

Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica

Mahomed Bamba

INTRODUÇÃO

Em *Dictionnaire de la censure au cinéma*,¹ Jean-Luc Douin destaca a natureza social e multiforme da censura. Ela é definida como prática intervencionista que pode se manifestar “de cima” (ministérios, ditadores) ou “de baixo” (ligas e associações de decência) da sociedade. A censura cinematográfica “[...] mutila, corta (uma frase, uma cena), proíbe (aos menores, a todo mundo), age antes da filmagem (pela leitura prévia dos roteiros), durante ou depois; ela apreende, seqüestra, queima os negativos, etc”. (DOUIN, 2001, p. 4) De um lado, esta dimensão social da censura pode ser vista como um dado interessante no estudo dos interditos, dos medos, dos tabus e dos graus de (in)tolerância vigentes num determinado período histórico de um país ou de uma comunidade. Por outro lado, a dimensão multifacetada da censura incita a examinar seus efeitos sobre as condições de acessibilidade, de leitura e de recepção (ou não recepção) das obras. Ao final das contas, é sempre no espaço da recepção que o impacto da censura é mais cruelmente

¹ Mais do que um “dicionário”, o livro de J.-L. Douin (2001) é, na verdade, uma verdadeira enciclopédia sobre a censura com entradas por país, autores, obras, gêneros etc.

sentido pelo espectador e pelo autor da obra fílmica. É, portanto, este segundo aspecto da censura que estará em discussão neste texto.

Nesta comunicação parto da hipótese de que qualquer forma de censura, inclusive a autocensura, pressupõe modos de interpretação e de leitura (ou não leitura) dos filmes que, por sua vez, pressupõem a construção fictícia de um espectador (ou público) a partir do qual a proibição de entrar em contato com a obra na sua integridade se exerce e tenta se justificar. Em seguida, interessar-me-ei pelo discurso produzido pela censura, isto é, estudando seu estatuto de paratexto/metatexto com relação ao texto fílmico. Terminarei por um estudo de caso focado em alguns boletins e relatórios da comissão da censura que atuou sob o regime militar, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS). O material censório desse órgão está disponível hoje em *Memória da censura no cinema brasileiro 1964/1988*, um portal² criado para recensar e tornar público parte dos relatórios concernentes a mais de 444 filmes brasileiros. Na minha leitura desses documentos, constatei a formação de uma comunidade de intérpretes entre os agentes da comissão de censura, além da questão da descontinuidade entre a intencionalidade autorial, os horizontes de expectativa e as grades de leitura aplicadas aos filmes naquele determinado contexto sociopolítico de sua produção/recepção.

DA RECEPÇÃO SOB CONTROLE À NÃO RECEPÇÃO DAS OBRAS FÍLMICAS CENSURADAS OU MUTILADAS

O principal paradoxo da censura está ligado ao fato de ser uma prática antinômica à recepção. Enquanto as formas mais brandas de censura conduzem a uma mutilação das obras, as formas mais duras levam simplesmente à não recepção dos filmes. Mesmo assim, nos dois casos a censura continua ligada a uma prática de leitura³ antecipada das

² 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 que o projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro* disponibilizou gratuitamente mais de seis mil documentos relativos a 175 filmes brasileiros. Acesse: <www.memoriacinebr.com.br>.

³ No dicionário Aurélio, por exemplo, a censura é definida como “exame crítico de obras literárias ou artísticas”.

obras. Neste processo, a interpretação se faz à revelia da intenção da obra e com base em diversos tipos de critérios e preconceitos que servem de justificativas à proibição. Na censura cinematográfica, o censor, os membros das ligas ou comissões de censura e todos os outros censores que “emanam da massa” começam por imaginar e construir espectadores hipotéticos que é preciso defender e proteger contra imagens ou narrativas moralmente intoleráveis. Mas os censores são eles próprios espectadores de um filme cujo acesso eles querem proibir aos demais espectadores. Para justificar tal “prerrogativa”, os adeptos da censura recorrem a valores morais, éticos, estéticos, didáticos e ideológicos para poder transformar suas impressões, juízo de gosto e intolerância em critérios normativos válidos para todo mundo num determinado contexto histórico de recepção dos filmes. Diferentemente do crítico e do espectador ordinário, o censor é aquele espectador que “examina”, analisa, avalia o conteúdo narrativo e temático do filme com o único objetivo de dizer no final do visionamento se a obra está em conformidade com esses valores erigidos como normas e diretrizes para a criação.

