paulo -, mas a TV estava longe de vir a ser o que é. Era ainda, [...] como diria o *Pasquim*<sup>49</sup> no ano seguinte, “ um mundo onde não havia vida inteligente ”. É verdade que um dos principais acontecimentos culturais do ano - os festivais de música - deve grande parte do seu sucesso à televisão : à Excelsior, à Record, à Tupi e mesmo à incipiente Globo. Mas a televisão nesses casos entrava como mero veículo de cobertura. Os festivais - da mesma maneira que os programas de humor e o telejornalismo - eram transposições do rádio, não tinham uma linguagem própria, como a do jornalismo e a da telenovela hoje. A não ser em momentos excepcionais, quando transmitia eventos como estes, a TV não concorria culturalmente, nem com o cinema, nem com o teatro - e nem tinha prestígio intelectual para, como mídia, exercer alguma influência nos rebeldes jovens de 68. [...] Os ídolos da juventude da época não eram televisivos, mas musicais, ainda que ajudados pela TV ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 52.

#### 4.1 - Le théâtre de la cruauté brésilienne

Pendant l'année 1968, les différents courants qui se multipliaient parmi la gauche sur le plan politique, commençaient à trouver leurs correspondances dans la culture d'opposition.

Si José Celso avait inauguré une nouvelle phase avec la mise en scène de *O Rei da Vela* et avait inspiré le mouvement Tropicalisme, c'est pourtant avec *Roda Viva* qu'il consolide, et donne forme à ce qu'il appellera le théâtre de la cruauté brésilienne.

Nous sommes d'accord avec Edelcio Mostaço quand il affirme que *Roda Viva*, en tant que spectacle est "une continuité quasi naturelle de *O Rei da Vela*".

Il explique :

"Si dans celui-ci il montrait un pays *sans histoire*, fait de complots économico-politiques et d'opportunisme éhonté, [...], *Roda Viva* était pratiquement la reprise de ce même portrait structurel, cependant que mis en scène d'une façon plus honteuse, plus débauchée, plus caricaturale [...].<sup>50</sup>"

Dans une interview pour le *Jornal do Brasil* en avril 1968, José Celso explique cette évolution :

"[...] dans le monde sous-néocapitaliste, comme c'est le cas du Brésil, il y a toujours tendance à ce que tout soit dégluti pour la politique de la consommation. Ainsi, [...] *O Rei da Vela* est castré dans un pseudo-tropicalisme inoffensif. C'est le moment de changer de tactique : *découvrir la sensibilité historique d'un moment donné et avec elle blesser le spectateur, en l'obligeant à assumer une nouvelle sensibilité devant un nouveau phénomène social*. [...] Une nouvelle culture, qui par rapport à l'ancienne a l'aspect d'anti-culture, est en train de naître. [...] Mon théâtre, donc, vise la communication de cette anti-culture, de cette lutte, de tout ce qui suscite la construction, la modification de l'action de l'homme brésilien vers son utopique, libre et totale manifestation. Le théâtre aujourd'hui est cruel, comme il faut l'être, dans un monde où seulement la violence fécondera quelque chose.<sup>51</sup>"

---

<sup>50</sup> "Se neste era mostrado um país *sem história*, de largos conchavos econômico-políticos e de descarado oportunismo, [...], *Roda Viva* era praticamente a retomada deste mesmo quadro conjuntural, só que posto em cena de forma mais torpe, mais debochada, mais caricatural [...]." Edelcio Mostaço, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>51</sup> "[...] dentro do mundo sub-neocapitalista, como é o caso do Brasil, há sempre a tendência de tudo ser deglutido pela política de consumo. Assim, [...] *O Rei da Vela* é castrado num pseudoTropicalisme inofensivo. É o momento de se mudar de tática : *descobrir a sensibilidade histórica de um momento e ferir com ela o espectador, obrigando-o a assumir uma nova*

Les divisions politiques déjà vérifiées parmi la gauche ne se font pas attendre longtemps dans le domaine de la culture d'opposition. La guerre était lancée et personne n'est épargné.

Dans une interview à Tite de Lemos<sup>52</sup>, qui est devenue historique et qui a pris l'importance de manifeste, José Celso prenait la défense de la radicalisation et annonçait "l'émergence d'un art brésilien violent" qui serait "le signe qui anticipe les grandes révolutions dans le champ social et politique". Il prophétisait : "Tout le monde a peur de l'art qui maintenant se fera obligatoirement dans le pays, puisqu'il sera menaçant, dangereux"<sup>53</sup>.

Sur le rôle du théâtre, il affirmait :

"Aujourd'hui je ne crois pas non plus à l'efficacité du théâtre rationaliste. [...] Ce n'est pas du prosélytisme, mais de la provocation. [...] Le sens de l'efficacité du théâtre aujourd'hui est le sens de la guérilla théâtrale. De l'anti-culture, de la rupture avec toutes les grandes lignes de la pensée humaniste."<sup>54</sup>

Il faut ici considérer que le public vers lequel il se dirigeait se constituait de la classe moyenne. À propos de ce public, il déclarait :

"Pour un public plus ou moins hétérogène qui ne réagira pas en tant que classe, mais comme des individus, l'unique possibilité c'est le théâtre de la cruauté brésilienne - de l'absurde brésilien - théâtre anarchiste, cruel, gros, comme la grosseur de l'apathie dans laquelle nous vivons. [...] De plus en plus cette classe

---

*sensibilidade perante un novo fenômeno social. [...] Uma nova cultura, que em relação à velha tem o aspecto de anticultura, está nascendo. [...] Meu teatro, portanto, visa à comunicação desta anticultura, desta luta, de tudo que suscitar a construção, modificação da ação do homem brasileiro no caminho de sua utópica, livre e total manifestação. O teatro hoje é cruel, como é preciso ser, num mundo em que só a violência fecundará alguma coisa..", "Roda Viva vezes cem", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 11-04-68.*

<sup>52</sup> *In Revista Civilização Brasileira*, "A Guinada de José Celso", Caderno Especial n° 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

<sup>53</sup> Interview à Tite de Lemos, *In Zuenir Ventura, Op. cit.*, p. 94-95.

<sup>54</sup> "Hoje não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. [...] Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação. [...] O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista." Interview à Tite de Lemos, *In Anatol Rosenfeld, "O teatro agressivo", Dionysos n° 18*, Rio de Janeiro, SNT, 1974, p. 9.

moyenne qui dévore des savons et des *telenovelas* va rester pétrifiée et dans le théâtre elle devra se dégeler, à coup de massue.<sup>55</sup> ”

#### 4.2 - La guérilla théâtrale

C'est basé sur ces propositions que José Celso crée la mise en scène de *Roda Viva*, où il ne fait aucune économie de ressources pour arriver aux extrêmes de ce qu'il annonçait dans ces interviews-manifeste.

*Roda Viva* altère la relation public-acteurs et s'approche d'un théâtre *physique* où le spectateur ne peut plus rester assis, physiquement passif, même si mentalement actif. Le spectacle ne se passe pas non plus *devant lui et dans le domaine de la scène*, mais *avec lui*. Son action est prioritaire et la mise en scène se charge de la provoquer avec agressivité et irrévérence. *Roda Viva* ne permet pas non plus l'indifférence. C'est le scandale et le chaos. Le public se divisait entre la haine et l'adoration, les menaces contre les comédiens et les manifestations de soutien. Ce rituel qui unissait la scène et la salle faisait partie d'une radicalisation beaucoup plus ample. La *guérilla théâtrale* de José Celso servait d'écho à la désespérée révolte des étudiants et des secteurs progressistes de la classe moyenne, qui, deux années plus tard, sera engagée dans la généreuse et triste expérience de la guérilla urbaine.

---

<sup>55</sup> “ Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira - do absurdo brasileiro - teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos [...] Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. ”, interview à Tite de Lemos, *In Iná Costa, Op. cit.*, p. 185.

## 5 - *Roda Viva* : le spectacle

Puisqu'il n'existe aucun enregistrement, nous avons essayé de repérer le spectacle à partir des articles publiés à l'époque dans la presse et dans les rares livres qui mentionnent la pièce.

Contrairement à ce qui parfois est déclaré, *Roda Viva* n'était pas une production du groupe *Oficina*, dont José Celso était le directeur. Le spectacle a été produit, à Rio de Janeiro par Orlando Miranda, producteur théâtral indépendant - sans aucune liaison avec les théâtre des groupes - qui a invité José Celso pour le diriger. C'est l'unique travail de José Celso en dehors du groupe *Oficina*.

### 5.1 - La distribution

*Roda Viva*, comédie musicale en deux actes, a donc sa première à Rio de Janeiro, au *Teatro Princesa Izabel*, le 17 janvier 1968, avec la fiche technique et la distribution suivante :

auteur : Chico Buarque de Hollanda

metteur en scène : José Celso Martinez Corrêa

scénographie et costumes : Flávio Império

direction musicale : Carlos Castilho

chorégraphie : Klauss Viana

assistant pour la mise en scène : Antonio Pedro

musiciens : Leão, Brechov, Tião, Zelão et Guaximin

Helena Prestes (Benedito da Silva)

Antônio Pedro (Ange)

Marieta Severo (Juliana)



Flávio São Tiago (Diablotin)

Paulo César Pereio (Mané)

choeur : Alceste Castelani, Angela Falcão, Angela Vasconcelos, Eudisia Acuna, Erico Vidal, Fábio Camargo, Fernando Reski, Ada Gausa, Jura Olera, Maria Alice Camargo, Maria José Mota, Pedro Paulo, Samuel Costa.

D'après Edelcio Mostaço :

“ Le texte qui ne prend pas plus de quarante minutes pour être lu, a été farci par le metteur en scène d'innombrables scènes créées à partir des laboratoires avec les comédiens, (et) d'expressives connotations visuelles du scénographe Flávio Império, arrive à presque trois heures de spectacle. Spectacle agressif, tout ce qui pouvait choquer le public a été cherché comme ressource expressive : des gros mots, des gestes obscènes, des nudités, un boeuf de foie cru dévoré en scène dont le sang rejaillit sur les premières files, une scène de long silence dans laquelle les comédiens fixaient un spectateur choisi en le regardant avec insistance, une manifestation d'étudiants où les comédiens se jetaient littéralement sur le public. <sup>56</sup> ”

Pour le poster de la pièce José Celso voulait l'image de “ Chico dans une boucherie. Ou les yeux verts de Chico flottant comme deux oeufs sur une tranche de foie cru ”. <sup>57</sup> Chico Buarque a refusé.

À propos de la scène où *Juliana* (Marieta Severo) la femme de *Benedito*, habillée comme la Vierge, reçoit la visite de l'*Ange* (Antonio Pedro) qui vient lui “ annoncer ” la transformation de son mari en idole et où il essaye de la séduire :

ANGE  
Je suis venu pour tout changer  
tout changer pour le meilleur, chérie  
votre mari va changer  
de visage, de nom et de vie <sup>58</sup> ,

---

<sup>56</sup> “ O texto, que numa leitura corrida não ultrapassa quarenta minutos, foi recheado pelo encenador de inúmeras cenas criadas em laboratório com o elenco, de expressivas conotações visuais do cenógrafo Flávio Império, atingindo quase três horas de encenação. Espetáculo agressivo, tudo que poderia chocar a salle foi buscado como recurso expressivo : palavrões, gestos obscenos, nus, um fígado cru devorado em cena a respingar sangue nas primeiras filas, uma cena de longo silêncio em que os atores fixavam um espectador olhando-o insistentemente, uma passeata estudantil onde os atores jogavam-se literalmente sobre o publico. ” Edelcio Mostaço, *Op. cit.*, p. 112-113.

<sup>57</sup> “ [...] o Chico num açougue. Ou os olhos verdes do Chico boiando como dois ovos numa posta de fígado cru. ” *dans le Programme* de la pièce. Voir original dans *Annexes*.

le comédien Antonio Pedro raconte, qu'une nuit, pendant qu'il improvisait quelques provocations, comme il le faisait d'habitude, un spectateur l'a menacé :  
“ Ecoutez bien, monsieur l'Ange. Si vous ne vous arrêtez pas, je vous donne un coup de massue <sup>59</sup> ”.

## 5.2 - Un essai de reconstitution du spectacle

Dans une interview au *Jornal do Brasil*, José Celso décrit quelques scènes dont le but est de forcer l'action des spectateurs :

“ Au moment où les spectateurs sont obligés d'assister inactifs à la rossée des comédiens étudiants par la police dans *Roda Viva*, ou de voir le peuple affamé et fétide qui dévore le foie de son idole, (ou) de signer des manifestes, ou enlever un mendigot d'au-dessous d'un fauteuil, ils ouvrent leur sensibilité (ou se renferment définitivement, et cela c'est possible) aux domaines de l'expérience d'une action méconnue [...] Ils (les spectateurs) expérimenteront plus concrètement le sens d'une action - non seulement ils la comprendront, mais ils en auront une expérience physique <sup>60</sup>. ”

La scène du suicide du chanteur nous est racontée par Zuenir Ventura :

“ [...] le personnage du chanteur se suicide, en offrant son foie à dévorer à ses fans, qui le déchirent - et son foie était un vrai morceau de foie de boeuf - le public, aspergé par le sang jailli de la scène, a compris que dans ce type de nouveau théâtre la métaphore n'était pas une figure de rhétorique, et l'agression pas simplement un geste symbolique. “ Est-ce que vous avez déjà tué votre communiste aujourd'hui ? ” - venaient demander les comédiens à un quelconque spectateur qui, mal avisé, était assis à la place vulnérable <sup>61</sup>. ”

À propos des décors *O Globo* nous dit :

---

<sup>58</sup> Voir texte original, p. 7, dans les *Annexes*

<sup>59</sup> Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>60</sup> “ No momento em que os espectadores são obrigados a assistir inativos ao espancamento de atores estudantes pela polícia, em *Roda Viva*, ou ver um povo faminto e fétido devorando o fígado do seu ídolo, assinar manifestos, ou tirar debaixo de uma poltrona um mendigo, ele abre sua sensibilidade (ou se fecha de uma vez, e isto é possível) para o terreno de uma ação desconhecida [...] Experimentará mais concretamente o sentido de uma ação - não somente entenderá, mas terá a experiência física dela. ”, “ Roda Viva vezes cem ”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 2.

<sup>61</sup> “ [...] o personagem do cantor se suicida, oferecendo o seu fígado à devoração dos fãs, que o despedaçam - e o seu fígado era uma real porção de fígado de boi cru -, a salle salpicada do sangue espirrado do palco, entendeu que naquele tipo de novo teatro a metáfora não seria uma figura de retórica, e a agressão não era mais apenas um gesto simbólico. “ Você já matou seu comunista hoje ? ” - vinham perguntar os atores a qualquer espectador que, desavisado, se sentasse em local vulnerável [...] ” Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 91-92.

“ [...] coûteux puisqu'ils imitent avec exagération un auditorium de télévision. Une abondance de ressources audiovisuelles seront employées, pour obliger le spectateur à participer aux problèmes exposés. <sup>62</sup> ”

Dans une colonne consacrée à la bonne société de l'époque, parmi les adjectifs propres à ce genre d'écriture, nous avons repéré une brève description du spectacle qui nous a paru importante :

“ *Roda Viva* est une “trouvaille” avec des scènes grandioses. L'histoire, dans le premier acte, offre au public un grand impact. Le chœur, comme dans le théâtre grec, chante, danse et joue, la forme liturgique choisie pour décrire le scénario, la lumière, les décors, (l'écran de télévision), tout cela est présenté d'une manière impressionnante, dans un aller et venu constant du profane au religieux. Heleno Prestes brille [...] non seulement en jouant Ben Silver, l'astre lancé dans une campagne publicitaire hallucinante, mais aussi dans les scènes muettes, ses gestes sont emplis de grande compréhension. Quand il se tient nu pour ensuite être habillé en tenue de gala de chanteur célèbre, son humilité c'est celle d'un Saint Sébastien. Au début du second acte, quand, prenant la fuite devant une foule de fans, il a un rendez-vous secret avec sa femme [...] le couple compose des moments de grande beauté plastique. Ils ressemblent à de jeunes figures grecques dans les sculptures d'impérissable harmonie. Le spectacle ne manque pas de plasticité ( ...). Mais, ensuite il y a les “messages”, il y a de la Politique, et pour le plaisir de ceux qui aujourd'hui trouvent que sans vulgarité le théâtre “ n'est pas moderne”, les gros mots apparaissent en recrudescence, se répètent, même dans les cantiques, atteignant la salle sans défense. <sup>63</sup> ”

La critique qui, étourdie, avait défendu *O Rei da Vela*, se tient maintenant divisée et oppose des réserves à *Roda Viva*. Le public aussi s'est divisé entre la

---

<sup>62</sup> “ [...] dispendiosa, pois imita com exagero um auditório de TV. Uma fartura de recursos audiovisuais será empregada, para obrigar o espectador a participar dos problemas expostos”. “*Roda Viva de Chico Buarque Começa a Girar em Janeiro*”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 2<sup>o</sup> Caderno, p. 9, 22-12-67.

