

Os limites da recepção: censura e leitura fílmica¹

Mahomed Bamba² (Facom/Póscom-UFBA)

1 Trabalho apresentado na Sessão 4 do Seminário de Recepção Cinematográfica e Audiovisual: abordagens empíricas e teóricas, no XVI Encontro Socine, 2012.

2 Doutor em Cinema e Estética do Audiovisual pela ECA-USP. Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e pesquisador credenciado no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (PósCom-Facom-UFBA). Tem participação em livros coletivos sobre os cinemas africanos e publicou artigos e capítulos de livros sobre a temática da recepção cinematográfica e audiovisual. Sócio da Socine desde 2002.

Resumo:

Algumas formas de censura cinematográfica, ao pretenderem interpor um primeiro filtro entre os públicos e os filmes, revelam-se como atos de leitura fílmica e atos impeditivos da própria recepção. Grupos de pressão ou agentes de censura procuram desqualificar as obras com base em critérios morais, ideológicos, mas também com critérios estéticos. O objetivo desta comunicação é examinar as formas discursivas da censura, os modos de leitura que ela aplica aos filmes bem como seus efeitos sobre o conjunto do processo receptivo.

Palavras-chave:

Recepção, Cinema, Censura, Espectador

Abstract:

Some forms of film censorship, wish to bring a first filter between the public and the films, reveal themselves as acts of reading and filmic acts impeding the reception itself. Pressure groups or agents of censorship seek to disqualify works on the basis of moral, ideological, but also with aesthetic criteria. The purpose of this paper is to examine the discursive forms of censorship, modes of reading that it applies to movies as well as their effects on the whole process receptive.

Keywords:

Reception, Cinema, Censorship, Spectator

Numa análise das maneiras brandas ou fortes pelas quais a imagem cinematográfica pode agredir a sensibilidade do espectador, Noël Burch segue uma linha de raciocínio e de argumentação que faz com que a questão da censura se encontre no meio de uma problematização de ordem estética; não só por causa de seus efeitos (sobre os polos da produção e da recepção dos filmes) mas, sobretudo, por causa de sua função sociológica. Como existe uma relação de transformação transgressiva entre as estratégias poéticas de alguns filmes e os materiais considerados tabus e subversivos (de um ponto de vista moral ou ideológico), diz Burch, logo qualquer sociedade se sente no direito e no dever de intervir nos trabalhos dos cineastas (BURCH, 2011, p.149-163). Consequentemente, a censura toma a forma de um gesto de autodefesa contra aquilo que alguns membros da sociedade estimam ser “experiências fortes” e indesejáveis para os espectadores. Com este tipo de reação contra os conteúdos (e não sempre contra a forma) dos filmes, a censura passa a representar, ao seu modo, alguns aspectos da “dialética da transgressão e do tabu” no cinema. Por isso, a censura deve ser considerada como “a expressão sociológica, em uma determinada sociedade, em um determinado momento, das tensões provocadas pela violação de um tabu” no campo estético (BURCH, 2011, p.150). Preocupado com a interpretação errônea que se poderia fazer com tal definição da função social da censura, Burch (2011) antecipa um esclarecimento em nota de rodapé do seu texto, deixando claro que não pretende “defender” a censura. Mas “o fato de a censura cinematográfica existir, sob uma forma ou outra, em todos os países, talvez seja indício de que ela represente uma realidade, implicando conseqüências estéticas e políticas, da qual todo cineasta deveria tomar conhecimento” (BURCH, 2011, p.151).

Esta concepção da censura tem também implicações no plano da recepção. Quando os agentes sociais se tornam autores de um discurso moralizador, eles passam a agir como grupos de pressão. Eles podem interferir no conteúdo dos filmes. Às vezes, é o próprio Estado que se dota de um órgão de controle, criando assim uma forma de “mediação institucional” entre as obras filmicas e os públicos: a censura oficial. A leitura/interpretação desses órgãos de censura funciona como um nível de filtragem pré-filmica³ antes da disponibilização das obras na esfera pública. Na perspectiva de uma teoria da recepção e dos efeitos estéticos (JAUSS, 1990; ISER, 1995), podemos

3 A autocensura e as versões do produtor (ou *director's cut*), por exemplo, fazem parte desses níveis de filtragem pré-recepção.

considerar o material discursivo produzido por agentes de um departamento de censura, por exemplo, como parte dos julgamentos históricos dos espectadores-leitores. Além de levantarem a questão do confronto entre as “autoridades de interpretações” (as do autor do filme X as do intérprete-censor), as relações contraditórias e paradoxais (de leitura e de proibição) da censura com as obras representam um caso de determinação contextual de ordem institucional no processo de recepção e de apropriação dos filmes. As questões dos modos de leitura fílmica e de interpretações levantadas pela censura tornam o seu estudo pertinente e esclarecedor tanto para a história social dos filmes quanto para a compreensão de vários aspectos da recepção cinematográfica.