Portanto, no cerne do debate, das polêmicas e das definições sobre a censura e os artifícios de controle das obras fílmicas, há as questões da modulação da relação do público e do espectador com o texto fílmico e a questão da lógica e dos modos de leitura fílmica que instituem a própria censura como ato de recepção. Se as mutilações sofridas por uma obra podem ser sentidas pelo autor como uma violação do princípio da criação – e alguns diriam do direito de expressão –, elas são vividas, pelo espectador, como uma sonegação do ver, um atentado contra a atividade de recepção. Em alguns casos mais graves, a censura tem por efeito anular e impossibilitar qualquer forma de acesso à obra fílmica e, conseqüentemente, conduz à não recepção. Em outros casos, os efeitos da censura serão visíveis num conjunto de estratégias e estratagemas de representação que têm como função esquivar a própria censura, antecipando-a. Como a censura, a autocensura e a censura prévia, as astúcias para contorná-las, passam, por sua vez, a fazer parte do horizonte de expectativa das obras daquela época (dados extrafílmicos que alguns espectadores integram tanto na sua competência textual

como na sua competência “enciclopédica” na sua relação com os filmes que sofreram a censura ou algumas mutilações). Isso nos leva a outros aspectos da censura relacionados com o “horizonte de expectativa” que se formam em torno do filme no espaço de recepção.

O CAMPO DOS DISCURSOS DA CENSURA SOBRE OS FILMES E O CINEMA

A história do cinema é também a das vicissitudes, das tribulações que marcam os processos de recepção e qualificação das obras no espaço público. A história social do cinema, das obras fílmicas, dos públicos e dos modos de recepção e de leitura fílmicas se escreve a partir dos textos críticos, teóricos, estéticos e normativos que formam um campo discursivo particular. Uma das principais diferenças entre os discursos orais e escritos produzidos no espaço da recepção está no tipo de relação retórica que cada um deles mantém com o texto fílmico, isto é, na forma como os diferentes tipos de espectadores e sujeitos sociais falam sobre um determinado filme ou concebe a instituição-cinema.⁴ No meio desta produção discursiva, encontram-se preocupações com as influências sociais, culturais e políticas dos filmes. O conjunto destas falas sobre o cinema e os filmes dá forma e visibilidade àquilo que Antoine Compagnon (1998, p. 174) chama de “hermenêutica da resposta pública ao texto”⁵. Enquanto alguns escritos são meramente descritivos⁶ e ensaísticos, outros são mais prescritivos, isto é, tentam ditar receitas ao cinema-instituição. Diferentemente dos escritos com um caráter mais teórico (preocupados em entender as lógicas de negociação dos

⁴ Os estudos da recepção e dos públicos, numa perspectiva sócio-histórica ou etnográfica (nas comunicações), souberam criar técnicas para captar e explorar o valor heurístico dos testemunhos e depoimentos prosaicos sobre a experiência espectral. Confira uma análise de caso em Pierre Molinier (2007). Pensamos também nas pesquisas sobre a produção discursiva dos cinéfilos modernos e outros adeptos da cybercinefilia.

⁵ Teorizada, sobretudo, pelos trabalhos de Jauss (1990).

⁶ Sobre a descrição do espetáculo cinematográfico nos seus primórdios, ver os depoimentos e as impressões de escritores e poetas compilados no livro *Spectateurs nocturnes*, de Jérôme Prieur (1993).

sentidos dos filmes), os discursos de censura assumem um tom declaradamente moralista e afirma sua função reguladora.