<sup>63</sup> “*Roda Viva* é uma “trouvaille” com cenas grandiosas, em que a história no primeiro ato oferece ao public um grande impacto. Os coros, como os frisos do teatro grego, que cantam, dançam e representam, a forma litúrgica escolhida para descrever o roteiro, as luzes, o cenário, (vídeo de uma televisão) tudo é apresentado de maneira impressionante, num revezar constante do profano com o religioso. Heleno Prestes brilha [...] não só ao interpretar Ben Silver, o astro que é lançado por uma

publicidade alucinante, como nas cenas mudas, seus gestos são repassados de grande compreensão. Quando fica nu para depois vestirem-lhe os trajes de gala de um cantor de fama, sua humildade é a de um São Sebastião. No princípio do segundo ato, quando, fugindo à multidão de fãs, tem um encontro, secreto, com a sua mulher [...] ambos compõem momentos de grande beleza plástica. Parecem jovens gregos em grupos escultóricos de imperecível harmonia. Plasticidade não falta ao espetáculo [...]. Mas, depois, vêm “mensagens”, vem Política, e para agrado dos que hoje acham que sem vulgaridade o teatro “ não é moderno”, os palavrões recrudescem, repetem-se, até nos cânticos, atingindo a sala indefesa.” , G. de A, “Chico e a sua Roda-Viva”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23-01-68. Voir dans les *Annexes*.

fascination et la haine, il y avait ceux qui se mettaient debout et sortaient, et ceux qui insultaient les comédiens.

### 5.3 - Les trois articles de Yan Michalski

Dans les quinze jours qui ont suivi la première, Yan Michalski écrit trois articles-critiques au *Jornal do Brasil*, un essai sincère pour comprendre et faire comprendre, car lui-même est divisé entre le plaisir et l'indignation.

#### 5.3.1 - La réaction des fans de Chico Buarque

Son premier article, bref et sec, intitulé “ Première Critique ”, est publié le 18 janvier 1968. Cet article peut être pris comme un résumé des théories défendues à l'époque et dûment niées par Chico Buarque et José Celso tout au long de cette turbulente année.

Le premier paragraphe nous parle de la réaction de club des fans de Chico Buarque, autant qu'il met l'accent sur la théorie de la prétendue dichotomie entre le texte de Chico et la mise en scène de José Celso :

“ Je n'ai jamais vu un public plus désorienté et perdu que celui du club des fans adolescent de Chico Buarque de Holanda qui remplissait complètement le Teatro Princesa Isabel à la première de *Roda-Viva*. Et ce n'était pas sans raison. Les fillettes sont allés assister à une pièce musicale de Chico, art avec lequel elles possèdent d'amples affinités ; mais elles ont fini par assister à un spectacle de José Celso Martinez Correia basé sur un scénario de Chico ; et les affinités des fillettes avec l'art de José Celso sont beaucoup plus discutables. <sup>64</sup> ”

---

<sup>64</sup> “ Nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã-clube adolescente de Chico Buarque de Holanda que lotava completamente o Teatro Princesa Isabel na estréia de *Roda-Viva*. E não era por menos. As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades ; mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez Correia baseado num roteiro de Chico ; e as afinidades das meninas com a arte de José Celso já são muito mais discutíveis ”, Yan Michalski, “ *Roda-Viva* ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18-01-68. Voir dans les *Annexes*.

Il se divise entre les mérites et les excès de “ce happening, de ce rituel païen que José Celso a créé, avec une hardiesse suicide, avec un talent admirable, mais aussi avec une sauvagerie qui cette fois m’a paru décidément exagérée ”<sup>65</sup>.

D’après Yan Michalski, le spectacle “ dans sa première demi-heure impressionne fortement, par l’audace et la violence de sa mise en scène. Mais une fois que la surprise initiale est passée, et malgré plusieurs solutions chorégraphiques et picturales d’extraordinaire beauté, *Roda-Viva* se transforme de plus en plus en une frénétique session d’exhibitionnisme hystérique et, ainsi, peu à peu attire moins l’attention du spectateur ”<sup>66</sup>. Il considère que le très violent traitement de choc auquel le public est soumis “ si important et sain dans le théâtre contemporain et parfaitement légitime quand on veut choquer au nom d’un but ”, est “ hautement discutable quand - comme cela se passe ici - il n’existe que la simple volonté de choquer pour choquer , sans que cela puisse apporter aucun enrichissement au spectateur ”.

Il conclut en affirmant qu’un tel spectacle ne peut que repousser le public, et affirme : “ Je ne suis pas sûr que, dans l’actuel moment du théâtre brésilien, on ait le droit d’inviter les spectateurs, avec un tel manque de cérémonie, à ne jamais revenir au théâtre ”<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> “ [...] este happening, este ritual pagão que José Celso criou, com uma ousadia suicida, com um talento admirável, mas também com uma selvageria que desta vez me pareceu decididamente exagerada ”, *Ibid.*

<sup>66</sup> “ A primeira meia hora impressiona fortemente, pela audácia e violência da empostação. Mas uma vez absorvida esta surpresa inicial, e apesar de várias soluções coreográficas e pictóricas de extraordinária beleza, *Roda-Viva* se transforma cada vez mais numa frenética sessão de exibicionismo histórico e, como tal, deixa aos poucos de atrair o interesse do espectador ”, *Ibid.*

<sup>67</sup> “ E não sei se no estágio atual do teatro brasileiro temos o direito de convidar os espectadores, com tanta falta de cerimônia, a nunca mais voltar ao teatro ”, *Ibid.*

À la fin de l'article, il exempte Chico Buarque des responsabilités par rapport au spectacle et le pose même en victime de la tyrannie de la mise en scène, en disant :

“ C'est pour cela que *Roda-Viva* m'a semblé, d'une façon surprenante, un des spectacles le plus aliénant et aliéné des derniers temps. Et Chico Buarque, le pauvre, qui a composé pour *Roda-Viva* plusieurs chansons avec la signature de son distingué talent, n'a aucune responsabilité dans cette aliénation <sup>68</sup>. ”

Les comédiens sont aussi salué avec “ un bravo aux comédiens pour la griffe et pour le courage avec lesquels ils défendent cette entreprise - à mon avis - frustrée et malgré tout extrêmement talentueuse. <sup>69</sup>

Après son premier article, où l'on peut sentir sa forte indignation contre la violence du spectacle, bien qu'il reconnaisse ses avantages, Yan Michalski écrit deux autres articles où il essaye d'approfondir ses réflexions, de mieux expliquer ses discordances sans cesser de défendre les qualités du texte, de la mise en scène et du spectacle.

### 5.3.2 - L'analyse du texte

Son deuxième article se centre donc sur l'analyse du texte et sur la dichotomie qu'il voit entre celui-là et la mise en scène.

Les fortes critiques vis-à-vis du texte étaient, selon Yan Michalski, soit faites pour “ mettre dans le même sac et condamner, d'un seul coup, le texte et la

---

<sup>68</sup> “ É por causa disso que *Roda-Viva* me pareceu ser, surpreendentemente, um dos espetáculos mais alienantes e alienados dos últimos tempos. E Chico Buarque, coitado, que compôs para *Roda-Viva* várias músicas da sua inconfundível lavra, não tem culpa nenhuma dessa alienação ”, *Ibid.*

mise en scène ”<sup>70</sup>, soit “ pour défendre et même déifier les libertés et les excès commis par le metteur en scène : avec un texte si fragile, disent-ils, quel autre chemin restait à José Celso Martinez Correia ? ”<sup>71</sup>.

Il affirme que le texte de Chico Buarque, bien qu’il “ soit loin d’être un chef-d’oeuvre ”, présente “ des vertus essentiellement théâtrales ” : la préoccupation de l’auteur de visualiser la scène puisqu’il l’a écrite en envisageant la mise en scène ; et le thème traité qui “ lance une série de graves accusations à l’engrenage commercial de la télévision ”.

À propos de la mise en scène, il revient sur l’idée que José Celso s’est servi du texte comme simple prétexte “ pour mettre à l’épreuve les idées et les thèses sur l’esthétique et la communicabilité théâtrale qui le préoccupent à ce moment-là ”<sup>72</sup>, et conclut l’article en disant :

“ Je fais exprès de dire qu’avec la mise en scène de José Celso Martinez Correia, *Roda-Viva* a gagné, comme réalisation dramatique, une dimension dont Chico ne pouvait même pas rêver en écrivant sa modeste pièce. Comme spectateur et comme critique, je ne peux pas cesser d’avoir de la gratitude envers le metteur en scène pour nous avoir soumis à un spectacle si créatif, fascinant et provocant, fait à partir d’un texte qui n’avait pas l’apparence d’être prédestiné à se constituer sujet de controverses et de polémique. Mais, comme admirateur de Chico Buarque de Holanda, je me vois obligé de le défendre contre ceux qui cherchent à le transformer en bouc émissaire : sa *Roda-Viva* est loin d’être aussi insignifiante que la *Roda-Viva* de José Celso Martinez Correia pourrait le faire paraître ”<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> “ Um bravo ao elenco pela garra e coragem com a qual defende esta na minha opinião frustrada, embora talentosíssima iniciativa ”, *Ibid.*

<sup>70</sup> “ botar num mesmo saco e condenar, de um só golpe, o texto e a encenação ”, *Ibid.*

<sup>71</sup> “ defender , e até para endeusar, as liberdades e os excessos porventura cometidos pelo encenador : com um texto tão frágil, dizem eles, que outro caminho restava a José Celso Martinez Correia ? ”, *Ibid.*

<sup>72</sup> Yan Michalski, “ A Voz Ativa de *Roda-Viva* (I) ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, janvier 68. Voir dans les *Annexes*.

<sup>73</sup> “ Faço questão de repetir que com a direção de José Celso Martinez Correia, *Roda-Viva* ganhou. como realização dramática, uma dimensão e importância com a qual Chico não podia nem sonhar quando escrevia a sua modesta peça. Como espectador e crítico, não posso deixar de ser grato ao diretor por ter-nos submetido um espetáculo tão criativo, fascinante e provocante, feito a partir de um texto que nada parecia predestinar a se constituir num assunto de controvérsias e de polémicas. Mas, como admirador de Chico Buarque de Holanda, vejo-me obrigado a defendê-lo

### 5.3.3 - L'analyse du spectacle

Enfin le troisième et dernier article de cette série <sup>74</sup> a été écrit une quinzaine de jours après la première de la pièce. La rage et l'indignation présentes dans la " Première Critique " ont cédé la place à l'analyse éthique, généreuse et moderne, caractéristique du travail de Yan Michalski. Les réserves qu'il faisait au début sont encore là, mais le point principal de cet article porte sur le renouvellement que *Roda Viva* nous apporte.

Sans qu'il cesse de considérer que " le spectacle de José Celso Martinez Correia est en grande partie frustré ", il admet que celui-ci est " en même temps, fascinant, pour la virtuosité et pour la beauté de certains moments de sa mise en scène, et pour l'inouïe violence de sa conception ".

Et il en prend la défense :

" Il est licite de dire que ces beauté, virtuosité et violence sont tombées, partiellement ou entièrement dans le vide ; mais il ne me paraît pas licite de condamner le spectacle comme quelque chose de méprisable ou insignifiant : un faux-pas rempli de talent doit être traité et discuté avec le respect que le talent mérite - et personne ne peut nier, en saine conscience, que la dose de talent présente en *Roda-Viva* confirme la vocation théâtrale privilégiée du jeune metteur en scène <sup>75</sup>. "

Ce prémisses donne le ton de l'article, il continue en affirmant :

- Le don de chef d'orchestre de José Celso :

" Un tout petit peu a manqué pour que José Celso fît de *Roda-Viva* un spectacle inoubliable. Quand il se limite à laisser couler son inspiration, à faire fonctionner ses

---

contra aqueles que procuram transformá-lo em bode expiatório : a sua *Roda-Viva* está longe de ser tão insignificante como a *Roda-Viva* de José Celso Martinez Correia possa fazer parecer ", *Ibid.*

<sup>74</sup> Yan Michalski, " A Voz Ativa de *Roda-Viva* (II) ", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31-01-68. Dans les *Annexes*.

<sup>75</sup> "É lícito achar que esta beleza, virtuosismo e violência caíram, parcial ou totalmente, no vazio ; mas não me parece lícito condenar o espetáculo como uma coisa desprezível ou insignificante : uma **mancada** cheia de talento precisa ser tratada e discutida com o respeito que o talento merece - e ninguém pode negar, em sã consciência, que a dose de talento presente em **Roda-Viva** confirma a privilegiada vocação teatral do jovem diretor ", *Ibid.*



rare dons d'orchestration scénique, et à inventer des symboles d'irrésistible force poétique, *Roda Viva* est une expérience émouvante pour le spectateur (qui est capable de se défaire de toute attitude préconçue<sup>76</sup>.”

- La puissance de style du spectacle et de la musique :

“ Le style rituel d'une grande partie du spectacle, appuyé sur une parallèle bien imaginée entre certains rites de la liturgie catholique et la trajectoire d'une idole, qui l'amène au sommet de la gloire et ensuite au suprême sacrifice, arrive à créer plusieurs fois un climat mystique d'exceptionnelle densité. La splendide musique de Chico Buarque [...] contribuait décisivement au soutien de ce climat, non seulement à travers la ligne mélodique des morceaux chantés, mais aussi à travers de suggestifs effets instrumentaux. Et quelques-unes des indications de la mise en scène qui paraissaient avoir été créées sous l'inspiration directe des fluides de cette musique, fournissent une traduction visuelle de cet impact auditif comme rarement je l'ai vu, jusqu'à aujourd'hui, dans le théâtre<sup>77</sup>.”

Le travail de Flávio Império pour les décors et les costumes sont caractérisés par le *kitsch*, ce qui constitue apparemment un compliment :

“ Les décors de Flávio Império sont de façon impressionnante **kitsch** - adjectif qui, dans la conceptualisation actuelle de José Celso, constitue apparemment le plus grand des compliments. Dans son intentionnel style **kitsch**, il achève la mesure de sa mission. [...] Les costumes du même Flávio Império sont extrêmement inégaux, ayant son point fort dans la stylisation du vêtement argenté de l'idole et dans les costumes de Marieta Severo, et son point faible dans l'incompréhensible tablier de cordonnier de l'Ange, ainsi que dans les horribles collants (de danse) psychédéliques du chœur ; mais aussi, en ce qui concerne les collants, il s'agit de **kitsch** intentionnel, et celui qui accepte le principe, doit en accepter aussi les conséquences<sup>78</sup>.”

Il critique avec soin et de façon précise le travail des comédiens :

---

<sup>76</sup> “ Faltou pouco para que José Celso fizesse de *Roda Viva* um espetáculo inesquecível. Quando ele se limita a deixar fluir a sua inspiração, a fazer funcionar os seus raros dons de *orquestrador* cênico, e a inventar símbolos de irresistível força poética, *Roda Viva* é uma experiência imocionante para o espectador capaz de se despir de qualquer atitude preconcebida. ”, *Ibid*.

<sup>77</sup> “ A empostação ritual de uma grande parte do espetáculo, apoiada num bem imaginado paralelo entre determinados ritos da liturgia católica e a trajetória do ídolo que o leva aos ápices da glória e depois ao supremo sacrifício, consegue criar muitas vezes um clima místico de excepcional densidade. A esplêndida música de Chico Buarque [...] contribui decisivamente para sustentar este clima, não somente através do linha melódica das partes cantadas, mas também através de efeitos sugestivos dos arranjos instrumentais. E algumas das marcações de conjunto, que parecem ter sido criados sob a inspiração direta dos fluidos dessa música, fornecem uma tradução visual do impacto auditivo como raramente vi, até hoje, no teatro ”, *Ibid*.

<sup>78</sup> “ O cenário de Flávio Império é impressionantemente **cafona** - adjetivo que, dentro da conceituação atual de José Celso, constitui aparentemente o maior dos elogios. Dentro da sua intencional **cafônica**, ele cumpre a contento a sua missão [...] Os figurinos do mesmo Flávio Império são extremamente desiguais, atingindo o ponto alto na estilização da roupa prateada do ídolo e nas roupas de Marieta Severo, e o ponto baixo no incompreensível avental de sapateiro usado pelo Anjo, bem como nas horrendas malhas **pscodélicas** do côro ; mas também, no caso destas malhas, trata-se de **cafônica** intencional, e quem aceita o princípio, tem de aceitar as consequências. ” *Ibid*.

“ Les comédiens se conduisent avec un enthousiasme et une griffe qui sont dignes d’admiration. Les comédiens à peine sortis du *Conservatório*<sup>79</sup>, qui constituent le chœur, auraient pu difficilement avoir une chance ainsi heureuse et utile pour le début de leur carrière professionnelle, et ils s’accrochent à cette opportunité avec un dynamisme et un courage fantastique. Antonio Pedro joue un type très divertissant et adhère avec agilité et intelligence à l’ordre du jour de la provocation. Le seul élément qui lui manque est le volume de la voix pour arriver à s’imposer dans les moments les plus tapageurs. [...] Sans les mêmes opportunités que celles de Antonio Pedro, Flávio São Tiago joue efficacement dans le même diapason d’agressivité et de gaieté. Marieta Severo se présente jolie comme un rêve et se sort avec efficace simplicité des difficultés interprétatives peu nombreuses de son rôle ; pour le chant, la comédienne accuse un sensible manque de fermeté dans les registres les plus aigus. Paulo César Pereio a trouvé une **clé** parfaite pour un rôle qui paraît être fait pour lui . Heleno Prestes dissone un peu de l’ensemble de la troupe, plutôt par les difficultés de son rôle que par ses propres manques de comédien ; on peut apercevoir dans son travail, comme toujours, un interprète sensible - mais il lui manque l’éclat d’extraverti que le rôle et la mise en scène exigeaient.<sup>80</sup> ”

Dans l’article un sous-titre est créé : “ Oû *La Roue*<sup>81</sup> devient carré ”.

