

CENSURA E CULTURA (1)

di GUSTAVO DAHL

« Nel momento in cui essa decreta ciò che è buono o cattivo per la popolazione, favorendo o pregiudicando determinati valori e comportamenti, più che poliziesca essa è divenuta antropologica ».

Gustavo Dahl

Il Presidente Geisel, nel desiderio di promuovere una distensione lenta ma decisa, ha il merito di aver già toccato questioni che fino al suo avvento venivano considerate concluse, fra le quali la censura. Indipendentemente dai risultati ottenuti, è innegabile che il « rilassamento » della censura ha portato con sé l'apertura di un dibattito sulle conseguenze di una politica di controllo rigido sui mezzi di comunicazione, in termini di sviluppo sociale.

Si tratta di questioni ardue per ragioni puramente tecniche: subordinata al Ministero della Giustizia e considerata da un punto di vista funzionale, la competenza della censura è esclusivamente della polizia. Ed è poliziesca nel senso più indiscutibile della parola, in quanto cioè si riferisce all'ordine pubblico, preoccupazione e funzione dello Stato. Crescendo nell'organismo che rappresenta preso la popolazione l'autorità dello Stato, la censura tende a comportarsi secondo i metodi e le norme di questo stesso organismo senza che come esso possa essere accusata di abuso di potere. Ossia, la censura proibisce e taglia, basandosi sulla stessa fonte di diritto che permette l'uso di armi da parte della polizia o che chiude con sbarre le prigioni; la meta è la difesa della società come un tutto omogeneo, la repressione per coloro che sono al di fuori della legge.

SETTORI SEMPRE PIÙ VASTI

Ma finché la repressione al delitto comune o attentatorio lotta contro individui o gruppi di individui, la censura dei mezzi di comunicazione di massa colpisce settori sempre più vasti della popolazione, acquistando così connotati sociali, pur senza volerlo. La prigione di un attentatore interessa fundamentalmente la sua vittima; lo smantellamento di una rete di trafficanti di droga riguarda i viziati e le loro famiglie, ma la censura alla stampa, alla televisione, al cinema o al teatro si riferisce direttamente al pubblico di questi mezzi, senza po-

(1) *Opinião*, n. 124

ter individuare in esso la vera vittima. E' alla popolazione intera che la censura è diretta e destinata.

Il film o la pagina di giornale sono portatori, allo stesso tempo, di una duplice prospettiva del paese: l'una del produttore dell'informazione o dello spettacolo, l'altra del potere in quanto tale. Ed è proprio qui, nel momento in cui i canali esclusivamente legali passano ad influenzare la popolazione intera, che la questione non è più strettamente poliziesca e comincia ad avere componenti sociali, politiche e culturali.

Nel momento in cui la censura decreta ciò che è buono o cattivo per la popolazione, favorendo o pregiudicando determinati valori e comportamenti, più che poliziesca essa è diventata antropologica. Non è possibile non constatare nei suoi interventi, considerati nel loro insieme, una proposta di comportamento umano, una filosofia della vita. Questa proposta si manifesta tanto in ciò che è approvato dalla censura quanto in ciò che viene da essa condannato e finisce per delineare un sistema che è esso stesso parte integrante della cultura nazionale. In altri termini, i tabù di una popolazione primitiva, imposti dalla religione, partecipano alla cultura di questa popolazione tanto quanto le tecniche agricole o le sue manifestazioni artistiche.

« Onnipresente, la manifestazione del principio d'autorità risponde della cultura nazionale tanto quanto questa stessa cultura ».

cinemateca

SEMPRE PRESENTE

Come lo spettatore dell'abisso nietzscheano che, a forza di contemplarlo, finisce per essere attratto da esso, la lunga convivenza con le manifestazioni artistiche e con i mezzi di comunicazione di massa ha finito per far sì che la censura si mischiasse e si confondesse con essi. L'osservatore modifica l'esperienza ma questa a sua volta lo riconduce a sé, limitandogli l'obiettività.