Na perspectiva de uma teoria da recepção e dos efeitos (ISER, 1995, p. 15), podemos 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 *vs.* 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 recepção⁷ e de apropriação dos filmes. São, portanto, as formas discursivas da censura, bem como os efeitos e o fenômeno de diversidade de interpretações que elas criam no campo cinematográfico que estarão em discussão nesta comunicação.

Numa análise das maneiras brandas ou fortes pelas quais a imagem cinematográfica pode agredir a sensibilidade do espectador, Noël Burch (2011, p. 149-163) desenvolve uma linha de raciocínio e de argumentação que faz da censura um problema de ordem estética e ao mesmo tempo sociológica: por causa dos efeitos da censura sentidos nos planos da produção e da recepção dos filmes e por causa da sua “função sociológica”. Burch parte da constatação seguinte: 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 –, logo, qualquer sociedade se sentirá no direito e no dever de intervir nos trabalhos dos cineastas. 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 esse tipo de reação contra os conteúdos – e não sempre contra a forma – dos filmes, a censura passa a

⁷ Como afirma Janet Staiger (2000, p. 77), nos estudos tradicionais da censura parte-se do pressuposto de que o discurso moral “posicionava” o espectador. Com isso, diz Staiger, os discursos morais acabavam permitindo práticas de representações alternativas. Ou seja, os efeitos paradoxais da censura também provocam outros tipos de comportamentos espectatoriais e a emergência de outras interpretações não sempre controláveis. O que 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.

representar, ao seu modo, alguns aspectos da “dialética da transgressão e do tabu” no cinema, zona de tensão em que muitos cineastas situam seu processo criativo. Por isso, diz Burch (2011, p. 150), 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. Se a análise do conceito de “agressão estética” (tal como proposta por Burch) enfatiza a dimensão sociológica da censura cinematográfica,⁸ ela permite, por outro lado, apreender o modo de participação intervencionista dos espectadores e da esfera pública no conteúdo das obras fílmicas. Em outras palavras, antes dos públicos serem as primeiras vítimas da proibição imposta a um filme, uma parcela desses mesmos públicos é coagente no ato de censurar. As demais implicações estéticas, históricas e sociológicas da censura se observam no plano da recepção, isto é, num nível da experiência cinematográfica em que as contradições entre os horizontes de expectativa dos filmes e as concepções e o imaginário dos públicos e críticos não estão sempre em sintonia. Esse desencontro revela uma dialética entre a esfera da recepção e as opções poéticas/estéticas dos realizadores. Essa intervenção extrafílmica, muitas vezes, toma a forma de uma leitura/interpretação parcial e subjetiva das obras. 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 fílmicas e os públicos: a censura oficial. A leitura/interpretação destes órgãos de censura aparece como um dos níveis de filtro do conteúdo dos filmes antes de sua difusão e disponibilização na esfera pública.

⁸ É bom lembrar que Noel Burch (2011, p. 151), preocupado com a interpretação errônea que se poderia fazer com tal definição da função social da censura, antecipa um esclarecimento em nota de rodapé que reproduzimos aqui: “Uma leitura desatenta do que acabamos de escrever poderia fazer crer que ‘defendemos’ a censura. Não se trata disso: a censura para adultos deve ser combatida por todos os realizadores e por todos os cinéfilos, em todas as frentes, sem distinção entre censura boa ou má (o que infelizmente não acontece). 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 consequências estéticas e políticas, da qual todo cineasta deveria tomar conhecimento”.