L’auteur revient plus profondément aux réserves faites vis-à-vis du spectacle dès sa première critique.

La première remarque parle de “ la visible immaturité intellectuelle et émotionnelle du metteur en scène ”, qui a “ gravement nuit, pour ne pas dire annulé ” le matériel théâtral qu’il défend comme “ magnifique, cette excitante promesse d’une grande fête dramatique ”.

---

<sup>79</sup> Actuel Centre des Arts et Musique de l’Université de Rio de Janeiro - UNIRIO.

<sup>80</sup> “ Todo o elenco comporta-se com um entusiasmo e uma garra dignos de admiração. Os atôres recém-saídos do Conservatório que compõem o còro dificilmente poderiam ter tido uma oportunidade mais auspiciosa e útil para o início das suas carreiras profissionais, e se agarram a essa oportunidade com fantástico dinamismo e coragem. Antonio Pedro cria um tipo muito divertido e adere com desembaraço e inteligência à palavra de ordem da provocação ; falta-lhe, apenas, volume de voz para impor-se nos momentos mais barulhentos [...]. Sem as mesmas oportunidades de Antonio Pedro, Flávio São Tiago atua eficientemente no mesmo diapasão de agressividade e alegria de representar. Marieta Severo está linda como um sonho e sai-se com eficiente simplicidade das não muito numerosas dificuldades interpretativas de seu papel ; já na parte do canto, a atriz acusa uma sensível falta de firmeza nos registros mais agudos. Paulo César Pereio encontrou uma **chave**

perfeita para um papel que lhe cai como uma luva. Heleno Prestes destoa um pouco do resto do elenco, mais em virtude das dificuldades do seu papel do que das suas próprias falhas de ator ; percebemos no seu trabalho, como sempre, um intérprete muito sensível - mas falta-lhe o brilho de extroversão que o papel e a empostação do espetáculo pediam. ” *Ibid.*

<sup>81</sup> Il fait mention du titre de la pièce.

Il considère que José Celso s'est laissé conduire par " les lectures mal-assimilés " des thèses " d'Artaud, Grotowski, Arrabal et des leaders de l'avant-garde contemporaine nord-américaine ". Pour lui, " dans les mains de José Celso la thèse conserve seulement l'écorce formelle des idées de ses créateurs étrangers ", et le résultat de ce processus " est une réalisation qui, malgré les mérites de la création artistique déjà signalés, est avant tout inacceptablement infantine et simpliste ".

Les agressions de *Roda Viva* ont pour lui l'unique effet durable de décourager " certains spectateurs " de revenir au théâtre, puisque " personne n'est masochiste au point de vouloir payer sept *cruzeiros novos* pour s'exposer à être traité avec haine et mépris, et à se laisser molester physiquement ".

Il conclut le sous-titre en disant que " il est clair que *Roda Viva* offre d'autres compensations, qui à mon avis valent amplement le prix du ticket - mais pas tout le monde ne sera sensible à son charme ".

Le duo entre Chico Buarque et José Celso, le premier - considéré comme un maître dans l'art de la conciliation, " le modèle idéal de beau-fils " par la bourgeoisie, " le grand-père " par les Tropicalistes -, et le deuxième - considéré comme un maître dans l'art de la provocation -, bouleverse le mouvement culturel.

Ensemble ils créent le spectacle le plus tropicaliste que le pays n'a jamais connu. *Roda Viva* est la borne la plus radicale du Tropicalisme ainsi que le symbole de la persécution à laquelle l'art de ce temps-là a été exposé.

Pour le démontrer, nous allons faire l'analyse, dans une troisième partie, des documents qui forment le dossier de la censure sur la pièce, et des articles de journaux publiés à l'époque. Ce sera donc, dans un même mouvement, d'un côté, le témoignage de la persécution, des attentats qui se sont abattus sur les interprètes et leur résistance à de tels abus ; de l'autre, l'action de la censure jusqu'à l'interdiction définitive de la pièce fin 1968.



## Troisième Partie

### La carrière de *Roda Viva* et le dossier de la censure

Le dossier de la censure nous a été envoyé par les Archives Nationales de Brasília. La lettre du Chef de la Division Régionale des Archives Nationales nous explique que la numérotation des feuilles du dossier ne correspond pas toujours à son ordre chronologique, puisque les documents étaient parfois photocopiés et annexés plusieurs fois dans le dossier. Cela explique le saut dans la numérotation puisqu'ils ont été photocopiés une seule fois. Pour dépouiller les documents, nous avons choisi de suivre la chronologie. Le numéro de chaque document, cité dans le travail, correspond au chiffre qui est généralement écrit en haut, à droite.

#### 1 - La réglementation de la censure

##### 1.1 - La règle générale

La réglementation de la censure était déjà décrite dans le Décret 20.493, du 24 janvier 1946, plus précisément dans l'article 41 qui dit :

- “ L'autorisation sera toujours niée à un texte qui :
- a) contient une quelconque offense au decorum public ;
  - b) contient des scènes de férocité ou capable de suggérer la pratique de crimes ;
  - c) divulgue ou induit de mauvaises mœurs ;
  - d) est capable de provoquer l'incitation contre le régime en vigueur, l'ordre public, les autorités constituées et ses agents ;
  - e) peut porter préjudice à la cordialité des relations avec d'autres peuples ;
  - f) est offensif vis-à-vis des collectivités ou des religions ;
  - g) blesse, sous une quelconque forme, la dignité ou l'intérêt national ;
  - h) induit la perte de prestige des Forces Armées. <sup>1</sup>”

---

<sup>1</sup> “ Art. 41. Será negada autorização sempre que o texto : a) contiver qualquer ofensa ao decoro público ; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes ; c) divulgar ou induzir aos maus costumes ; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes ; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos ; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões ; g) ferir, por qualquer

D'après la loi n° 5250, du 09-02-67 qui régula la liberté de manifestation de pensée et d'information, les spectacles et les divertissements publics étaient assujettis à la censure "préalable". Le 14 mars 1967 cette nouvelle loi entre en vigueur. Le chapitre 1, article 1 dit que :

" Est libre la manifestation de pensée et la recherche, l'obtention et la diffusion des informations ou des idées, par tous les moyens, et sans la dépendance de la censure, chacun étant responsable, *dans les termes de la loi, des abus qu'il commettra.*"<sup>2</sup> "

Signalons tout de même le paragraphe 1 :

" Il ne sera pas toléré de propagande de guerre, ni de processus de subversion de l'ordre politique et social , ni les préjugés de race ou de classe. "

Et le paragraphe 2 :

" Les dispositions de cet article *ne s'appliquent pas aux spectacles et divertissements publics*, qui seront assujettis à la censure, dans les formes de la loi, ni pendant la durée de l'état de siège, où le Gouvernement pourra exercer la censure sur les journaux ou périodiques et sur les entreprises de radiodiffusion et dans les agences de nouvelles, sur des matières concernant les motifs qui ont justifié l'état de siège, ainsi que les nouvelles en relation avec les dirigeants de l'état de siège ."<sup>3</sup> "

Le texte de cette loi compte sept chapitres, soixante-dix articles et cent vingt-six paragraphes. Nous pourrions écrire une phrase qui commencerait par "Sauf" en réponse à presque tous ces chapitres, articles ou paragraphes, mais cela n'est pas le but de ce travail. Nous croyons que les deux considérations déjà faites serviront à retenir la conclusion : la nouvelle loi ne servait qu'à donner, à ceux qui avaient pris le pouvoir, des conditions pour manipuler complètement

---

forma, a dignidade ou o interesse nacionais ; h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas. ", Danúsia Bárbara, " Censura vs Teatro - começou um novo ato, mas as proibições continuam ", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 - 04- 79.

<sup>2</sup> " Art. 1° É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou idéias, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. " *Ibid.* Souligné par nous.

<sup>3</sup> " § 2° O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida." *Ibid.*

toutes les informations, soit écrites (livres, articles, journaux...), soit radiodiffusées (radio, télévision, cinéma) et de modeler à leur goût toute la production culturelle du pays.

Comme le dit la dernière phrase de l'article 1 : “ chacun étant responsable, dans les termes de la loi, des abus qu'il commettra ” .

### **1.1 - Les règles pour les spectacles théâtraux**

Pour les spectacles théâtraux - professionnels et amateurs - cela signifiait deux censures en chaîne : celle du texte et celle du spectacle.

En ce qui concerne le texte, celui-ci devait être envoyé, avec une demande de permission pour son montage, à Brasília, au Service de Censure des Divertissements Publics - le S.C.D.P. - subordonné au Département Fédéral de Sécurité Publique (dit Département de la Police Fédérale), qui, à son tour, était subordonné au Ministère de la Justice. Dans le Service de Censure, les censeurs désignés se chargeaient de lire et de donner une réponse.

Il y avait trois possibilités de réponse : la prohibition totale pure et simple, la libération avec des coupures et la libération sans coupures.

Dans l'éventualité du texte à “ réussir l'épreuve ” et après les coupures de tout ce qui était considéré indu, le texte était dûment “ classifié ” et finalement “ libéré ” pour le montage.

Pour assurer la *légitimité* du processus, un certificat - valable pour une période stricte d'un an et sans droit à la prorogation - était émis. En possession de ce certificat, et pourvu que toutes les coupures pratiquées fussent dûment respectées, le texte pouvait être mis en scène pour un an. Une fois la validité

éteinte, le texte devait à nouveau se soumettre à la censure pour obtenir une nouvelle classification. Ce processus se passait en général pendant la période des répétitions qui se développaient indépendamment de la censure.

C'est exactement pour cette raison que la censure prenait des précautions et exigeait aussi la censure préalable du spectacle. La " répétition générale " pour la censure avait lieu obligatoirement quelques jours avant la date prévue pour la première. Pour cette représentation *privée*, il était exigé que tout ce qui compose la mise en scène fut présenté exactement comme prévu dans le spectacle : la lumière, les costumes, les décors, les musiques, les indications scéniques.

En théorie, ce devait être une simple répétition générale du spectacle. Nous disons " en théorie " puisque, dans la majorité des cas, il y avait deux répétitions générales différentes : l'une, préparée spécialement pour être présentée à la censure ; l'autre, pour la première.

De la répétition générale pour la censure étaient supprimées tous les éléments considérés essentiels pour le spectacle et qui auraient été passibles d'être coupés ou d'attiser la colère du censeur, qui - il ne faut pas l'oublier - avait le pouvoir d'interdire le spectacle dans sa totalité, en empêchant sa carrière. Inutile de discourir sur les implications de cet acte, non seulement sur le plan culturel mais aussi sur le plan économique.

De son côté, le censeur désigné avait deux tâches, l'une, de contrôler le texte de manière à s'assurer que les coupures (le cas échéant) avaient été respectées, l'autre, de regarder attentivement l'ensemble de la mise en scène. À



partir de cette évaluation, le spectacle - indépendamment de l'interdiction aux mineurs décidée sur le texte - pouvait être soit censuré dans son intégralité, en empêchant sa carrière, soit libéré avec des coupures qui intervenaient à tous les niveaux, y compris celui des scènes, des costumes, des indications scéniques, des musiques, des ornements, soit enfin libéré sans coupures.

Un nouveau "certificat d'interdiction" était émis. Celui-ci pouvait ratifier ou non celui émis pour le texte. Dans la pratique, quand il existait une divergence entre les deux, c'était toujours au détriment de la production, en augmentant l'âge d'interdiction aux mineurs.

La libération pour un temps limité empêchait que la carrière de la pièce fût déterminée par son succès. Cette procédure assurait à la censure le contrôle continu sur toute la production culturelle. Une fois la validité du certificat éteinte, c'était la censure qui déterminait si la pièce pouvait continuer ou non et dans quelles conditions.

## **2 - Le dossier de *Roda Viva***

### **2.1 - La première phase : la montée de l'interdiction aux mineurs**

Le dossier de la censure sur *Roda Viva* débute le 28-12-1967 pour finir le 04 octobre 1968, quand la pièce est interdite dans tout le territoire national. La pièce traverse donc l'année 1968 et il est possible de s'apercevoir, dans le développement du dossier, de l'endurcissement général qui s'annonce, dont le point culminant aura lieu en décembre : le décret AI-5.

L'année, ainsi que le dossier, débute dans un climat de faux espoirs, le sentiment que le pays va bientôt revenir sur les chemins de la démocratie et que le coup d'État n'était pas fait pour rester.

L'année, ainsi que le dossier, finit en laissant clairement voir que les secteurs résistants s'étaient largement trompés dans leurs évaluations. La droite, très bien organisée, discutait de ses différences discrètement, entre elle, réussissant à émettre une image publique de cohésion. La gauche, incapable de maintenir l'unité des forces autour d'un projet et de travailler ses différences, se morcelait : des groupes dans les groupes, dans les groupes...

Le dossier sur *Roda Viva* dessine un portrait de la situation politique du pays à ce moment donné et fait preuve de l'efficacité de la censure à détruire le mouvement culturel. Son action nous donne un fidèle exemple du plus affiné terrorisme culturel.

### **2.1.1 - La première de *Roda Viva* et les deux premiers certificats de la censure**

Le dossier de censure de *Roda Viva* débute donc le 28 décembre 1967 avec l'appréciation du texte<sup>4</sup>. Le censeur fédéral chargé de cette tâche, dont la signature est illisible, décide l'interdiction de la pièce “ au moins de quatorze ans ” et justifie sa décision à cause de “ quelques gros mots ”. Son rapport sur le

---

<sup>4</sup> Document 76.

contenu de la pièce montre qu'au début, la censure a considéré *Roda Viva*

“ presque ” comme inoffensive, sauf pour “ quelques gros mots ”. Il dit :

“ La pièce fait le portrait de la transformation en idole nationale d'un chanteur commun - Benedito da Silva. Après sa consécration, grâce à la machine publicitaire, son nom devient Ben Silver. Il connaît l'apogée et la décadence. La pièce a pour décor un programme de télévision. Son thème, commun, pourrait être libéré simplement, si ce n'était l'usage de quelques “ gros mots ”, comme merde, foutre, baise ta mère <sup>5</sup>. Il n'y a pas d'exagération, toutefois, dans l'emploi. Seulement quelques uns, dont l'effet, parait-il, sera réduit. Dans cette forme, j'opine pour la libération de la pièce pour les majeurs de 14 ans. <sup>6</sup> ”

Le lendemain, le chef du Service donne l'ordre d'expédition du certificat, “ dans la forme suggérée par le censeur qui a examiné la pièce ” <sup>7</sup>.

Le 02 janvier 1968 le certificat est émis, signé par Manoel Felipe de Souza Leão Neto, chef du S.C.D.P. <sup>8</sup> “ pour la représentation dans tout le territoire national, avec l'interdiction pour les mineurs de 14 (quatorze) ans. (Sans coupures) ” <sup>9</sup> et “ valable jusqu'au 02 janvier 1969 ” <sup>10</sup>.

Pour le spectacle, le censeur Walter Mello réitère l'interdiction donnée au texte à Brasília. Le document 84 atteste que “ postérieurement, à la répétition générale réalisée pour le Censeur cité, celui-ci, après l'examen, a donné son certificat d'accord avec l'interdiction donnée à Brasília. ” <sup>11</sup>.

Muni des certificats, *Roda Viva* fait sa première à Rio de Janeiro, au *Teatro Princesa Izabel* le 17 janvier 1968.

Le scandale que le spectacle provoque ne tarde pas à arriver aux oreilles de la censure.

---

<sup>5</sup> En portugais : merda, porra, vai pra pu...

<sup>6</sup> Document 76.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> S.C.D.P. - Service de Censure des Divertissements Publiques.

<sup>9</sup> Document 77.

<sup>10</sup> Document 90.

<sup>11</sup> Document 84.

### 2.1.2 - La réaction de la censure après la première

Entre les 24 et 26 janvier, la censure se mobilise. Le 24, trois autres censeurs du Bureau Régional Session Guanabara <sup>12</sup> sont envoyés au théâtre avec la tâche d'assister au spectacle et d'émettre les rapports. Accru de ces trois rapports, le dossier est à nouveau envoyé à Brasília avec une demande pour " des mesures dans le sens que soit élevé l'interdiction au moins de 18 ans, pour anticiper aussi, quelque manifestation du Juge des Mineurs " <sup>13</sup>.

Les censeurs chargés d'émettre les rapports sont Walter Mello - qui avait fait la censure du spectacle avant la première - , Sonia Braga et Eugenia Costa Rodrigues.