Nella società attuale, la censura, sempre presente nella creazione e nell'espressione, partecipa al processo di informazione o di elaborazione artistica assieme al produttore di cultura. Assimilati come sono i limiti della morale pubblica e della sicurezza nazionale, è nel loro ambito che opera la cultura. Onnipresente, la manifestazione del principio di autorità risponde inappellabilmente della cultura nazionale tanto quanto questa stessa cultura. Essa è lo stampo in bassorilievo sulle cui concavità e sporgenze scorrerà il gesso dell'immagine del paese. Nell'altorilievo della cultura la censura le definisce i limiti.

Succede però che l'artista o il comunicatore sociale considerano la censura come argomento di importanza per la loro attività, ma non avviene l'inverso. L'altorilievo non può modificare il suo stampo, ma lo stampo può modificare l'altorilievo. Ossia, sebbene imponga i limiti secondo i quali si esercita tutta l'attività culturale del paese, la censura agisce come se questa attività la riguardasse esclusivamente dal punto di vista poliziesco. Ciò che la preoccupa, giustamente, è l'infra-

zione. Ma se il compito della polizia è quello di mantenere l'ordine pubblico e la sicurezza interna, tali funzioni si fanno in nome del benessere e dello sviluppo del paese intero. Compresa la cultura e l'informazione, sulla quali essa influisce direttamente.

CHI E' CHI

Immersa nel concreto, in lotta contro il delitto *in natura*, è comprensibile che i segni dell'informazione e le immagini della cultura si presentino agli occhi dei responsabili per la sicurezza pubblica come qualcosa di terribilmente astratto e di poco conto. Ma, di poco conto o no, sta di fatto che l'informazione e la cultura dimostrano, in ultima analisi, l'opinione che il governo ha del paese. Ciò si nota chiaramente nell'arte prodotta dai regimi autocratici: il cinema hitlerista, la pittura stalinista, il giornalismo fascista sono ancora oggi testimoni di una visione estremamente minoritaria delle rispettive culture nazionali.

Tutto avviene come se la produzione culturale fosse risultante dalla consapevolezza dei comunicatori sociali e degli artisti, sommata a un programma inconsapevole o occulto di cultura nazionale, generato dal potere. Legati come sono, come il boia e la vittima, rapporto ove è difficile stabilire chi è chi, potere e produttori culturali si tastano come ciechi che cercano di riconoscersi. E dimenticano che basterebbe aprire gli occhi e vedersi chiaramente l'un l'altro. In altre parole, che ciascuno presentasse il proprio programma (II-).

« Pur avendo in mano la forza per costringere in nome della sopravvivenza stessa dell'organizzazione sociale, non è la sua esistenza che è in discussione, ma l'uso che viene fatto di questa forza in funzione delle necessità meno materiali di questa stessa popolazione ».

Tanto Joaquim Pedro de Andrade (autore dei films *O Padre e a Moça*, *Macunaima*, *Guerra Coniugal*) quanto Nelson Pereira dos Santos (responsabile di vent'anni di cinema che comprendono *Rio*, *40 Graus*, *Vidas Secas*, *Fame de Amor*, *Como era gostoso o meu frances* e *L'Amuleto di Ogum*) sono unanimemente ritenuti qualificati, responsabili e fecondi produttori di cultura brasiliana.

I loro due ultimi films, però, hanno avuto dei problemi con la censura, risoltisi mediante tagli di sequenze importanti. Scartiamo fin dall'inizio l'ipotesi di provocazione o irresponsabilità degli autori, non solo per il giusto rilievo che hanno acquistato per la loro opera d'insieme, ma anche per l'impegno dedicato al cinema brasiliano. Preoccupati come sono per le soluzioni globali, persino economiche, della loro attività professionale, è da escludere che siano stati poco attenti ai meccanismi della censura, sempre presenti come limite della libertà nel processo della creazione. Concludiamo quindi che c'è una divergenza di punti di vista strettamente culturale e programmatica: la nozione virtuale che gli autori hanno dei limiti della censura non corrisponde ai limiti effettivi della censura stessa.