Como sabemos, a estruturação do cinema como campo, em muitos países do mundo, realizou-se a partir das relações de força entre os diretores, a instituição-cinema e as instâncias políticas e grupos sociais. Entre esses protagonistas se discute o sentido social da prática cinematográfica, mas também os valores estéticos, morais, éticos e ideológicos que os filmes devem transmitir através de suas narrativas. No meio desta prosa em torno do cinema e dos filmes, as ações e pressões da sociedade e das instâncias de censura se exerceram diversamente, de acordo com o contexto histórico e cultural de cada cinematografia nacional. Por exemplo, como sabemos, além de se submeter ao ditame de grupos como a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), os estúdios hollywoodianos também se dotaram de seu próprio código de conduto ou de autocensura (o famoso código Hays). As anedotas e relatos das relações tensas e, às vezes, cordiais entre sindicatos de produtores e realizadores e grupos de pressão já formam um capítulo à parte na história de todas as cinematografias.⁹ Através dos embates entre a instituição-cinema e as instituições sociais os historiadores, psicólogos e sociólogos descobriram o funcionamento das fantasias, das fobias e dos preconceitos de uma sociedade num determinado período de sua história. É neste contexto discursivo que convém indagar as particularidades retóricas e ideológicas dos discursos da censura. As diferentes intervenções externas de caráter político e social influem não só no rumo da atividade cinematográfica, bem como determinam os modelos de representação narrativa e os modos de recepção.

OS DOIS TIPOS DE ABORDAGEM TEORIA DA CENSURA CINEMATOGRAFICA

Com base no desencontro entre as apresentações “oficiais” ou autorizadas do enredo de um filme e os novos tipos de leitura que ele desencadeia no espaço público, Staiger (2000) considera a censura como um dado importante para um estudo histórico-dialético da recepção. Depois de revisar as propostas do que ela chama de “abordagem

⁹ Martine Godet dedicou um estudo à censura no cinema soviético no tempo da *perestroika* (2010).

tradicional da censura” e a “abordagem revisionista” sobre o estudo da censura no cinema, Staiger passa a se interessar particularmente pelos modos de leitura de determinadas comunidade de interpretação (os fãs) dos filmes censurados. (STAIGER, 2000, p. 77-78) Com base na parcela de liberdade que sempre sobra para os públicos de “brincar” com os diferentes significados dos filmes censurados, ela postula a existência de dois filmes em um: o filme dos censores *vs.* o filme dos fãs. A produção cinematográfica, num determinando 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, os espectadores podem recusar ou aceitar os significados criados e propostos pela pressão da censura. Por exemplo, diz Staiger, os públicos americanos tinham consciência plena que os filmes clássicos dos grandes estúdios hollywoodianos eram realizados de acordo com um conjunto de convenções morais vigentes na sociedade americana naquele período histórico. Isso não impediu que as versões do filme sofressem cortes e controle da censura. Nessas circunstâncias, as histórias de censura que cercam um filme se tornaram elas próprias fontes de um prazer estético (como ocorre com qualquer coisa proibida). Ao redefinirem a espectadorialidade com relação a essas primeiras formas de censura cinematográfica, essas 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 por algumas comunidades de intérpretes¹⁰ como modos de produção alternativos de uma segunda ou terceira narrativa (à revelia das versões propostas pelas instâncias de realização).

A censura, como os espectadores que usam sua “autoridade interpretativa”, libera um suplemento de interpretações nas apropriações sociais dos filmes; essas interpretações dependem, de um lado, da subjetividade dos próprios censores, e, de outro, das determinações contextuais da circulação das obras. As formas de regulação e de controle exercidas pela censura incidem primordialmente no conteúdo

¹⁰ Sobretudo as comunidades de fã.

narrativo dos filmes, avaliando ou exigindo o ajuste e a conformidade da construção da trama e dos personagens com alguns valores morais preestabelecidos. Sendo assim, a regulação e os públicos acabam criando, cada qual, suas narrativas próprias que decorrem de interpretações singulares. (STAIGER, 2000, p. 77)

Em nosso caso, fomos buscar esse suplemento de interpretações no próprio discurso valorativo produzido, *a priori* ou *a posteriori*, pela censura sobre o filme ou sobre o seu roteiro. Como veremos a seguir, no meio do material discursivo formado pelos laudos censórios, por exemplo, não só aparecem os modos de leitura que cada censor aplica ao filme que avalia, mas, sobretudo, configuram-se os traços do “segundo filme” criado pelo ato de interpretação subjetiva e os traços de uma comunidade de interpretação (formada por uma comissão de censura, por exemplo). O discurso da censura revela também a existência de um horizonte de expectativa diferente e em franca contradição com a intencionalidade do texto e do autor-cineasta do filme.