Le rapport de Walter Mello <sup>14</sup>, daté du 24 janvier 1968 et adressé à " Monsieur le Chef ", fait une comparaison entre la soit-disant " répétition générale pour la censure " et le spectacle vu après la première. Les divergences constatées confirment la stratégie normalement mise en place pour édulcorer la répétition pour la censure afin d'échapper aux coupures d'effets irrémédiables à la conception de l'oeuvre. Il raconte :

" La répétition générale pour la Censure a eu lieu quelques trois jours avant la première. C'était samedi et sa mise en scène définitive a eu lieu le mardi qui a suivi. Dans cette forme je crois que dans cet espace de temps de nouvelles idées à propos des indications scéniques sont venues à l'esprit du metteur en scène qui dans l'empressement de perfectionner le spectacle a introduit quelques modifications. Tout cela, additionné de la présence du public, a gagné une nouvelle dimension en arrivant même à un visage parfois contondant. Le ballet de sa première scène est devenu agressif, avec une mimique exagéré et grossière. Les diapositives qui n'ont pas été montrées à la répétition sont maintenant présentées. La scène dans laquelle

---

<sup>12</sup> Aujourd'hui Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Document n° 84.

<sup>14</sup> Document n° 85.

l'ange *mauvais* essaie de posséder la femme de Ben Silver est vécu avec une autre intensité.<sup>15</sup> ”

Par la suite, il explique les raisons pour lesquelles il a mis en annexe un reportage<sup>16</sup>, sur le spectacle, du journaliste Rubem Braga, selon lui “ un chroniqueur de valeur qui a déjà exercé la fonction d’ambassadeur du Brésil ” et qui dénonce, lui aussi, une dichotomie entre le texte et la mise en scène :

“ La chronique de Rubem Braga en annexe décrit avec fidélité le texte et ce qui est devenu les “ indications scéniques ” distincts de la pensée de l’auteur. C’est le point de vue d’un chroniqueur de réel valeur qui a déjà exercé la fonction d’ambassadeur du Brésil que j’agrège à ce rapport puisque cela coïncide avec l’opinion que j’ai donnée après la répétition “ faite semblant.”<sup>17</sup> ”

Dans la chronique citée, Rubem Braga affirme que la mise en scène n’a pas respecté le texte ; que le spectacle “ paraît avoir la préoccupation de choquer, de montrer que cela “ *est le théâtre d’avant-garde* ” et non quelque chose à voir par des fillettes amoureuses de Chico ” ; que la pantomime est de mauvais goût “ comme le déchirement de ce *coeur de boeuf*<sup>18</sup>, et comme la scène de la commission de 20% que l’ange prétend avoir sur tout ce qui appartient à l’idole, y compris sa femme ”<sup>19</sup>.

Walter Mello finit son verdict ainsi :

“ Pour conclure j’ai à informer que le spectacle “ Roda Viva ” tel qu’il est fait ne peut pas avoir la classification d’interdit au moins de 14 ans. Il mérite beaucoup plus.<sup>20</sup> ”

Quant aux rapports de Sonia Braga<sup>21</sup>, daté du 25 janvier 1968, et de Eugenia Costa Rodrigues<sup>22</sup>, daté du 26 janvier 1968, ils sont simplement

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Document 86.

<sup>17</sup> Document n° 85.

<sup>18</sup> Ce qui est déchiré à la fin de la pièce c’est une tranche de foie du boeuf.

<sup>19</sup> Document 86.

<sup>20</sup> Document n° 85.

adjectivés et coïncident tant dans la constatation inévitable du succès de la pièce que dans l'exemple du moralisme borné qui oriente la censure.

Sonia Braga dit :

“ Un spectacle mélancolique. Il choque du début à la fin par l'agressivité, la grossièreté, les gestes obscènes et la débauche permanente. Un musical de gros mots. Quelques exemples : cul, merde, va te faire foutre, foutre, pute de ta mère <sup>23</sup>. Tout est prétexte valable quand l'intention est de scandaliser. *Il n'y a ni poésie ni critique*. La formation, l'ascension et la mort de l'idole de Télévision, je le répète c'est une débauche. Note : Théâtre à guichet fermé / Salle composée de jeunes adolescents d'avant-garde et de vieillards aussi, d'avant-garde. Applaudissements. <sup>24</sup> ”

À notre avis, Eugenia Costa Rodrigues, elle aussi, réaffirme l'obsession de la censure à propos des gros mots, en se donnant l'air de critique littéraire :

“ J'ai vu le spectacle la soirée du 25 <sup>25</sup>. Je le considère de très mauvais goût. Irrévérence. Il ne conduit à rien. *Il n'ajoute rien au théâtre*. Des gestes et des gros mots obscènes, je dirais même, choquants, *parce qu'ils ne “ conviennent ” pas, parce qu'il n'y a pas de “ climat ” pour de tels excès*. À mon avis certains gestes et les gros mots, comme : va à la pute qui t'a mis bas, merde, foutre, va te faire foutre (répété plusieurs fois), foda-se <sup>26</sup> devraient être coupés. Bien que la salle, composée dans sa majorité de jeunes, ait applaudi frénétiquement, je juge pour l'interdiction *au minimum* pour les moins de 18 ans. <sup>27</sup> ”

Le 26 janvier même, le chef du Service de Censure du Département de la Police à Brasília, Manoel Felipe de Souza Leão Neto, émet le certificat d'interdiction au moins de 18 ans <sup>28</sup>, valable jusqu'au 26 janvier 1969 :

“ En considérant que le Service de Censure de Divertissements Publics du Département de la Police Fédérale a examiné la pièce “ Roda Viva ”, avec l'interdiction au moins de 14 ans, basée sur le texte présenté ;  
En considérant qu'après la répétition générale pour la vérification des indications scéniques, le spectacle s'est accru de nouvelles idées du metteur en scène [...] ;  
En considérant que de telles modifications ont donné au spectacle une nouvelle dimension à propos de la restriction d'âge [...],

---

<sup>21</sup> Document 91.

<sup>22</sup> Document 92.

<sup>23</sup> En portugais : cú, merda, foda-se, porra, puta que pariu.

<sup>24</sup> Document 91.

<sup>25</sup> La date a été tapé 24 et corrigé en stylo pour le 25.

<sup>26</sup> En portugais : vai a puta que pariu, merda, porra, foda-se.

<sup>27</sup> Document 92.

<sup>28</sup> Document 81.

Décide de : [...] élever au moins de 18 (dix-huit) l'interdiction de la pièce "Roda Viva" [...] et rendre sans effet les certificats émis antérieurement.<sup>29</sup>

La guerre ne fait que s'annoncer.

### 2.1.3 - La réponse de la troupe à la nouvelle interdiction aux mineurs

A chaque nouvelle action de la censure, la troupe de *Roda Viva* répond en les dénonçant à travers de nouveaux dialogues ajoutés au texte original. La classe artistique elle aussi se mobilise et dénonce les persécutions et la censure auxquelles tous sont soumis.

La censure reste attentive. Jusqu'ici, comme nous l'avons démontré, les réprobations faites ont été d'ordre moral, beaucoup centrées sur les "gros mots", les gestes "obscènes" et les "connotations sexuelles". Aucun commentaire n'a concerné sur des questions d'ordre politique, aucune mention sur l'organisation de la classe artistique contre la censure.

Le mouvement ici reflète celui de la politique.

Le coup d'État de 1964 avait été absorbé par la société, l'année 1967 s'est montrée effervescente du point de vue culturel, malgré la censure, et le Maréchal président de la république démontrait son envie de "dialoguer" avec la société<sup>30</sup>.

Paulo César Pereio, le comédien qui jouait *Mané* - l'ami de *Benedito da Silva*, nous raconte comment se passaient, au début, les essais du censeur pour le convaincre de substituer un gros mot par un terme moins "agressif" :

---

<sup>29</sup> Document 79.

<sup>30</sup> Voir Première Partie, 2.2.2 - 1968 : l'oscillation entre la peur et le soulagement.

“ Il arrivait avant le début du spectacle et m’invitait pour une conversation. On finissait par aller boire un drink dans un bar et à la fin je m’accordais avec lui pour changer le va te faire foutre par un va te faire damner<sup>31</sup>. Mais mon personnage n’avait même pas de texte, seulement ce *foda-se* et je finissais par le dire quand même.<sup>32</sup> ”

Le comédien se rappelle du censeur comme “ d’un chic type ” qui lui disait qu’il avait bien aimé le spectacle et lui parlait des exigences de Brasília pour les coupures. Selon le comédien, il lui avait montré un de ses rapports sur la pièce, procédure bien sûr interdite à l’époque<sup>33</sup>.

Le même épisode est décrit par le rapport 89 du 12 février, envoyé à Brasília par Augusto da Costa, censeur fédéral du Bureau Régional à Rio :

“ Malheureusement ils ne veulent pas collaborer, et le censeur Walter Mello qui est allé au Teatro *Santa Izabel*<sup>34</sup> quelques fois, et trois fois a discuté avec le comédien PAULO CEZAR PEREIRO à propos du gros mot qui est prononcé par lui quotidiennement, en ayant lui-même assuré qu’il ne le dirait plus, mais quand il monte sur scène il insiste pour prononcer le gros mot, en manquant de respect aux ordres du censeur. ”

## **2.2 - Deuxième phase : la montée de la campagne pour l’interdiction définitive**

### **2.2.1 - Le dossier monte dans la hiérarchie**

Le rapport 89 exprime - pour la première fois dans le dossier - des préoccupations à propos des manifestations contre la censure et laisse entrevoir que Brasília travaillait déjà sur la question :

“ Monsieur le Chef du S.C.D.P., Brasília : J’envoie à Votre Honneur, *afin que cela puisse aussi servir de base dans la lutte que les “ intellectuels ” organisent contre*

---

<sup>31</sup> “ foda-se ” par “ dane-se ”.

<sup>32</sup> “ Ele chegava antes da peça e me chamava para conversar. Nós acabávamos tomando uma cachacinha no botequim e no fim eu concordava em trocar o “ foda-se ” por um “ dane-se ”. Mas meu personagem nem tinha texto, só aquele “ foda-se ” e eu acabava falando ele mesmo. ”, dans “ General fez Censura vetar *Roda Viva* ”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 03-06-1990, p. E-16.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Le théâtre s’appelle “ Teatro *Princesa Izabel* ”. Il ne s’agit pas d’une “ sainte ”, mais plutôt de la “ Princesse ” Izabel.



*la Censure*, les rapports des censeurs Sônia Braga <sup>35</sup>, Eugênia Costa Rodrigues <sup>36</sup> et Walter Sá Pereira de Mello <sup>37</sup> sur la pièce RODA VIVA. ”

Et marque la fin de cette période, selon la censure, de “ dialogue ” :

“ Pour n’avoir plus les moyens de résoudre *pacifiquement* les problèmes qui se sont créés, j’envoie à Votre Honneur le présent dossier, et au nom de notre chef, je vous prie d’étudier la question,, en appliquant au comédien PAULO CEZAR PEREIO et au metteur en scène JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREIA, les peines prévues par la loi. ”

Comme Pilate, le Bureau de la censure à Rio de Janeiro se lave les mains et le dossier monte dans la hiérarchie. C’est la direction de la Police Fédérale qui va délibérer sur la question.

Le 19 février 1968, le directeur de la Police Fédérale à Rio de Janeiro, le Général Luiz Carlos Reis de Freitas, envoyait au Colonel Florimar Campello, le Directeur Général du Département de la Police Fédérale à Brasília, un rapport <sup>38</sup> qui rend compte des décisions prises de commun accord par téléphone :

“ J’envoie à Votre Excellence le rapport du Censeur Luiz Menezes, de la Section de Censure Fédérale du Bureau Régional du DPF/GB <sup>39</sup>, qui conformément à mon rapport par téléphone avec Votre Excellence, a vu, par deux fois consécutives, la pièce “ RODA VIVA ” et a été contraint d’appliquer l’amende de vingt *cruzeiros novos* (NCR\$ 20,00), à l’Entreprise Théâtrale “ Teatro Santa <sup>40</sup>Rosa ”.

Il suggère aussi :

“ La convocation du Censeur Souza Leão pour qu’il puisse vous montrer ce qui existe à propos de la pièce “ RODA VIVA ” dans les rapports de Walter Sá Pereira de Melo, Sônia Braga et Eugênia Costa Rodrigues, récemment envoyés au Service de Censure Fédérale”.

---

<sup>35</sup> Document 91.

<sup>36</sup> Document 92.

<sup>37</sup> Document 85.

<sup>38</sup> Document 95.

<sup>39</sup> Département de Police Fédérale/Guanabara.

<sup>40</sup> Voir note 34.

## 2.2.2 - Le rapport de Luiz Menezes

Le rapport de Luiz Menezes <sup>41</sup>, daté du 17 février, inaugure la campagne pour l'interdiction de la pièce. Bien que long, il mérite que nous nous y attardions. C'est certainement le rapport de quelqu'un qui croyait à ce qu'il faisait. Il se montre particulièrement concerné par "l'image publique de la censure" qu'il défend très fièrement <sup>42</sup> comme un instrument légitimé par la société :

" Mr. le Chef : Après avoir assisté à cette " chose " qu'on a dénommé pièce théâtrale, j'ai l'impression que ce sera maintenant le public qui fera une grève contre la Censure, pour ne pas avoir fait acte de censure. " RODA VIVA " s'encadre bien dans la motivation d'une protestation de cet ordre. Donner au public une impression que la Censure a pactisé, a approuvé et a autorisé l'exhibition d'une *imbécillité amoral* de cet ordre, ne fait qu'ajouter à l'opinion que mieux vaut arrêter la Censure que de permettre de salir le Théâtre en émettant un certificat pour cette pièce. "

Il énonce les accusations les plus injustifiables, avec l'air d'un spécialiste qui parle de sa spécialité :

" Le spectacle est mauvais du début à la fin. Même Chico Buarque de Holanda se montre non-reconnaissable *en usant et en abusant du droit de plagiat [sic] dans les deux ou trois chansons présentées sous sa signature [sic].* "

Il discourt sur l'engagement de la censure contre le mouvement hippie, apparemment pour défendre la même procédure vis-à-vis de *Roda Viva*. La "salade" conceptuelle dont il est capable est digne d'être remarquée :

" Celui qui a idéé la pièce, a imaginé pouvoir imiter le " happening " des " hippies ". Mais si nous sommes contre le surgissement de " flower children " au Brésil, comme nous avons déjà été quand en pleine conscience nous avons interdit le film " OS ANJOS REBELDES ", nous ne pouvons pas cacher notre frustration que Chico Buarque de Holanda et le metteur en scène José Celso, ont abusé du droit aliéné d'être " hippies ". Non seulement cette déformation a été flagrante, mais ils ont aussi essayé d'imprimer au texte, aux dialogues et à la mise en scène, une exagération démesurée qui ennue les spectateurs en les laissant étonnés non de la méconnaissance de ce que c'est un " hippieland ", mais des ajouts pornographiques qui ont été faits, qui montrent bien le type de " culture " que la classe théâtrale veut

---

<sup>41</sup> Documents 99, 100 et 101.

<sup>42</sup> À partir d'ici, les citations correspondent au Document 99.

maintenant mesurer en centimètres pour les “intellectuels” qui par malheur s’intitulent ainsi dans cette classe.”

Le spectacle d’après Luiz Menezes est quelque chose de diabolique et méchant, pour lequel il ne fait pas économies d’insultes : “cette chose”, “cette aberration”, un “dévergondage moral”.

Il continue en décrivant le “contenu du spectacle”, après avoir demandé pardon au Chef “pour les couleurs irrévérencieuses que nous exposerons, mais nous n’avons pas trouvé un autre moyen pour exprimer le dévergondage moral que ce spectacle contient”.

La description du spectacle<sup>43</sup> est faite en trois items.

Le premier est centré sur ce que la censure avait considéré comme nudité :

“1) les artistes (qui dans la pièce représentent les forces du mal) portent des collants couleur chair, *en donnant l’idée qu’ils sont nus*. [...] BEN SILVER, personnage “hippie” est dépouillé de ses vêtements *en public* et après être exposé à poil, (*en portant un collant court couleur chair*) il est habillé avec des vêtements exotiques *de ce type de dévoyé à la James Dean, heureusement existant seulement aux Etats-Unis et dans quelques rares pays en Europe.*”

Le deuxième item se consacre avec une richesse de détails “aux positions indécentes”, aux “scènes érotiques”, “ce qui est interdit par les paramètres qui nous régissent et qui est même prévu dans le Code Pénal”.

Le troisième item décrit une scène du personnage *Mané*, joué par le comédien Paulo César Pereio, qui s’était déjà refusé à substituer un gros mot :

“3) la figure d’un soûl incorrigible, partenaire de *Benedito da Silva* (des temps où il était alcoolique<sup>44</sup>), dirige des insultes vers le public, en les appelant “imbéciles qui sont venus ici pour assister à une merde de pièce comme celle-ci, que personne ne sait ce que c’est, comment ça commence et comment ça va finir”. Il conclut ses insultes en disant textuellement : “je veux que vous tous alliez à la pute qui vous a mis bas”.

---

<sup>43</sup> À partir d’ici, les citations appartiennent au Document n° 100.

<sup>44</sup> Il n’y a aucune mention de cette caractéristique du personnage dans la pièce. On conclut que cela constituait la vision très particulière du censeur.