IL GIOCO NON VALE

Ammettendo d'altra parte che la censura stabilisce una differenza fra il cinema brasiliano culturalmente impegnato e responsabile e quell'altro fatto di « supermaschi », « superfemmine », cameriere che erano 'bone', lesbiche, puttane che erano vergini, ecc., industrialmente considerevole ma di ambizioni esclusivamente materiali, è necessario constatare che, dal punto di vista della censura, il gioco non vale. Ossia, la rispettabilità di questi films o dei loro autori nella tradizione di lavoro non è stata sufficiente per sovrapporsi ai criteri repressivi. Si dice pure che non è in discussione il diritto della censura di tagliare; (1) né vanno limitate al « periodo rivoluzionario » le divergenze fra i cineasti e i drammaturghi brasiliani con la censura (e c'è Néelson Rodrigues che lo conferma). Ma sia chiaro che la divergenza fra ciò che gli autori suppongono essere i limiti della censura e la effettiva imposizione di questi limiti si riflette nella cultura del paese intero, interessando a volte la Presidenza della Repubblica, il Ministero di Giustizia e i dipartimenti di polizia. Cioè, anche se non lo si riconosce nei films brasiliani, il funzionario incaricato di salvaguardare la legge fa anch'esso parte del pubblico ideale di questi stessi films: sono i films che fanno il popolo, la società, la nazione.

IMPRESE ALTRUI

Per quanto il censore possa essere un « professionista » è umanamente impossibile che egli faccia astrazione della propria condizione di uomo brasiliano e veda quindi il film brasiliano come uno del pubblico. E' noto come il popolo brasiliano, cinematograficamente parlando, preferisca incantarsi con lo spettacolo delle imprese ed opulenze straniere piuttosto che vedere, anche se in modo frazionario, il proprio paese, ed è lecito immaginare che il censore partecipa anch'esso a questo atto di perplessità che è riconoscersi sullo schermo di un film nazionale. Mentre i visitatori della mostra sulla *Memoria Paulistana* allestita al MIS-San Paolo potevano riconoscere, qua e là, un avo o un parente vedendo un film brasiliano, noi non siamo liberi di ritrovare un amico, un collega di lavoro o, chissà, forse noi stessi. E dal momento in cui il censore censura, questo incrocio fra la funzione legale e la propria soggettività lo porta a censurare se stesso. Volente o nolente, per il semplice fatto di essere brasiliano di quel suo essere un prodotto culturale del proprio gruppo sociale, della propria nazione, il film o il lavoro o la canzone che son censurati sono anche suoi. C'è nella censura una componente di autoaggressività culturale molto forte, giustificata dalla necessità del mantenimento dell'ordine pubblico.

VECCHI CRITERI

Succede però che l'ordine pubblico non è uno stato di cose immutabile. In materia di decoro, le modificazioni avvenute negli ultimi 20,

40,80 anni sono ben note a tutti. Dalle caviglie intraviste per le scale o sui tram degli inizi del secolo alla proibizione del bikini verso gli anni 40, alla volgarizzazione del tanga dei giorni attuali, c'è stata tutta un'evoluzione che la censura ha accompagnato. Ci sono esempi ancora più curiosi, come la persecuzione della polizia ai primi sambisti, la clandestinità dei rituali dell'Umbanda e del Candomblé durante lo Stato Nuovo. L'entrata e l'uscita di giornali o organizzazioni politiche dal campo della legittimità civile. E se pensiamo che il caffè e il tabacco sono stati oggetto di proibizione alle corti europee, come l'alcool verso negli anni Venti negli Stati Uniti, constatiamo che i criteri che dichiarano una sostanza perniciosa o una parte del corpo indecente o una organizzazione sovversiva sono terribilmente instabili. E' ovvio, come è ovvio che anche la censura deve adattarsi a questa instabilità.