Os dois tipos de abordagem teoria da censura cinematográfica

Janet Staiger (2000), por sua vez, considera também a censura como um dado importante no estudo histórico-dialético da recepção. Geralmente os pesquisadores interessados nos casos de censura cinematográfica tentam entender as injunções que intervêm da fase de roteirização até a da filmagem no sentido de descobrir a gênese do discurso moralista que toma forma na obra. Sendo assim, a ênfase é dada na compreensão dos fatores da produção que implicam e determinam um “modo de recepção” particular (STAIGER, 2000, p.77). Mas há também um esforço para entender como o mesmo discurso fílmico moralista, que tenta “posicionar” e determinar o espectador, pode conter em germe possibilidades de leituras e representações alternativas. Ou seja, os estudiosos podem examinar os efeitos paradoxais da censura que provocam outros tipos de comportamentos espectatoriais não sempre previstos, atitudes de recepção que podem fazer emergir outras interpretações não sempre controláveis⁴. Isso confirma o fenômeno de “*empowerment*”, de libertação e de reivindicação da “autoridade” interpretativa por parte de algumas comunidades de interpretação nas suas relações com os filmes, mesmo censurados. Depois de revisar as propostas do que ela chama de “abordagem tradicional da censura”, Staiger (2000) resume a definição da “abordagem revisionista” a três grandes argumentos:

The revisionist approach to film censorship has employed three arguments: the first is the poststructuralist argument, showing how texts are invariably filled with gaps or contradictions which permit readers to

4 Fenômeno de contra-leitura ilustrado pelas diversas interpretações que as mulheres, os homens, os gays, as lésbicas, os membros de uma comunidade racial, étnica etc. podem fazer de um mesmo filme.

have more play with the meanings than is preferred by those attempting to regulate the text. The second argument is to situate the film within its surrounding historical discourses, and to realize that movies do not exist in isolation from other knowledges. Films are only one public discourse. (...) revisionist film scholarship has also adopted a third argument: an observation that creates more complexity to the social formation: (...) the products of Hollywood contain films ranging from conservative to liberal in their point of view. (STAIGER, 2000, p.78)

Por causa da parcela de liberdade que sobra na interação dos públicos com obras censuradas, Staiger (2000) postula um fenômeno de “imaginações transgressivas” na recepção fílmica. A intervenção de modos de leitura divergentes pode fazer com que existam dois filmes⁵ em um só (STAIGER, 2000, p.77). A produção cinematográfica, num determinado período histórico, pode ser rígida por um conjunto de protocolos narrativos motivados por preocupações de ordem ético-moral. Os espectadores podem ter consciência da injunção dessas normas morais na prática cinematográfica. Mesmo assim, eles podem recusar ou aceitar os significados criados e propostos pela pressão da censura. Ao redefinirem a espectralidade com relação às primeiras formas de censura cinematográfica, as pesquisas históricas procuram entender as interações entre as formas de censura e as modalidades de (auto)regulação da produção cinematográfica. No plano da recepção, elas apreendem as respostas e os modos de leitura divergentes dos filmes de algumas comunidades de intérpretes⁶ como modos de produção alternativos de uma segunda ou terceira narrativa (à revelia das versões propostas pelas instâncias de realização).

Ao mesmo tempo em que a censura revela a existência de um horizonte de expectativa diferente e em franca contradição com a intencionalidade do texto e do autor-cineasta, o discurso que ela produz (documentos censórios) mantém diferentes tipos de relação paratextual e metatextual com o filme. Com base nessa relação, destacamos dois tipos de textos de censura. O primeiro envolve aqueles que mantêm uma relação de comentário mais distante com o texto fílmico, mesmo tentando interferir na sua leitura e na atitude do público: os boletins, os relatórios, os laudos de uma comissão de censura,

5 “Movie Censors versus movies fans”.