C'est aussi son rapport qui nous confirme la pratique d'ajouter des lignes supplémentaires au texte original des dialogues, ayant pour but la dénonciation des répressions de tout ordre contre le spectacle, la classe artistique et la société :

“ Des cris estériques <sup>45</sup> de “ A bas la dictature ”, “ Dehors les gorilles ”, et *un ajout improvisé, d'il y a 48 heures*, dit dans le deuxième acte par le soûl, en ces termes : “ Messieurs, un lieutenant de la glorieuse Armée Nationale a arrêté l'artiste Tônia Carrero ; est-ce qu'il ne savait rien faire d'autre avec elle, foutre...” [les ajouts] composent le triste catalogue de “ ajouts improvisés ” et d'infiltrations hors du texte original examiné par la Censure, dans un authentique “ Happening ” différent chaque jour, conformément au public présent. ”

Les paragraphes suivants mentionnent l'amende appliquée <sup>46</sup> et la réaction que cet acte a provoqué, “ l'application *pure et simple du texte légal* a servi *d'excuse* pour une nouvelle réunion de protestation de la classe théâtrale ” :

“ [...] les âneries sont au-delà d'une quelconque interdiction maximum. Elles surpassent les frontières de tout ce qui serait permis dans les restrictions de la Censure, puisqu'elles surpassent même les Lois et décrets qui nous régissent, pour arriver aux dispositifs du Code Pénal et de la Loi des Contraventions Pénales. L'élévation de l'interdiction ne servirait à rien. ”

Comme solution, le censeur suggère soit “ une révision immédiate de la Censure ”, soit “ la pure et simple interdiction du spectacle, pour attentat flagrant à la morale et de plus à tout ce que dit la législation pénale et celle du S.C.D.P. ”

Il finit son rapport en démontrant l'inquiétude d'un fier serviteur du régime vis-à-vis de la résistance qui monte :

“ Pour conclure, permettez Votre Honneur que je pondère en disant que nous sommes déjà arrivé à la Limite maximum de notre conscience professionnelle. On ne peut pas non plus exercer le pouvoir de police prévu dans la Constitution, puisqu'à chaque décision de l'autorité policière des menaces sont faites ostensiblement disant qu'ils vont recourir aux autorités supérieures et que de nouvelles grèves de protestation vont faire écrouler ce que ne sommes pas nous qui faisons, les Lois <sup>47</sup>, mais que nous essayons tout simplement d'appliquer dans nos strictes et formelles attributions. Soit on réagit avec la Loi qui est encore de notre côté, soit nous serons obligés de succomber face à tant de réprobations démoralisantes, nourries par des campagnes de protestation, des grèves et des agitations, que seule la Police Fédérale est en condition d'affirmer comment elles se

---

<sup>45</sup> Il veut dire “ hystériques ”.

<sup>46</sup> Voir Document n° 95.

<sup>47</sup> Il veut dire que ce ne sont pas eux qui font les lois.

forment, qui les conduit et commande, qui sont politiquement ceux à leur front et les objectifs qu'ils ont dans la tête pour perturber la Sécurité Nationale. ”

### 2.3 - Troisième phase : le terrorisme

Le document qui suit dans le dossier, numéroté 103, n'est pas daté et la signature de “ l'émettrice ” - nous pouvons affirmer qu'il s'agissait d'une femme par la concordance féminine du mot “ signatária ” - n'est pas suffisamment claire pour qu'on puisse la lire.

Si nous prenons ici du temps pour essayer de préciser la suite des événements et sinon le nom, au moins la position qu'occupait la personne qui signe ce document, c'est parce que le grave contenu du document exige que l'auteur soit dûment nommé.

Une analyse plus minutieuse du document 95 que nous venons d'étudier, nous montre en bas à gauche et écrit à la main un ordre : “ À la S.C.D.P. pour qu'il soit pris connaissance. Br. 28/Février/68 ”. Cette information nous permet d'affirmer qu'il a été envoyé à la S.C.D.P.

À son tour, le document 103, sans date, est adressé “ Du Chef de la Section de Censure ”, “ À Monsieur le Chef du Service de Censure de Divertissements Publiques ”, le S.C.D.P. “ Sujet : Expertise sur la pièce théâtrale “ RODA VIVA ”.

Le signataire du document 103 se présente en disant :

“ La signataire de la présente, ayant assisté à la pièce théâtrale “ RODA VIVA ”, au Teatro Santa Isabel <sup>48</sup>, Département du Guanabara, *et comme Chef de la Section de Censure du S.C.D.P.* [...] ”.

Nous basant sur ses informations, nous pouvons affirmer que le S.C.D.P. a envoyé un censeur, de Brasília à Rio de Janeiro, pour assister au spectacle et faire un rapport qui est précisément ce document 103.

Selon notre évaluation, une fois que le document 95 et le rapport du censeur Luiz Menezes - qui désirait l'interdiction du spectacle - sont arrivés à leur destin, le Colonel Florimar Campello, Directeur Général du Département de la Police Fédérale, doit avoir demandé à la S.C.D.P. une prise de position sur la question, à savoir l'envoi du censeur à Rio de Janeiro et le rapport numéroté 103.

Vis-à-vis du spectacle le document 103 ne fait que confirmer les descriptions qui appartiennent au rapport de Luiz Menezes. La seule particularité, ce sont les points de suspension en fin de la phrase :

“ [le spectacle] prêche l'écroulement de “ la dictature qui s'est implantée dans le Pays ”, en suggérant à la grande masse l'implantation d'un régime populaire... ”.

Il renforce aussi la défense de l'interdiction, “ tant est grande la succession des scènes grossières présentées au public *qui va au théâtre à la recherche d'un spectacle sain* ”.

Mais, la nouvelle et la plus grave donnée concerne directement la troupe de *Roda Viva*. La femme qui signe ce document suggère que :

“ Ses auteurs et interprètes soient envoyés à l'hôpital psychiatrique pénal, afin que, dans ses cellules, ils méditent, en mesurant à quel point arrive le péril de tel amusement... ”

Curieusement le dossier s'arrête à cette date et reprend seulement en juin. Nous n'avons pas les moyens d'en deviner les raisons.

---

<sup>48</sup> Voir note 34.

Cependant, nous pouvons affirmer que, malgré les suggestions d'interdiction et d'internement psychiatrique de la compagnie, le spectacle continuait à faire une belle carrière.

### 3 - La carrière de *Roda Viva* continue pleine de succès

#### 3.1 - Avril : *Roda Viva* fête sa 100<sup>e</sup> représentation

Un reportage daté du 11 avril <sup>49</sup> commémore la centième représentation de la pièce :

“ *Roda-Viva* de Chico Buarque de Holanda, fête aujourd’hui sa centième représentation, au *Teatro Princesa Isabel*. Et l’audience continue à guichet fermé, chaque nuit. Une partie du public et une considérable partie des artistes liés à ce qu’on peut nommer le *nouveau théâtre* au Brésil applaudissent avec grand enthousiasme le spectacle. La critique se divise, dans l’opinion. Et la violence du spectacle - raison majeure de tant d’applaudissement et de tant d’opinion adverse - arrive même à provoquer le retrait indigné des spectateurs au milieu de la représentation. <sup>50</sup>”

Le mois d’avril avait débuté au plan national au son des cloches funèbres et des confrontations. Edson Luíz avait été assassiné le 28 mars et la période entre le 29 mars et le 04 avril, avait connu plusieurs manifestations. La ville de Rio de Janeiro était en ébullition <sup>51</sup>.

La déclaration de José Celso dans ce reportage commémoratif nous décrit l’émergence du moment :

---

<sup>49</sup> Maria Inês Correia da Costa, “ *Roda-Viva* Vezes Cem ”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2.

<sup>50</sup> “ *Roda-Viva*, de Francisco Buarque de Holanda, chega hoje à sua centésima representação, no Teatro Princesa Isabel. E a platéia continua lotada, todas as noites. Parte do público e considerável parcela dos artistas do que se possa chamar de *teatro nôvo* no Brasil aplaudem com grande entusiasmo o espetáculo. A crítica se divide, na opinião. E a violência do espetáculo - razão maior de tanto aplauso e de tanta opinião adversa - chega a provocar a retirada indignada do espetáculo, em meio à peça. ”, *Ibid.*

“ Nous ne pouvons pas nous donner le luxe d’une oeuvre panoramique et cyclique, qui nous montrerait progressivement les multiples facettes de notre sensibilité, ou [qui rendrait] notre hommage aux différents moments de la “ culture universelle ”. Dans chaque pièce il faut essayer de tout dire, comme si cela était la dernière et unique opportunité. Le moment est d’absolue absence de stabilité pour tout, dans ce Pays, et dans le théâtre alors, on n’en parle pas. Cela a donné au théâtre brésilien un côté pathétique et désespéré, qui est, cependant, un des facteurs de sa vitalité et de son importance dans l’avant-garde de la révolution culturelle brésilienne. <sup>52</sup> ”

Il finit en disant :

“ Tout le théâtre qui n’envisage pas de réveiller l’action, la réaction du public dans l’histoire brésilienne, sera un rituel défunt - un enterrement. [...] Mon théâtre, donc, envisage la communication [...] de cette lutte, de tout ce qui peut susciter la construction, la modification de l’action de l’homme brésilien dans le chemin de son utopique, libre et totale manifestation. Le théâtre aujourd’hui est cruel, comme il doit l’être ; dans un monde où seulement la violence fécondera quelque chose. <sup>53</sup> ”

### 3.2 - Mai : la première à São Paulo et la réaction contre la pièce

Le mois de mai marque la première de *Roda Viva* à São Paulo, au *Teatro Ruth Escobar* <sup>54</sup> avec la production de Joe Kantor. La polémique qui, à Rio de Janeiro, s’est concentrée au niveau de la presse et de la censure, s’accroît à São Paulo.

En juin, au Conseil Municipal Législatif, les Conseillers prenaient du temps pour faire des discours contre la pièce, comme nous le montre cet article de journal :

---

<sup>51</sup> Voir Première Partie de ce mémoire.

<sup>52</sup> “[...] não podemos nos dar ao luxo de uma obra panorâmica e cíclica, que mostraria progressivamente as várias facetas de nossa sensibilidade, ou nossa homenagem aos vários momentos da “ cultura universal ”. Em cada peça tem-se de tentar dizer tudo, como se fosse a última e única oportunidade. O momento é de falta de estabilidade em tudo, neste País, e no teatro então, nem se fala. Isto dá ao teatro brasileiro um lado patético e desesperado, que tem sido, entretanto, um dos fatores de sua vitalidade e de sua importância na vanguarda da revolução cultural brasileira. ”, Maria Inês Correia da Costa, *Ibid.*

<sup>53</sup> “ Todo teatro que não vise a despertar a ação, a reação do público na história brasileira, será um ritual morto - um entêrro. [...] Meu teatro, portanto, visa à comunicação da ação do homem



“ Au Conseil Municipal Législatif les conseillers ont eu le temps suffisant pour prononcer des discours véhéments contre *Roda Viva*, [...]. Ils disent que le spectacle est “ immoral et pornographique ” et que la scène du *Teatro Galpão* paraît plutôt un “ bordel ”. <sup>55</sup> ”

Certaines stations de radio mobilisaient leurs auditeurs contre la pièce :

“ À travers les microphones de la [radio] Jovem Pan, Randal Juliano demandent aux familles “ de ne pas laisser leurs filles aller voir *Roda Viva* ”, Sargentelli et Clecio Ribeiro répètent l’avertissement de leurs collègues d’émissions. <sup>56</sup> ”

Le manager de Chico Buarque prenait sa défense, puisque le compositeur avait lui aussi un contrat avec la radio Jovem Pan et la TV Record :

“ Roberto Colossi, le manager de Chico Buarque - sous contrat avec la T.V. Record et la Radio Jovem Pan - va parler avec Paulinho Machado de Carvalho de la question de ses médias qui sont en train de servir de porte-parole pour ceux qui condamnent la pièce. <sup>57</sup> ”

Joe Kantor, le producteur, s’amusait :

“ Le producteur Joe Kantor, à son tour, estime que toute cette onde là ne fait que contribuer pour augmenter la publicité du spectacle : le *Teatro Galpão* continue à guichet fermé chaque soirée. <sup>58</sup> ”

## 4 - La reprise de l’action de la censure à São Paulo

### 4.1 - Juin : les arguments politiques émergent

Nous ne croyons pas que le fait que le dossier de la censure reprenne le 20 juin 1968 puisse être crédité par une coïncidence. Pas plus le fait que les

---

brasileiro no caminho de sua utópica, livre e total manifestação. — O teatro hoje é cruel, como é preciso ser, num mundo em que só a violência fecundará alguma coisa. ”, *Ibid.*

<sup>54</sup> Le spectacle occupait la salle appelée *Teatro Galpão* du *Teatro Ruth Escobar*.

<sup>55</sup> “ Na Assembléia Legislativa os deputados têm tido tempo suficiente para pronunciar veementos discursos contra *Roda Viva*, [...]. Dizem que o espetáculo é “ imoral e pornográfico ” e que o palco do Teatro Galpão mais parece um “ bordel ”, In “ Resposta de Chico à censura - Ele e José Celso atacam inimigos de *Roda Viva* ”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 21-06-68.

<sup>56</sup> “ Pelo microfone da Jovem Pan, Randal Juliano pede às famílias “ que não deixem suas filhas ver *Roda Viva* ”, Sargentelli e Clecio Ribeiro repetem a advertência de seu colega de emissora. ”, *Ibid.*

<sup>57</sup> “ Roberto Colossi, empresário de Chico Buarque - contratado da TV Record e da Radio Jovem Pan - vai falar com Paulinho Machado de Carvalho sobre esse negócio de suas emissoras estarem servindo de porta-voz para os que condenam a peça. ”, *Ibid.*

documents démontreront, dorénavant, une grande préoccupation du contenu “ politique ” de la pièce. Car le mois de juin est marqué par de graves conflits politiques à Rio, dont les points culminants le 21 juin, date connue comme “ le vendredi sanglant ” et le 26 juin, le jour de la Manifestation des Cent Mille <sup>59</sup>.

La répression et la résistance montent et la censure démontre son importance comme pilier du combat “ contre la subversion ”.

Le dossier reprend donc, sous l’ordre du Chef de la Censure Fédérale à São Paulo, Judith de Castro Lima, par de nouveaux rapports sur la pièce. Les censeurs désignés sont : Dalva Janeiro <sup>60</sup> et Mário Russomano <sup>61</sup>. Les deux documents mettent l’accent principal sur le facteur “ subversion ”.

Le rapport de Dalva Janeiro dit :

“ Spectacle de dépravation c’est ce qui constitue RODA VIVA, au *Teatro Ruth Escobar*. Dans une incessante succession, les scènes sont présentées grossièrement, dans un permanent attentat à la pudeur, dans une séquence d’infractions au code pénal. [...] Comme si cela ne suffisait pas, [la pièce] appelle la salle bourgeoise à se mettre debout et les incite à renverser la dictature du Brésil, pour procéder à l’implantation d’un gouvernement du peuple [...] Il est urgent de procéder immédiatement dans le sens de mettre fin à une telle dépravation, au manque de respect et à la subversion qui dégèrent, sans aucune doute, l’élév art théâtral. <sup>62</sup> ”

Mário Russomano dit :

“ D’après votre ordre il m’incombait d’aller au *Teatro Galpão* à Rua dos Ingleses, le 21 du courant mois pour observer le spectacle [...] RODA VIVA. Je regrette que le spectacle soit de fait dégradant et d’une certaine façon subversif. L’auteur - serait-il un débile mental ?- nommé Francisco Buarque de Holanda, a créé une pièce qui ne respecte pas la formation morale du spectateur, heurtant délibérément tous les principes d’enseignement de morale et de religion que nous avons hérité de nos ancêtres. [...] Il n’ont pas oublié aussi le côté politique et ils font de sévères critiques, et provoquent même, *de manière intelligente*, le spectateur à une prise de

---

<sup>58</sup> “ O produtor Joe Kantor, por sua vez, acha que esta onda toda só tem contribuído para aumentar a publicidade do espetáculo : o Teatro Galpão continua com casa lotada todas os dias. ”, *Ibid*.

<sup>59</sup> Voir Première Partie de ce mémoire : 2.2.3 - Le changement de direction.

<sup>60</sup> Document n° 106.

<sup>61</sup> Document n° 105.

<sup>62</sup> Document n° 106.

position.. C'est cela dont mon devoir m'oblige malheureusement à vous informer.<sup>63</sup> ”

Apparemment provoqués par la nouvelle visite de la censure - “ Le mercredi plusieurs agents de la police fédérale, ayant pour chef le censeur José Salles, sont allés voir le spectacle et ils ont pris pas mal de notes<sup>64</sup> ” - Chico Buarque et José Celso décident de donner une interview au journal<sup>65</sup> où ils parlent de la censure ainsi que de leur points de vue.