NUOVI VALORI

Pur non essendo diplomati in teoria dell'informazione, si può intuire che la comunicazione si fa con la somma di informazioni conosciute e informazioni nuove. Se in questa somma la maggioranza è formata dall'informazione nuova, essa diviene incomunicabile per difficoltà di decodificazione. Se invece predomina l'informazione conosciuta, la comunicazione diventa inutile perché ovvia. La creatività, l'invenzione, etimologicamente alla radice dell'attività poetica, hanno per natura un irrimediabile compromesso con il nuovo, con la formazione di nuovi valori, con l'invenzione di nuove forme.

In quest'ordine di idee, spetterebbe alla censura la funzione di conservare le forme ed i valori già acquisiti, comportamento statico da contrapporsi al comportamento dinamico dell'attività poetica. Non è il caso di privilegiare l'una a discapito dell'altra, sebbene il sistema tenda più alla conservazione — che considera la sua funzione — che al rinnovamento, che per la legge dei vasi comunicanti finisce per essere prerogativa dei suoi oppositori. Piuttosto è il caso di constatare l'assoluta necessità di entrambi gli impulsi per l'ottenimento di un equilibrio dinamico. Ossia, così come l'arte accetta in pratica il principio d'autorità rappresentato dalla censura ci sarebbe da aspettarsi che, al di là della propria funzione tecnica, la censura rappresentasse la cultura, la discussione ed il rinnovamento dei valori che essa comporta come una necessità della popolazione. Pu avendo in mano la forza per costringere in nome della sopravvivenza stessa dell'organizzazione sociale, non è la sua esistenza che è in discussione, ma l'uso che viene fatto di questa forza in funzione delle necessità meno materiali di questa stessa popolazione.

ARRETRAMENTO GENERALE

L'idea, insita nella censura stessa, che la popolazione adulta di un paese non sia in grado di proteggersi dagli attentati al pudore o dagli appelli

alla sovversione di un ordine pubblico che è anche il suo, implica di per sé il concetto di sottosviluppo del popolo che la censura protegge. Ma al di là delle differenze che possano separare il censore dal produttore di cultura, essi sono legati dal sentimento di dolore e di inferiorità causato dall'arretramento economico, politico e sociale che caratterizza il sottosviluppo, considerato come una realtà nazionale. Ossia, il sottosviluppo che impedisce a un popolo di portare a termine la propria capacità di discernere su ciò che è buono o cattivo è un'esperienza verticale e totale, che comprende tutti, il produttore di cultura, il pubblico e la stessa apparecchiatura della repressione. L'utopia di un Brasile ricco, felice e libero non appartiene a nessuno e riguarda tutti.

Resta da definire, però, se dal punto di vista della censura, del potere, dello Stato, la cultura possa dare qualche contributo per rendere questa utopia possibile.

(Gustavo Dahl)

LUCI! MACCHINA! ECC.

La censura ha proibito uno dei films partecipanti al recente Festival Brasiliano del Film Super-8, a Curitiba: *Saara* di Otoniel Santos Pereira, che era atteso con vivo interesse poiché l'autore era stato uno dei vincitori del festival dello scorso anno, con *Dichiarazione*. Un altro lavoro che ha originato polemiche a Curitiba è stato *Nenhun Gesto* di Talvani Guedes da Fonseca, realizzato su di un film precedente intitolato *36 Pose e Nessun Gesto* proibito all'ultimo Festival del Film Super-8 a São Paulo. Tema: le proibizioni, soprattutto delle 36 pose del film originale. E ancora: parte della colonna sonora del film *Pensamento* di Wellington Carlos è stata tagliata dalla censura.

(da Opinião — Rio de Janeiro — 21 e 28 marzo 1975)