6 Sobretudo as comunidades de fãs.

por exemplo, formam dados textuais que podem ser comparados ao metatexto⁷ do filme (como o metatexto da crítica jornalística, eles poderão, eventualmente, interessar a espectadores mais curiosos). O segundo tipo de discurso da censura concerne às menções que são diretamente acopladas ao texto fílmico, participam daquilo que Genette (1982) chama de peritexto. São geralmente agregadas ao filme na forma de menções de advertência e de aviso ao público: podem se destacar no interior do espaço prefacial, nos créditos ou no cartaz e nos materiais de divulgação. Esta última categoria de texto da censura tem uma função paratextual⁸. Mas a voz da censura pode ecoar de forma implícita e surda no interior do discurso do filme. Neste caso, ele transparece ao término de uma análise mais detalhada do filme também. Em todos os casos, as intervenções da censura e da autocensura criam uma “consigna de leitura” implícita. Que tenham o valor de um paratexto ou de metatexto fílmico, o que vai nos interessar aqui é o funcionamento dos comentários da censura, isto é, seu modo de participação na constituição daquilo que Genette (1982, p.10) chama a “dimensão pragmática” da obra, isto é, um lugar donde o texto age sobre o leitor. Os dois tipos de discurso da censura determinam o conteúdo e parte do comportamento do público dos filmes, além de terem efeito⁹ sobre os modos de leitura dos filmes. Inclusive ativam e suscitam em alguns espectadores aquilo que Staiger (2000, p.78) define de “imaginação transgressiva”, atitude que resulta na procura da obra na sua forma original (pré-censura) e na ativação de um modo de leitura fílmica mais antagônica do que participativa e cúmplice. Para isso, precisamos apreender e construir o sujeito espectador e leitor que se forma, como uma figura, dentro na apreciação e julgamento de um filme por uma comissão de censura, por exemplo.

7 Ao mencionar a metatextualidade como o terceiro tipo de transcendência textual, Genette (1982) define também como metatexto qualquer texto ou fragmento de texto que mantém uma relação crítica e de comentário com relação a uma obra. No cinema como na literatura, essa relação metatextual tem na atividade da crítica sua máxima expressão. Mas, além do discurso da crítica especializada, proliferam sobre e em torno do filme outras variantes metatextuais como a análise fílmica e as conversações e os comentários de cinéfilos.

8 Lembremos que Genette (1982) define a transtextualidade como algo constituído pela relação que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito tem com aquilo que com o texto que lhe serve de entorno, de texto de acompanhamento, ou seja, o paratexto. Quanto aos elementos constitutivos do paratexto, além de conferir um contexto discursivo a um primeiro texto, produzem sobre ele um “comentário que pode ser oficial ou não oficial e que não é sempre de fácil acesso ao leitor purista da obra”. Na definição de Genette, o paratexto é visto como um lugar para o pacto genérico, isto é, uma relação com o leitor ou com o espectador (no caso do filme).

9 Parafraseando Odin (2000), que fala de “efeito-créditos” (referindo-se ao efeito de ‘posicionamento prévio’ que os créditos de um filme criam num espectador desde a sequência inaugural), podemos falar aqui também de efeito-censura.

Apresentação do objeto discursivo de censura em estudo

“A partir de agora você poderá descobrir mais de quatorze mil documentos entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS¹⁰ de 444 filmes brasileiros”. Qualquer pessoa, ao acessar o site¹¹ “Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988”, pode ler esta frase como um convite a mergulhar num capítulo sombrio da história do cinema brasileiro. O portal foi criado em 2005 e abriga um rico material discursivo da censura cinematográfica praticada sob o regime militar. Assim que foram liberados para consulta pública¹², esses documentos passaram a ser digitalizados e disponibilizados na Internet: a esse respeito foi criado o site que abriga, além dos laudos e relatórios da comissão de censura oficial, críticas jornalísticas que tinham um caráter de censura. Como qualquer hipertexto, o site é estruturalmente dividido em duas grandes partes que comportam diversos paratextos/metatextos sobre os filmes censurados. Além desses documentos históricos, há também um link que leva aos depoimentos de alguns cineastas gravados em vídeo; eles falam brevemente da maneira como vivenciaram a experiência de ter seus filmes censurados. Trata-se de um rico acervo sobre uma parte da memória do cinema brasileiro e daquilo que se falou e se disse sobre esses filmes num determinado período da sua vida como obra na esfera pública. Ao mergulhar na leitura de alguns laudos nesse arquivo, é como se o espectador contemporâneo tivesse acesso à história da recepção desses filmes que passaram pela avaliação dos censores do DEOPS. Esses documentos escritos da censura aparecem hoje como vestígios de um exercício de leitura/interpretação excêntrica de alguns filmes brasileiros no contexto da ditadura militar.

A primeira impressão que tivemos ao ler alguns laudos censórios é que os censores assistiam aos filmes¹³, mesmo que baseando, em última instância, seus julgamentos

10 A organização do material de censura do DEOPS/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo) é fruto da pesquisa da Leonor Souza Pinto, uma das principais idealizadora do portal.