Chico Buarque :

“ Ceux qui y ont assisté peuvent savoir que je ne suis pas très préoccupé de l'opinion du public sur ma personne. Ceux qui veulent un bon garçon chez eux qu'ils éteignent la télévision. Tous les gros mots de *Roda Viva* sont là parce qu'ils sont nécessaires. D'ailleurs, s'il y a dans la pièce quelque chose qui choque ce ne sont pas les gros mots. Ceux qui ont critiqué la mise en scène de José Celso et “ m'ont blanchi ” n'ont rien compris. Sur la censure je trouve qu'elle devrait être exercée par auteurs, comédiens, metteur en scène et le public concerné. L'actuelle censure est ce qui a le moins intérêt pour le théâtre au Brésil. Et j'avertis que je ne m'enfuirai pas d'une deuxième expérience au théâtre. Tout cela il me semble c'est une manière pour le gouvernement de montrer que c'est lui qui donne les ordre encore.<sup>66</sup> ”

José Celso revient à la charge :

“ C'est la personnalité fasciste et autoritaire, qui a peur de vivre librement la vie de l'homme, c'est l'instinct de mort qui parle plus haut. [...] Ils parlent aussi de “ libertinage et de liberté ” - une conception typique de quelconque censure fasciste. Le désir véhément de l'homme pour la liberté est si réel et si incontestable, que l'unique possibilité de le nier c'est au nom de la liberté. Ils établissent donc des nuances entre liberté et libertinage, entre art et pornographie, et ceux qui établissent sont ceux qui veulent juger. Ce sont des gens qui ont peur de la notion claire et irréfutable de liberté.<sup>67</sup> ”

Un autre fait démontre l'importance que la dictature imprime au travail de la censure ; à partir du document 109, daté 24 juin 1968, le chef du S.C.D.P. -

---

<sup>63</sup> Document n° 105.

<sup>64</sup> “ Resposta de Chico à Censura - Ele e José Celso atacam inimigos de Roda Viva ”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 21-06-1968.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

l'organisme au plus haut dans la hiérarchie de la censure - qui, au début du processus était un civil, Manoel Felipe de Souza Leão Neto, est remplacé par un militaire, le Lieutenant Colonel Aloysio Muhlethaler de Souza. Cela signifie la recherche d'une unité dans l'action répressive, puisque la Police Fédérale était déjà sous le contrôle des militaires.

Le dossier circule entre la S.C.D.P. et le Département de la Police Fédérale à Brasília.

Le 24 juin le chef du Département de Police Fédérale à São Paulo - le Général Silvio Corrêa de Andrade - envoie au Directeur Général du Département à Brasília - le Général José Bretas Cupertino - le document qui suggère l'interdiction de la pièce <sup>68</sup> :

“ [...] On traite du spectacle autorisé par le Service de Censure de Divertissements Publics, du Département de Police Fédérale, qui est l'organisme compétent pour la libération des pièces théâtrales, donc, à la rigueur, ce n'est pas à ce Bureau à se manifester à ce sujet. Mais il se passe, cependant, que la citée exhibition provoque un grand vacarme, en offensant les sentiments des secteurs de poids de l'opinion publique *Paulista* <sup>69</sup>. Personnalités de la bonne société et gens du peuple [...] sont en train de réprover la permanence du scandale, et l'indignation généralisée est répercuté sous la forme d'éditoriaux incisifs dans les journaux et dans les déclarations incandescentes des Conseillers municipaux. [...] En apportant ces faits à la connaissance de Votre Excellence, je viens, très respectueusement, *pondérer sur la convenance que soit à nouveau examiné l'acte libératoire du spectacle RODA VIVA* . ”

Le 26 juin 1968, il “ suggère ” l'interdiction à celui qui en vérité avait pour tâche de le faire - le chef du S.C.D.P. , le Lieutenant Colonel Aloysio Muhlethaler de Souza. La Police Fédérale envoie un bref document <sup>70</sup> dont le but est de “ rappeler ” la loi au Chef du Service de Censure :

---

<sup>68</sup> Documents n° 109 et 110.

<sup>69</sup> Relatif à São Paulo.

<sup>70</sup> Document n° 107.

“ [...] Avec la due référence je rappelle au Chef la disposition de l’article 3<sup>e</sup>, alinéa f , du décret 20.493/46, qui donne la permission de revoir le sujet “ y compris les matières déjà censurées ”, quand il y a des désaccords entre les décisions du censeur et les instructions transmises. Á la considération supérieur. ”

Dans le même document, la décision écrite à la main “ Repérer tout ce qu’il y a sur la pièce citée. ” , signée du Lieutenant Colonel Aloysio Muhlethaler de Souza.

Avec cet ordre, le dossier est à nouveau envoyé au Bureau de Censure à São Paulo avec les instructions que <sup>71</sup> “ soit constituée une commission de trois censeurs avec la tâche d’assister à la représentation de la pièce citée, afin de savoir si la mise en scène correspondait exactement au scénario présenté à la Censure Fédérale. ” Le chef du Bureau à São Paulo désigne “ les censeurs Adelizzi, Dalva et Mario Russomano pour procéder à l’écoute de la pièce *Roda Viva* et faire le rapport. [Daté] 8 juillet 1968. ” <sup>72</sup>

Le rapport de Mario Russomano <sup>73</sup>, à part une minutieuse présentation des recommandations prévues dans le Code Pénal pour les infractions qu’il identifie dans la pièce, lance un avertissement :

“ Tant qu’ “ ils ” savent quoi faire et tant qu’il n’y a pas de direction ferme de la censure, nous serons toujours à lutter sans tranchées, en sentant la faillite de l’autorité, comme autrefois, avant la Révolution du 31 mars <sup>74</sup>, nous l’avons senti. <sup>75</sup> ”

Il conclut en suggérant l’interdiction comme solution du problème :

“ 1<sup>o</sup> la pièce théâtrale “ Roda Viva ” telle qu’elle a été et continue d’être présentée est passible d’être interdite ;

---

<sup>71</sup> Document n° 111.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Documents 112, 113 et 114.

<sup>74</sup> Il fait référence au coup d’Etat de 1964.

<sup>75</sup> Document n° 112.

2° toute autre mesure partielle ne ferait qu'ajouter à la rébellion remplie d'inattention, d'abus et de manque de respect, comme nous l'avons déjà vue et comme cela continue à se passer. ”

Le rapport conjoint de Dalva Janeiro et Antonio Celso Viana Adellizzi<sup>76</sup>

donne comme caractéristiques du spectacle :

- “ 1) l'immoralité à travers un excès de gros mots [...] ;
- 2) la subversion par l'incitation de la salle à une prise de position contre le régime ;
- 3) L'irrévérence et la débauche dans le manque de respect pour tous et pour tout (autorités, militaires, religieux, la salle...) ;
- 4) Le sensationnalisme dans le manque de respect pour les autorités et dans l'essai de démoraliser la Censure ;
- 5) L'improvisation pour les altérations faites de forme continue et totalement interdites par l'article 61 du Décret n° 20493.<sup>77</sup> ”

Et conclut en suggérant “ l'imposition des pénalités prévues ” au metteur en scène et au comédien Paulo Cesar Pereio<sup>78</sup>, ainsi que “ la révision de la censure pour qu'on puisse déterminer quelles sont les indications de la mise en scène à maintenir avec le texte original approuvé par le S.C.D.P. ” ou “ la simple interdiction du spectacle, telle qu'il est en train de se faire, dans le cas où la révision ne serait pas convenable. ”<sup>79</sup>

Le 17 juillet, le dossier est à nouveau renvoyé à Brasília, avec les rapports que nous venons de citer. Le dossier est reçu le 19 juillet.

Encore une fois, nous remarquons un écart dans le dossier qui s'arrête le 19 juillet pour reprendre seulement le 13 août. Cela nous cause une certaine étrangeté puisque tout paraissait indiquer que l'interdiction serait ordonné immédiatement, juste le temps de remplir les papiers. Que faire d'autre ?

---

<sup>76</sup> Documents 115, 116 et 117.

<sup>77</sup> Document 116.

<sup>78</sup> Document 116.

<sup>79</sup> Document 117.

L'unique explication que nous trouvons est la suivante : de même que les putschistes alliés aux forces américaines avaient travaillé pour donner une façade de légitimité au coup d'État en 1964, de même maintenant ils veulent utiliser un artifice semblable pour interdire *Roda Viva*. Et comment ? En forgeant une apparence de “ pression de la société ” pour justifier l'action de l'interdire.

C'est ce que nous allons prouver maintenant.

#### **4.2 - L'attaque du *Commando de la Chasse aux Communistes contre Roda Viva***

Le 18 juillet, exactement entre le jour de l'envoi du dossier à Brasília et celui de son arrivée, *Roda Viva* subit le premier attentat contre ses participants.

“ Le spectacle de jeudi était déjà fini quand environ 20 personnes ont commencé à casser tout en criant qu'ils étaient du CCC - Commando de la Chasse aux Communistes - et qu'ils n'admettaient pas d'obscénités au théâtre. Le public s'est retiré précipitamment, pendant que les agresseurs allaient dans la loge des acteurs, où ils ont aussi saccagé tout ce qu'ils ont trouvé et, armés de revolvers, matraques, poings américains et de marteaux, ils ont rossé les comédiens de la pièce, déshabillant les comédiennes et forçant Marília Pêra<sup>80</sup> et Rodrigo Santiago<sup>81</sup>, ainsi nus, à aller dans la rue.<sup>82</sup> ”

Les doutes qui pouvaient subsister à propos de l'engagement des militaires dans cette action sont éclaircis vingt-cinq ans plus tard, dans un témoignage qui choque par sa froideur. Celui du commandant de l'attaque et du groupe nommé CCC.

---

<sup>80</sup> Marília Pêra a joué à São Paulo le rôle de *Juliana* qui était joué à Rio de Janeiro par Marieta Severo.

<sup>81</sup> Rodrigo Santiago joué à São Paulo le rôle de *Benedito da Silva*.

<sup>82</sup> “ Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de *Roda Viva* ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-07-68, p. 18.

#### 4.2.1 - L'attaque criminelle racontée par son créateur

Vingt-cinq ans après l'attaque, le commandant du CCC - João Marques Flaquer - avocat à succès à São Paulo, 50 ans en 1993, décide de venir vers le public et de le raconter l'événement dans une interview au journal *Folha de São Paulo*, car, selon lui, " c'est l'heure de raconter l'histoire de la mécompréhension brésilienne " :

" Le CCC a étudié pendant cinq semaines l'espace du théâtre. " Nous voulions garantir l'intégrité du public. Les comédiens devaient recevoir un sursaut. " À la nuit accordée, 110 hommes - 70 civils et 40 militaires - étaient prêts. Parmi eux, 20 se sont placés en dehors du théâtre, dix Rue dos Ingleses et le reste Rue 13 de Maio, pour aider la fuite. Tous armés de matraques, de revolver et de mitrailleur. [...] Les 90 hommes ont attendu la sortie du public. Chaque membre a mis un gant à la main gauche, pour l'identification. Le commandant a ordonné de tout saccager. Cinq tireurs sont restés au fond de la salle. Cinq ont détruit l'équipement dans la salle. Les autres sont allés dans les loges pour agresser la troupe. Fauteuils, extincteurs de feu, les décors de Flávio Império, rien n'a résisté. Flaquer est monté aux loges, selon lui, pour éviter des abus. " Un camarade a voulu violer une comédienne, mais je l'ai empêché. " Il était le dernier à sortir. Il a regardé sa montre : l'action avait pris trois minutes. À la fin de la nuit, les participants se sont réunis dans un lieu désert près de l'Avenida Paulista pour évaluer l'action. " Nous avons conquis notre but ", commémore le commandant. " Il n'y a eu pas de blessés graves et nous avons fait du bruit. " La fierté continue jusqu'à nos jours : " C'était l'action majeure du CCC. <sup>83</sup> "

#### 4.2.2 - La création du CCC <sup>84</sup>

Selon son commandant, le groupe a été fondé en 1963, à l'UFR de Droit du Largo de São Francisco. Au début le groupe comptait 39 étudiants et la première action s'est passée en avril 1964, après l'intervention militaire dans l'organisation représentative des étudiants de cette UFR : " la ligne dure de la gauche a réagi avec violence. Résultat : nous avons tout saccagé dans la Salle des Etudiants. "

---

<sup>83</sup> " Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou *Roda Viva* em 68 ", *Folha de São Paulo*, São Paulo, Folha Ilustrada, 17-07-1993, p. 1.



Jusqu'en 1967, le CCC se restreignait à l'UFR de Droit, mais, " à partir de 67, d'autres collègues des autres universités ont commencé à venir à nous. Le premier semestre de 1968, le CCC a commencé à s'armer. "

Les attaques contre les étudiants de gauche de l'UFR continuent maintenant avec des armes.

Il raconte que la première rencontre avec un général s'est passé le jour où, à la suite d'un conflit dans l'UFR, lui et un compagnon se sont réfugiés dans " le casino des officiers, près du Parc *Ibirapuera*. " Là ils ont été reçus par les officiers. " Un général a dit qu'il me connaissait de nom . Il nous a averti que nous recevrons un coup de fil " .

Le coup de fil est arrivé, le CCC s'est transformé en un commando paramilitaire et a reçu un entraînement de l'armée et de la FAB - Force Aérienne Brésilienne. Le groupe qui a attaqué *Roda Viva* a été entraîné à Cotia <sup>85</sup>.

À son apogée, le groupe comptait 500 hommes, avec un uniforme spécialement conçu pour les combats. Ils étaient divisés en cinq groupes, chaque groupe avait un coordinateur. " Notre mission était d'avertir les généraux des actions préparatoires de la lutte armée <sup>86</sup>. Ainsi les Forces Armées auront la force pour convaincre le gouvernement de prendre des mesures plus dures contre le terrorisme. "

---

<sup>84</sup> " Seleção soviética inspirou nome do CCC ", *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 17-07-1993, p. 4.

<sup>85</sup> Ville à la campagne dans le Département de São Paulo.

<sup>86</sup> Il fait référence aux guérillas urbaines et à la campagne.

### 4.2.3 - Le télégramme laconique dans le dossier de la censure

Nous avons dit que le dossier de la censure s'arrêta le 19 juillet, pour reprendre le 13 août. Le dernier document daté du 19 juillet est précisément un télégramme du Général Silvio Corrêa de Andrade, chef du Bureau de la Police Fédérale à São Paulo, qu'il envoya au Général José Bretas Cupertino, Directeur Général de la Police Fédérale à Brasília.

Le ton laconique parle de lui-même :

“ *Spectateurs* enragés par la représentation de la pièce *Roda Viva*, hier quand s'est retiré le public qui remplissait complètement la salle, ils ont totalement détruit l'intérieur du théâtre. [Signé] Général Silvio ”

L'apparence de la “pression de la société” pour l'interdiction définitive commençait à être forgée, avec la généreuse aide du Commando de la Chasse aux Communistes.

## 5 - *Roda Viva* continue

### 5.1 - Les manifestations de soutien

À São Paulo et à Rio de Janeiro, des manifestations de soutien à la pièce se succèdent.

L'impresario et comédienne Ruth Escobar dénonce que :

“ les agresseurs s'en sont sortis avec la protection de la police et que deux d'entre eux, que le personnel du théâtre a réussi à rattraper, ont été amenés à la voiture policière n° 29, qui les a amenés au DOPS<sup>87</sup>. Mon avocat a suivi la voiture policière et il a vu quand ils y sont arrivés. Là-bas, cependant, ils ont dit que les prisonniers étaient à la 4<sup>e</sup> Gendarmerie et vice versa. [...] Comme il n'y a aucune plainte du

---

<sup>87</sup> Département d'Ordre Politique et Social, organisme policier lié à la Police Fédérale. Alípio de Freitas, *Resistir é preciso- memória do tempo da morte civil do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2<sup>e</sup> ed., p. 254.

flagrant-délit et que les prisonniers ont disparu, nous pouvons dire que les agresseurs sont de la Police.<sup>88</sup> ”

À Rio de Janeiro, les artistes “ décident de se concentrer et de faire une exposition, dans les escaliers du Théâtre Municipal, des objets, décors et costumes qui ont été détruits par les agresseurs pour que le peuple puisse prendre connaissance des faits ”<sup>89</sup>

## 5.2 - Malgré tout la pièce continue

Le lendemain de l’attaque, la pièce reprend sa carrière dans le même théâtre de São Paulo :

“ Avec presque tous les comédiens/comédiennes de la troupe contusionnée, sans l’accessoiriste José Luís, qui est hospitalisé pour une fracture du bassin, et utilisant le matériel de scène prêté par d’autres compagnies théâtrales, *Roda Viva* a été représenté hier à guichet fermé pendant que la troupe de *Navalha na Carne*<sup>90</sup>, à la scène au *Teatro Oficina*, recevaient une menace par téléphone les avertissant que ce serait eux les prochaines victimes.<sup>91</sup> ”

Vingt ans après l’attaque, le *Jornal da Tarde*, à São Paulo, rappelle la date dans un article où l’impresario et comédienne Ruth Escobar raconte ce lendemain de l’attaque :

“ La soirée du 19, le théâtre était rempli, la classe théâtrale et la communauté culturelle étaient massivement présentes et dehors, une multitude réservait les tickets pour les prochains jours. À la fin du spectacle, cela m’a beaucoup émue de regarder la réaction du public. Ils sont sortis en premier, se sont placés en formant un couloir à partir de la sortie du théâtre, et ainsi ils ont attendu la sortie des comédiens , comme si maintenant ils étaient leurs protecteurs.<sup>92</sup> ”

---

<sup>88</sup> “ Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de *Roda Viva* ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-07-68, p. 18.

<sup>89</sup> “ Artistas mostrarão na rua prejuízos que extremistas causaram à peça *Roda Viva* ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23-07-68, p. 7.

<sup>90</sup> Pièce de Plínio Marcos.

<sup>91</sup> “ Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de *Roda Viva* ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-07-68, p. 18.

<sup>92</sup> “ 20 anos depois - *Roda Viva* : uma ferida que não cicatrizou. ”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 1º Caderno, 19-07-1988, p. 18.

À la fin du mois de juillet, la pièce fait l'objet d'une représentation à Santos, ville du littoral de São Paulo, avec le soutien du Secrétaire de la Culture de la Mairie de Santos qui, malgré la tension qui monte, décide d'assumer les risques :

“ Vingt-cinq gardes civils, quinze soldats de la Force Publique, des agents du DOPS de la Police Fédérale à Santos et des fonctionnaires de la juridiction des Mineurs ont garanti qu'environ trois mille *santistas*<sup>93</sup> pouvaient assister à *Roda Viva*, le mardi, au *Coliseu*, sous la promotion du Secrétaire du Tourisme, de la Culture et des Sports de la Mairie.<sup>94</sup> ”

La saison à São Paulo au *Teatro Ruth Escobar* continue pendant le mois d'août et septembre, toujours à guichet fermé.

## 6 - Vers l'interdiction définitive

### 6.1 - Août 1968

Le dossier reprend le 13 août, avec un nouveau rapport sur le spectacle signé par le censeur Francisco U. de C. Braga<sup>95</sup> et adressé au chef du Département de Censure à São Paulo, Judith de Castro Lima. Il raconte que, en arrivant au théâtre, en l'absence de José Celso, il a averti le comédien Antonio Pedro, chargé aussi de l'assistance de la mise en scène, que le spectacle devrait obéir au texte approuvé par la censure. Le censeur a dû assister au spectacle puisqu'il affirme par la suite que “ la représentation a eu plus de 22 minutes de texte qui ne faisait pas partie du dossier 8283/68 - DR/SP.<sup>96</sup> ”. Il décrit cette greffe que sont les 22 minutes supplémentaires, des blagues pornographiques, des

---

<sup>93</sup> Référence à la ville de Santos.

<sup>94</sup> “ A hora da crítica ”, *Gazeta de Santos*, Santos, 28-7-68.

<sup>95</sup> Document 120.

<sup>96</sup> Il se réfère au numéro de classification du dossier sur la pièce. DR/SP - Delegacie Regional - São Paulo.

gros mots et des protestations contre le gouvernement, contre les autorités constituées et contre la société en général.

Le résultat de ce rapport est l'application d'une amende " pour avoir manqué de respect aux exigences de la Censure Fédérale, communiquée à Brasília, au Chef du S.C.D.P. le 19 août <sup>97</sup>.

## 6.2 - Septembre 1968

Le 3 septembre, le chef du Bureau de Censure de Rio de Janeiro, *maintenant un général*, envoie au Chef du S.C.D.P. une copie de l'information qu'il venait de recevoir directement du Ministère de l'armée <sup>98</sup>.

L'information <sup>99</sup> a pour sujet : " Le Théâtre et la Subversion ". L'origine du document atteste le haut niveau hiérarchique de la dictature que *Roda Viva* avait atteint - Ecole de Perfectionnement des Officiers - EsAO. Il dit :

" La pièce indigné ceux qui sont dotés de principes moraux et religieux *normaux* et se caractérise par l'application *des plus simples principes du communisme* :

- la désagrégation de la famille - des jeunes en bas âge dans des bacchanales, où ils représentent des scènes que jamais un père n'oserait penser de ses filles ;
- la ridicularisation des Forces Armées - un colonel, grossier, à l'uniforme chiffonné et mal ajusté entre en scène, enlève son casque, s'assoit dessus et représente la scène complète de quelqu'un qui satisfait une nécessité physiologique ;
- la rupture des principes sacrés religieux - [...] la "Vierge Marie" en portant la mante et l'auréole sacrées, gagne la scène [...], deux individus enlève la mante et apparaît la " Vierge Marie" en bikini qui est soumise [...] à des actes lascifs, dans un complet manque de respect à la dignité humaine. [...]
- Le pamphlet ci-dessous, a été distribué pendant la pause, étant enfilé dans les décolletés des dames et dans les poches des messieurs, sans la moindre cérémonie. [...]

[...] - Pamphlet : Tout le monde sur la scène ! À bas le conformisme et l'ânerie petit-bourgeois ! Lève le cul de la chaise et fait une guérilla théâtrale, puisque vous n'avez pas le coeur d'en faire une réelle...foutre ! "

---

<sup>97</sup> Document 121.

<sup>98</sup> Document 123.

<sup>99</sup> Document 124 et 125.

C'est sur la base de ce document que l'interdiction est étudiée. À Brasília, le chef du S.C.D.P., le colonel Aloysio Muhlethaler de Souza, après avoir reçu le document ordonne qu'il soit joint au dossier de la pièce " qui sera soumis au Directeur Général avec la suggestion d'interdiction " <sup>100</sup>.

Le 20 septembre, le document est redistribué avec le titre " Demande de Recherche " et le timbre " Confidentiel - quiconque prend connaissance de ce sujet devient responsable de son secret " <sup>101</sup>. Le document est envoyé aux divisions militaires et au D.P.F. - Département de la Police Fédérale - avec une demande d'un rapport de la part de la censure.

### 6.3 - Octobre 1968

Le rapport de la censure est fait le 3 octobre <sup>102</sup> et envoyé au Ministère de l'armée. Dans ce rapport le chef du S.C.D.P explique les raisons de la non-interdiction de la pièce :

" Nous n'avons pas retiré la pièce de la scène, en la considérant déconseillée dans l'actuel moment [...] pour les raisons qui suivent :

- a) pour ne pas créer un nouveau front d'agitation qui se serait ajouté à ceux déjà existants ;
- b) pour ne pas donner une grande publicité gratuite au spectacle, prenant en considération sa future libération par la Justice, *comme cela se passe très souvent de nos jours* ;
- c) parce que le théâtre est fréquenté par une minorité de la classe moyenne qui a des opinions politiques définies et dont le niveau intellectuel ne permet aucune distorsion de leur pensée ;
- d) pour éviter une campagne inopportune de la part des artistes et des intellectuels contre la censure et le gouvernement ;
- e) parce qu'il ne reste que quatre mois *pour que la validité du certificat émis soit fini*, ce qui aura lieu le 26 janvier 1969. "

---

<sup>100</sup> Document 123.

<sup>101</sup> Document 127.

<sup>102</sup> Document 128.

Il conclut en affirmant que “ cette direction continue à avoir la même opinion, restant, cependant, en attente des ordres supérieures pour procéder contrairement. ”

### 6.3.1 - La première de *Roda Viva* à Porto Alegre

Le 3 octobre, *Roda Viva* connaît sa première à Porto Alegre, au sud du pays, au *Teatro Leopoldina*. La saison était programmé pour une durée de 27 jours et la pièce avait Elisabeth Gasper, qui remplaçait Marília Pêra, dans le rôle de *Juliana* - la femme de *Benedito*.

Zuenir Ventura nous raconte la première :

“ [...] tous les 828 fauteuils du *Teatro Leopoldina* [ont été occupés]. Avant le début de la pièce, les spectateurs ont pu lire le pamphlet suivant : *Gaúcho*<sup>103</sup> ! *Lève-toi contre ceux qui, en venant d'ailleurs, ne veulent que violenter ta famille et tes traditions chrétiennes, en les détruisant. Aujourd'hui nous allons préserver les installations du théâtre et l'intégrité physique de la salle et des comédiens. Demain, non !* Parmi plusieurs militaires en civil infiltrés dans le public, au moins un, le colonel Valter de Almeida, chef de Cabinet du Secrétaire de la Sécurité, a quitté la salle révolté après 15 minutes de spectacle. Malgré cet acte, tout s'est bien passé, la pièce a été très applaudie [...].<sup>104</sup> ”

À propos des militaires en civil à la première, le *Jornal do Brasil* disait :

“ La première de *Roda Viva* s'est passée avec le théâtre à guichet fermé, malgré la présence de plusieurs militaires en civil, parmi eux le commandant de la Police Spéciale, le capitaine Gian Petro Gobatto, et du commandant de la Compagnie de Garde, le capitaine Ivo Pacheco, qui ont assisté à la pièce en compagnie de plusieurs soldats, eux aussi en civil.<sup>105</sup> ”

---

<sup>103</sup> Provenant de l'Etat du Rio Grande do Sul.

<sup>104</sup> “ [...] todos os 828 lugares do teatro Leopoldina. Antes de começar a peça, os espectadores puderam ler o seguinte panfleto : *Gaúcho ! Ergue-te contra aqueles que, vindos de fora, nada mais desejam senão violentar a tua família e as tuas tradições cristãs, destruindo-as. Hoje preservaremos as instalações do teatro e a integridade física da platéia e dos atores. Amanhã, não !* Entre os vários militares à paisana que estavam infiltrados no meio do público, pelo menos um deles, o coronel Valter de Almeida, chefe de gabinete do Secretário de Segurança, retirou-se revoltado da sala após 15 minutos de espetáculo. Apesar disso, tudo correu bem, a peça foi muito aplaudida [...]. ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 234.

<sup>105</sup> “ A estréia de *Roda Viva* ocorreu com a casa lotada, apesar da presença de muitos militares à paisana, inclusive o comandante da Companhia de Polícia Especial, capitão Gian Petro Gobatto, e do comandante da Companhia de Guardas, capitão Ivo Pacheco, que assistiram à peça

### 6.3.2 - Les derniers rapports et l'interdiction définitive

Le matin du 4 octobre, précisément à 11h20 et 11h35, le Chef régional de la Police Fédérale à Porto Alegre, le général Ito Carmo Guimarães, envoie deux télégrammes, respectivement, au Directeur de la Police Fédérale à Brasília, le général José Bretas Cupertino et au chef du S.C.D.P., le colonel Aloysio Muhlethaler de Souza.

Le premier télégramme <sup>106</sup> demande :

“ [...] encore aujourd’hui , la suspension de la représentation de la pièce “ Roda Viva ”, Teatro Leopoldina. [...] il règne tension et répulsion dans la capitale. Des perspectives de conséquences très graves. ”

Le deuxième télégramme <sup>107</sup> dit :

“ Je viens d’envoyer le télégramme au directeur en sollicitant [...] la suspension de la pièce “ Roda Viva ”, au *Teatro Leopoldina*. La représentation déforme le scénario. Distributions de pamphlets à l’intérieur du théâtre, qui ne font pas partie du certificat. [...] Ambiance très grave à la capitale. Je demande une solution afin d’éviter de graves conséquences imprévisibles. ”

Le même jour, le département de la Police Fédérale à Brasília divulgue dans la presse l’avis de l’interdiction définitive <sup>108</sup> de *Roda Viva*. Le document est adressé à la société “ avec l’intention d’éclairer l’opinion publique sur les vraies motifs de la suspension de la représentation publique de la pièce théâtrale “ Roda Viva ”, auteur Francisco Buarque de Holanda ”. Les motifs présentés sont :

“ [...] une constante succession de scènes immorales, de mimiques obscènes et de verbiage subversif. L’altération du texte, par rapport à la mise en scène a été notoire

---

acompanhados de diversos soldados, todos também à paisana. ”, “ Militares gaúchos pedem e Censura proíbe *Roda Viva* por incitar à subversão ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05-10-68.

<sup>106</sup> Document 129A.

<sup>107</sup> Document 129B.

<sup>108</sup> Document 130, 131, 132 et 134.



et contondant, [la mise en scène] créée et stimulée par le metteur en scène - avec le consentement de l'auteur. [...] Ils n'acceptaient pas les impositions de la Censure Fédérale. Les tactiques subversives, sous les plus variés aspects, continuaient sur la scène, empoisonnant la société, minant le régime, ridiculisant les autorités constituées. La direction générale du département de la Police Fédérale face à la prépotence des responsables pour l'entreprise citée - [qui ont été] agressifs aux ordres des autorités de censure et rebelles aux lois qui protègent la société - a décidé, à cette date, basée sur les préceptes légaux, de retirer de la scène, définitivement, la pièce théâtrale " RODA VIVA ".

Après l'annonce de l'interdiction, les comédiens ont essayé d'obtenir un mandat de sécurité par l'entremise de l'avocat Werneck Backer, mais cinq juges dans la ville, consultés a priori, ont déclaré que le mandat ne serait pas concédé.

Le groupe décide de retourner à São Paulo, un autobus est réservé pour le lendemain matin.

### **6.3.3 - L'attaque et la séquestration des comédiens**

Une partie des comédiens reviennent de la gare routière en fin d'après-midi, après avoir réservé l'autobus, quand " ils sont assaillis près de l'hôtel par environ 30 hommes armés de revolvers et de matraques [...]. C'est un massacre " <sup>109</sup>. Ceux qui arrivent à s'échapper courent avertir les autres compagnons. Les agresseurs les suivent. Puis plus tard, en début de soirée, les agresseurs arrivent et demandent à Elisabeth Gasper et à Zelão de les accompagner à la Gendarmerie pour donner des éclaircissements.

Les deux comédiens convoqués montent dans la voiture des agresseurs qui s'échappe. La voiture traverse la ville vers la campagne : " Il était 10 heures du soir quand elle et son compagnon ont été obligés de descendre dans une clairière de la forêt de la banlieue de Porto Alegre. Le voyage en Jeep, avec six hommes,

---

<sup>109</sup> Zuenir Ventura, *Op. cit.*, p. 235.

avait été plein de menaces. Parfois ils s'arrêtaient, ouvraient la boîte à gants, prenaient le poing américain et frappaient dans leur propres mains, puis l'un d'entre eux disait : Pas ici, nous sommes très près [de la ville], ça va faire trop de bruit. ”<sup>110</sup>

“ Nous avons subi une vraie guerre de nerfs. Après avoir conduit dans toute la ville, ils s'arrêtaient dans un lieu plus lointain et nous menaçaient de mort. [...] ils nous ont ordonné de jouer la pièce. Comme je disais que nous n'avions pas les conditions pour le faire, ils m'ont demandé de chanter. Après ils nous ont ordonné, en criant des gros mots, de faire le “ vrai acte sexuel ” que le chef de la Police Fédérale cite sans jamais avoir vu la pièce. ”<sup>111</sup>

Après une série d'intimidations<sup>112</sup>, le chef des agresseurs déclare : “ Vous nous avez convaincu, mais une petite punition, vous l'aurez, pour apprendre à ne pas faire ce genre de chose. Vous rentrerez à pied à Porto Alegre ”. Il les menace : “ Un mot sur ce qui s'est passé ici et vous serez morts. ”<sup>113</sup>

Les agresseurs partent. Les deux comédiens, en suivant la lueur qui semblaient réfléchir les lumières de la ville, prennent la route quand les agresseurs dans leur voiture reviennent à grande vitesse, les phares allumés vers leurs victimes. Très proche ils s'arrêtent, en riant, pour finalement partir à jamais. Le jour point quand les deux comédiens arrivent à Porto Alegre.

À midi, le samedi 5 octobre, le groupe part de Porto Alegre pour São Paulo.

Ici fini, avec les documents 130-133, le dossier de la censure sur *Roda Viva* ainsi que la carrière de la pièce puisque sa représentation est définitivement

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>111</sup> “ Atores de “ Roda Viva ” vão encenar a peça em São Paulo mesmo com veto da censura ”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8-10-68.

<sup>112</sup> Voir Chapitre 5, Partie III, “ Terror em noite de lua ”, Zuenir Ventura, *Op. cit.*.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 233.

interdite. Une tentative de désobéir à la décision d'interdiction est essayé sans succès.

La période la plus noire de l'histoire du Brésil débute. Sous la régence de l'Acte Institutionnel n° 5, du 13 décembre 1968, qui renforce dramatiquement les pouvoirs de la censure.

*Roda Viva* ne sera jamais plus mise en scène. En 1985 son texte est seulement lu dans le projet *Balanço Geral*, promotion de *Nucleo Hamlet* à São Paulo. Ce projet a été créé par le comédien Sérgio Mamberti. La lecture du texte de la pièce a eu, encore une fois, José Celso Martinez Correa comme coordinateur <sup>114</sup>.

Malgré cela, *Roda Viva* a eu la chance d'une carrière. Elle représente une période où la carrière était encore possible, malgré la censure. Aussi, pour cela, *Roda Viva* est une borne, puisqu'elle marque la fin de cette possibilité pendant cette période de plomb.

La censure se renforce et à partir de ce moment elle régit souverainement.

Avec l'AI-5 la censure préalable, déjà en vigueur pour le théâtre et le cinéma, est étendue à la presse écrite, à toutes les émissions de la radio et de la télévision. Les censeurs occupent les bureaux dans les rédactions.

Rien ne leur échappe et tout échappe à la connaissance publique.

---

<sup>114</sup> “ *Roda Viva* mostra que ainda é transgressiva ”, *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 21-11-85.

Pour les pièces, aucun risque n'est pris : la majorité des oeuvres représentatives de notre pays et de notre culture auront simplement leurs textes " censurés dans leur intégralité ".

Et ainsi, pendant plus de quinze ans, le peuple brésilien est maintenu dans la totale ignorance de ce qui se produit. Sa propre culture lui est niée, renforçant ainsi la propagation massive de la culture nord-américaine qui ne cesse pas d'exporter.

La torture, les assassinats commis dans et hors des prisons, les " disparitions ", tout cela reste dans le noir. La presse est entièrement censuré.