11 Como se pode ler no texto de apresentação do site, o acervo da censura foi primeiramente entregue à guarda do Arquivo Nacional em 1999. Em 2005, o projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro disponibilizou gratuitamente mais de seis mil documentos relativos a 175 filmes brasileiros. Cf. Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>.

12 O tratamento e organização dos documentos do arquivo do DEOPS e sua disponibilização no site é parte do trabalho de pesquisa da historiadora Leonor Pinto Souza.

13 Nos casos extremos, o censor pré-julga os filmes antes de vê-los.

em normas morais e considerações ideológicas. Começamos a nos interrogar sobre o tipo de relação de leitura que eles mantinham com a obra (que tipo de espectador-leitor se afirma ali?), com a linguagem (como eles resumem, descrevem e comentam o filme ou trechos incriminados?) e com o ato de interpretação¹⁴ (quais sentidos eles extraem do filme ou dão ao conteúdo narrativo?). No processo de leitura/interpretação fílmica, notamos que alguns censores desconsideraram o *intentio auctoris* e o *intentio operis* (ECO, 2008, p.14-18) dos filmes e privilegiam apenas a intenção *lectoris*. Ao se negarem a “cooperar” com os filmes, eles agem como intérpretes que se comprazem na sua função de mediador entre o texto e o público-alvo. Conscientes da pluralidade de “verdades” contidas numa obra, os censores, que são também espectadores, procuram antecipar sobre o processo receptivo do filme, controlando parte de seus sentidos. Quando eles julgam uma obra inapropriada ou em contradição com normas morais estabelecidas, por exemplo, eles proíbem a circulação da mesma em nome da proteção dos públicos que são visados. Agindo assim, os agentes da censura “imaginam” e constroem espectadores e públicos hipotéticos.

Conclusão

As considerações tecidas e expostas aqui não passam de conclusões provisórias. Pretendemos investigar mais detalhadamente as relações e interações entre o discurso da censura e as disposições receptivas de alguns tipos espectadores e comunidades de interpretação em determinados períodos históricos e contextos sociais bem como os efeitos da autocensura na programação de modos de leitura particulares. A investigação dessas questões se fará com base em inferências a partir de dados paratextuais e metatextuais¹⁵, e levando em conta também os dados textuais fílmicos. Se é verdade que as determinações da censura e da autocensura sobre o espaço da recepção/leitura das obras são perceptíveis e mensuráveis no discurso situação no espaço peritextual dos filmes, não descartamos a hipótese de que esses efeitos também podem ser examinados

14 Lembremos que Barthes (1999), ao falar da Nouvelle Critique, insiste na noção de “verdade de palavra” que se tornou a única e principal obsessão do crítico-escritor ou o crítico-analista. No caso do censor, o embate com a verdade é outro, persegue-se outro tipo de verdade.

15 Como exemplo de um estudo do “como ler um metatexto” criado estrategicamente pelo próprio autor da obra, ver a análise de *Un drame bien parisien* por Umberto Eco (2008).

no decorrer do exercício da análise fílmica. Por isso a perspectiva da semiopragmática será de grande valia nesse estudo dos demais efeitos da censura na produção do texto tanto no espaço da realização como no espaço da recepção (notadamente pelos modos de leitura programados e, conseqüentemente, ativados ou ignorados pelos espectadores nas suas interações com os filmes censurados ou autocensurados).

Referências

BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1999.

CARRIÈRE, J-C. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1997.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FISH, S. *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interpretatives*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2007.

GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GODET, M. *La pellicule et les ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique, du Dégel à perestroïka*. Paris : CNRS, 2010.

ISER, W. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Liège : Mardaga, 1995.

JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seul, 1996.

KESSLER, F. Regargs en creux : le cinéma des premier temps et la construction des faits spectatoriels. *Reseaux*, n.99, dossiê « Cinéma et Réception », 2000, p.73-98.

LEENHARDT, J. ; JÓZSA, P. *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris : Le Sycomore, 1982.

MARIE, M; THOMAS, F. (Org.). Le mythe du director's cut. *Théorème*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2008.

ODIN, R. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000.

RABAU, S. (Org.). *Lire contre l'auteur*. Paris : PUV, 2012.

STAIGER, Janet. *Perverse Spectators : the practices of film reception*. NY : New York University Press, 2000

VIOLLET, C.; BUSTARRET, C. (Org.). *Génèse, censure, autocensure*. Paris : CNRS, 2005.