Plusieurs " disparitions " demeurent encore dans le noir <sup>115</sup>.



---

<sup>115</sup> Une liste sur les morts et les disparus est disponible sur Internet <http://www.geocities.com/CapitolHill/3038/>

## CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, 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. Tout au long de 1968, la censure, peu à peu, ajoute aux principes de la moralité la plus conservatrice qui, au début, lui servaient de seule guide, des raisons politiques orientées vers le maintien et le renforcement du régime en vigueur. Le dossier étudié démontre donc qu'au départ les principes de la censure sont d'ordre moraliste. Elle remarque les gros mots, les scènes de sexe, les vêtements. Ces motifs justifient les sanctions qu'elle applique. Puis, avec le déroulement dans la société de la résistance au coup d'État, le profil de la censure change. Il surgit alors dans le dossier des mentions aux questions d'ordre politique : des mots comme “ subversion ”, “ dictature ”, “ gouvernement populaire ”, “ révolution ” y débutent. De plus 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 en se modelant aux différentes périodes de la dictature, ayant pour but de mieux la servir.

Juridiquement, la censure est interdite dans la Constitution de 1988. La Division de la Censure Fédérale est remplacée par le Département de Classification Indicatif, dont le but est seulement de recommander l'horaire et la limite d'âge pour la programmation à la télévision et la limite d'âge pour les films <sup>1</sup> dans les salles.

La question, cependant, est que, même après son interdiction, la censure se fait présente par ci par là. Après la fin de la censure, les Brésiliens ont été empêchés de voir le film *Je Vous Salue, Marie* de Jean-Luc Godard. L'ordre est venu directement du Président de la République, José Sarney avec l'allégation que " le film agressait les dogmes de la foi chrétienne " <sup>2</sup>. L'ex-président Fernando Collor a empêché la TV Manchete de transmettre la mini-série *O Marajá*, critique féroce des abus qu'il commettait à la Présidence. Au début de 1996, le livre *Estrela Solitária*, la biographie de Garrincha <sup>3</sup>, écrite par Ruy Castro, a été confisquée dans tout le pays sous l'ordre d'un juge à Rio de Janeiro <sup>4</sup>, pendant qu'à São Paulo, l'avocat Benzion Colovsky demandait à la Justice Fédérale la saisie de toutes les copies du film *Trainspotting* sous l'allégation que le film incitait à l'usage de l'héroïne.

Ceci démontre que, même si la fin de la censure a été officialisée dans la Constitution de 1988, ses effets perdurent parce que, au moment où toute l'histoire de la censure, ainsi que les oeuvres censurées, continuent à être

---

<sup>1</sup> " A volta da censura ", *Isto É*, São Paulo, 28-08-96.

<sup>2</sup> Fernando Morais, " A propósito de Tiririca ", *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 10-08-1996.

<sup>3</sup> Garrincha était un de plus talentueux joueurs de football que le pays a connu.

<sup>4</sup> Fernando Morais, *Op. cit.*

méconnues, elle est sous-jacente. Car, après cette période noire, le peuple n'a pas guère conscience de la différence entre censure et suggestion de classification.

Les oeuvres censurées, dans leur grande majorité, n'ont jamais été mises en scène ou éditées et celles qui, comme *Roda Viva*, ont eu la chance de la mise en scène, n'ont plus été représentées après la fin de la censure.

Il serait nécessaire donc que les dossiers de la censure, maintenant disponibles, soient apportés au public, et leur contenu édité.

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.

La censure a été victorieuse sur le mouvement culturel. C'est notre devoir de renverser la situation.

C'est dans cette perspective, après ces constatations, que nous suggérons, dans un prochain travail de thèse, de tracer un tableau de la censure tout au long de sa durée et d'analyser l'écart entre ce que, en réalité, on produisait et ce qui arrivait ou non à la connaissance publique, à partir d'un certain nombre d'oeuvres, y compris *Roda Viva*.

Pour que le projet soit viable, il y a quelques conditions à remplir et beaucoup de travail à faire. Dans ce but nous envisageons, pour les prochaines années de travail, la démarche suivante :

- Une recherche aux Archives Nationales ayant pour but de localiser les dossiers des oeuvres suivantes : *Calabar* et *Gota d'Água* de Chico Buarque de

Hollanda ; *Papa Highirte, Rasga Coração* et *Moço em Estado de Sítio* de Oduvaldo Vianna Filho ; *Prá Frente, Brasil !* de Roberto Farias.

- Une recherche aux archives des journaux pour repérer les informations existantes à propos des oeuvres et des auteurs étudiés, en vue de faire un parallèle avec les dossiers respectifs de la censure.

L'élaboration de graphiques pour le croisement de l'évolution politique du pays avec l'évolution de l'action de la censure jusqu'en 1988..

Nous nous sentirions comblé si, à la fin de la thèse, nous avons élaboré un instrument qui puisse contribuer à la préservation de l'histoire culturelle du Brésil et à la démocratisation des informations qui nous ont été cachées pendant plus de trente ans.

Signalons encore que l'étude et l'analyse des dossiers de la censure - même si c'est une tâche gigantesque qui ne sera pas épuisée en une seule recherche - constitue la condition primordiale pour qu'on puisse accomplir avec succès la difficile tâche de racheter l'histoire culturelle du pays.

Visionnaire a été le propos de José Celso sur la censure, au début de l'année 1968, dans le programme de la pièce *Roda Viva* :

“ (...) le théâtre ne survivra pas dans ce pays si quelque chose ne se modifie pas. Je sens que notre génération est à la limite : tous les efforts des gens de théâtre, de cinéma, etc., tout va à vau-l'eau en vertu d'une situation de crise économique permanente et du progressif terrorisme culturel. L'effort créateur est immense et l'efficacité incroyable, super développée, merveilleuse, rationnelle que la censure fait pour tout détruire, est encore plus grande. Dans le secteur public elle est une des rares choses qui fonctionnent dans ce pays et pourtant soit on prend des mesures sérieuses soit on va avoir une immense honte à se rencontrer les uns et les autres.<sup>5</sup> ”

---

<sup>5</sup> Dans le *Programme de la pièce*. Voir *Annexes*.



Vingt ans plus tard, en 1989, les 94.000 dossiers de la censure sont rendus au contrôle des Archives Nationales. En 1990, le *Jornal do Brasil* publie un article et fait un rapport de la situation des documents <sup>6</sup> :

“ 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 à 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 feuillets télévisés, il reste encore à compter les dossiers de la censure pour livres, magazines, feuillets-radio, films nationaux et étrangers et plusieurs autres publications littéraires. Uniquement pour transporter tout le matériel du Département de la Police Fédérale aux Archives Nationales, il a fallu trois mois et plus de 10 voyages par jour dans un Van cédé par la Police Fédérale. ”

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 de la rendre vivante pour toujours à travers l’enregistrement de cette période.

C’est à cela que ce travail veut contribuer. Une goutte de plus. Peut-être, un jour, nous aurons notre océan...

---

<sup>6</sup> “ Brasília mostra a cara da censura ”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09-06-90.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1 - Sources

ARQUIVO NACIONAL, *Dossier de la Censure sur la pièce Roda Viva*, dactilogrammes inédits, Brasília.

HOLLANDA, Chico Buarque de, *Roda Viva*, Texte cédé par l'Université de Campinas - UNICAMP, Institut des Arts, Campinas.

PROGRAMME de la pièce, (copie) déposé au SNT - Service National de Théâtre, Rio de Janeiro.

DOSSIER DE PRESSE :

*O ESTADO DE SÃO PAULO*

“ Chico Buarque fala de estréia teatral ”, São Paulo, décembre 1967.

“ *Roda Viva* proibida para todo o Brasil ”, São Paulo, 05-10-68.

*FOLHA DA TARDE*

“ Resposta de Chico à censura ”, São Paulo, 21-06-68.

“ 20 anos depois - *Roda Viva* : uma ferida que não cicatrizou ”, São Paulo, 19-07-88, p. 18.

*FOLHA DE SAO PAULO*

“ *Roda Viva* prova que ainda é transgressiva ”, Caderno Ilustrada, São Paulo, 21-11-85.

Cristina Grillo et Wilson Silveira, “ General fez censura vetar *Roda Viva* ”, Caderno Ilustrada, São Paulo, 03-06-90, p. E-16.

“ Seleção soviética inspirou nome do CCC ”, Caderno Ilustrada, São Paulo, 17-07-93, p. 4-4.

Luis Antonio Giron, “ Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou *Roda Viva* em 68 ”, Caderno Ilustrada, São Paulo, 17-07-93, p. 1.

Cosette Alves, “ A Revolução de 64 não era para durar ”, Caderno Brasil, 15-09-96, p. 1-11.

*GAZETA DE SANTOS*

“ A hora da crítica ”, Santos, 28-07-68.

### *O GLOBO*

“ *Roda Viva* começa a girar em janeiro ”, 2º Caderno, 22-12-67, p.9.

“ Invadiram teatro à noite e espancaram seus atôres ”, Rio de Janeiro, 19-07-68.

### *O JORNAL*

G. de A., “ Chico e a sua *Roda Viva* ” - Sociais, Rio de Janeiro, 23-01-68.

### *JORNAL DO BRASIL*

Yan Michalski, “ Primeira Crítica - *Roda Viva* ”, Rio de Janeiro, 18-01-68.

Yan Michalski, “ A Voz ativa de *Roda Viva* (I) ”, Rio de Janeiro, janvier 1968.

Yan Michalski, “ A Voz ativa de *Roda Viva* (II) ”, Rio de Janeiro, 31-01-68.

Maria Inês Correia da Costa, “ *Roda Viva* vezes cem ”, Caderno B, Rio de Janeiro, 11-04-68, p. 2.

“ Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de *Roda Viva* ”, Rio de Janeiro, 20-07-68, p. 18.

“ Artistas mostrarão na rua prejuízos que extremistas causaram à peça *Roda Viva* ”, Rio de Janeiro, 23-07-68, p. 7.

“ Militares gaúchos pedem e Censura proíbe *Roda Viva* por incitar à subversão ”, Rio de Janeiro, 05-10-68.

“ Atôres de *Roda Viva* vão encenar a peça em S. Paulo mesmo com veto da Censura ”, Rio de Janeiro, 08-10-68.

Danúsia Bárbara, “ Começou um novo ato, mas as proibições continuam ”, Rio de Janeiro, 08-04-79.

Romerito Aquino, “ Brasília mostra a cara da censura ”, Caderno B, Rio de Janeiro, 09-06-90, p. 5.

### *REVISTA MANCHETE*

Fernando Moraes, “ A propósito de Tiririca ”, Rio de Janeiro, 10-08-96.

### *REVISTA ISTO É*

Andréia Ferreira, “ A volta da censura ”, São Paulo, 28-08-96. Disponible à la Bibliothèque Universitaire Toulouse II Le Mirail.

### *ULTIMA HORA*

João Apolinário, “*Roda Viva no Teatro Galpão ou Soy loco por ti Brasil*”, São Paulo, 25-06-68.

## 2 - Ouvrages

### 2.1 - Ouvrages utilisés pour ce travail

BANDEIRA, Moniz, *O governo João Goulart : as lutas sociais no Brasil 1961/1964*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BOBBIO, Dr. Pedro Vicente (org.), *Lex coletânea de legislação*, São Paulo, Editora Lex, 1967.

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/>

COSTA, Iná Camargo, *A hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro, Graal, 1996.

DALCASTAGNÉ, Regina, *O espaço da dor : o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996.

FISCHER, Ernst, *A necessidade da arte (Von der notwendigheit der kunst)*, trad. Leandro Konder, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Editions Gallimard, 1975.

FREITAS, Alípio de, *Resistir é preciso: memória do tempo da morte civil do Brasil*, Rio de Janeiro, Record, 1981.

FREUD, Sigmund. “Creative writers and day-dreaming”, dans *Art and literature*, vol. 14, Londres, Penguin Books, 1990.

HAMON, Hervé et ROTMAN, Patrick, *Génération I : les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987.

KOTSCHO, Ricardo, *Explode um novo Brasil: diário da campanha das diretas*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro (SNT), s/d.

- MORAES, Dênis de, *O rebelde do traço : a vida de Henfil*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1996.
- MOSTAÇO, Edelcio, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, São Paulo, Proposta, 1982.
- PECAUT, Daniel, *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l’homme, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*, São Paulo, Global, 1989.
- PETERS, Edward, *Tortura*, Trad. de Lila SPINELLI, São Paulo, Ática, 1989.
- POERNER, Arthur José, *O Poder jovem : história da participação política dos estudantes brasileiros*, Rio, Civilização Brasileira, col. Retratos do Brasil, vol. 68, s/d.
- PRADO, Décio Almeida, *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- REVISTA Civilização Brasileira, “ A Guinada de José Celso ”, Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- REVISTA Dionysos, *Teatro de Arena*, numero 24, Rio de Janeiro, SNT - Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- , *Teatro Oficina*, numero 26, organisation Fernando Peixoto, Rio de Janeiro, SNT, 1982.
- ROCHA, Glauber, “ Terre en Transe ”, *dans l’Avant-Scène - Cinema*, Paris, vol. 77, janvier 1968.
- ROSENFELD, Anatol, “ O Teatro agressivo ”, Revista Dionysos, numero 18, Rio de Janeiro, SNT, 1974, p. 7-12.
- ROUX, Richard, *Le Théâtre Arena*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991.
- SIRKIS, Alfredo, *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*, São Paulo, Global, 1980.
- 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.

## Dictionnaires

DICTIONNAIRE AURELIO da língua portuguesa, Aurélio BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, s/d.

DICTIONNAIRE de la langue française - Le Robert, Paris, 1995.

DICTIONNAIRE du théâtre, Patrice PAVIS, Paris, Éditions Sociales, 1980.

DICTIONNAIRE Larousse français/portugais/français, Paris, Larousse, 1957.

## 2 - Ouvrages complémentaires pour la thèse

ABRAMO, Perseu, *A censura em dez mandamentos*, São Paulo, Exposição do Livro, 1961.

AMEY, Claude et alii, *Le théâtre d'agit-prop* (4v.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1977-78.

ARENDDT, Hannah, *Origens do totalitarismo*, Trad. Roberto Raposo, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ARQUIDIOCESE de São Paulo, *Brasil: nunca mais*, Petrópolis, Vozes, 1985.

ARRABAL, José et LIMA, Mariângela Alves de, *O nacional e o popular na cultura brasileira : teatro*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.

AZEVEDO, Martha Alves d', *Controle da informação como forma de dominação*, Porto Alegre, UFRGS, 1982.

BARTHES, Roland, *La chambre noire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1982.

BENJAMIN, Walter, *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.

CARVALHO, Ferdinando de, *Os sete matizes do vermelho*, Rio, Biblioteca do Exército Editora, 1977.

CAMPOS, Augusto de, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

DAHL, Maria Lúcia, *Quem não ouve seu papai, um dia...balança e cai*, Rio de Janeiro, Codecri, 1983.

- DREYFUS, Hubert et RABINOW, Paul, *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1982.
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964 : discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FREUD, Sigmund, *Conferências introdutórias sobre psicanálise: a censura dos sonhos*, Rio, Imago, 1987, vol.15, p. 165-178.
- GALVÃO, Maria Rita et BERNADET, Jean-Claude, *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema*. São Paulo, Embrafilme et editora Brasiliense, 1983.
- GARDIES, André et BESSALEL, Jean, *200 mots-clé de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.
- GASSNER, John, *Masters of the drama (Mestres do teatro II*, trad. Alberto GUZIK et J.GUINSBURG), São Paulo, Perspectiva, 1980.
- GORENDER, Jacob, *Combate nas trevas: a esquerda brasileira, das ilusões perdidas à luta armada*, São Paulo, Ática, 1987.
- GUIMARÃES, Carmelinda, *Um ato de resistência : o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, São Paulo, MG Editores Associados, 1984.
- GULLAR, Ferreira, *Cultura posta em questão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- , Ferreira, *Indagações de hoje*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de et PEREIRA, Carlos Alberto M., *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*, São Paulo, Brasiliense, 1980.
- KHEDE, Sonia Salomao, *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, Rio, Codecri, 1981.
- KONDER; Rodolfo, *Cadeia para os mortos*, São Paulo, Alfa-Ômega, 1977.
- MACIEL, Luíz Carlos, *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*, Petrópolis, Nova Fronteira, 1996.
- MARTINS, Luciano, *A geração AI-5 : ensaios de opinião*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

- 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.
- PEIXOTO, Fernando, "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri" dans *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, vol.1, 1978, p.93-113.
- , *Vianinha: teatro, televisão e política*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, Moacir, *O golpe do silêncio: imprensa, censura e medidas de emergência*, São Paulo, Global, 1984.
- ROSENFELD, Anatol, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro Político (Das politische theater)*, trad. Aldo Della Nina, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- SALOMÃO, Wally, *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*, Rio de Janeiro, Ed. Rio Arte e Relume Dumará, 1996.
- SFAT, Dina, *Palmas pra que te quero*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1988.
- SILVA, Armando Sérgio da, *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- SILVA, Deonísio da, *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, São Paulo, Estação Liberdade, 1989.
- SKIDMORE, Thomas, *Brasil: de Castelo a Tancredo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- XAVIER, Ismail, BERNADET, Jean-Claude et PEREIRA, Miguel, *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.