Por outro lado, destacamos dois tipos de textos de censura: aqueles que mantêm uma relação de comentário mais distante com o texto fílmico (mesmo assim, interferindo nas futuras leituras e nas atitudes dos públicos para com o filme): os boletins, os relatórios, os laudos de uma comissão de censura, etc. formam dados textuais que podem ser comparados ao metatexto¹¹ do filme (como o metatexto da crítica jornalística, e poderá, eventualmente, interessar a alguns espectadores mais curiosos). O segundo tipo de discurso da censura é aquele que vem diretamente acoplado ao texto fílmico e participa, assim, daquilo que Genette chama de peritexto. São geralmente menções de advertência que se destacam no interior do espaço prefacial, nos créditos, no cartaz e nos materiais de divulgação do filme. Esta última categoria de texto da

¹¹ Ao mencionar a metatextualidade como o terceiro tipo de transcendência textual, Genette 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.

censura tem uma função claramente paratextual.¹² Mas a voz da censura pode ecoar de forma implícita e surda no interior do discurso do filme. Neste caso, ela transparece só mediante uma análise mais detalhada do filme. Em todos os casos, as intervenções da censura e da autocensura criam uma “consigna de leitura” implícita. Ao apreendermos o discurso da censura como paratexto ou como metatexto fílmico, a nossa intenção é examinar seu modo de funcionamento discursivo com relação ao texto fílmico e 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. Mesmo não fazendo diretamente parte do processo de criação do filme, esses dois tipos de discurso da censura têm efeitos na leitura do conteúdo narrativo e determinam a relação e o comportamento do público com a obra¹³. Inclusive eles ativam e suscitam em alguns espectadores aquilo que Staiger 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. (STAIGER, 2000, p. 78) Para isso, precisamos apreender o sujeito espectador e leitor que se forma, como uma figura implícita, dentro dos discursos de apreciação, de julgamento e de proibição de um filme por uma comissão de censura, por exemplo.

Mesmo quando os filmes são banidos (e que nunca os veremos), restam deles, pelo menos, os traços da sua censura no imaginário e na memória dos espectadores. São esses fenômenos de permanência que explicam que, além da anedotas sobre casos de (auto)censura na história do cinema, as famosas “versões do produtor” e as “versões do realizador” (*director's cut*) tenham se tornado também objetos de culto entre

¹² “O segundo tipo (de transtextualidade) é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com aquilo que só se pode chamar de seu paratexto”. (GENETTE, 1982, p. 10) Os elementos constitutivos do paratexto, diz Genette, conferem ao texto um entorno e um contexto e, às vezes, 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. Philippe Lejeune também vê no paratexto um lugar para o pacto genérico no estudo da autobiografia.

¹³ Igual ao que Odin (2000, p. 77) 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.

alguns cinéfilos. J-P. Berthomé (2008, p. 17), por exemplo, vai mais longe ao afirmar que a “cinefilia do pós-guerra se nutriu fartamente do mito das obras mutiladas ou perdidas”. Os inúmeros exemplos de filmes de grandes cineastas censurados excitam ainda a imaginação e a curiosidade dos cinéfilos, pois tudo que é foi proibido um dia, torna-se ainda mais belo. Na perspectiva de um estudo histórico e cultural da recepção, os textos da censura, bem como os discursos dos diferentes grupos sociais sobre os filmes e o cinema, constituem-se em documentos históricos: o historiador vê neles informações valiosas para construir, por inferência e hipoteticamente, as figuras dos públicos e dos espectadores de um determinado período. Sendo assim, os discursos das instituições jurídicas, religiosas, pedagógicas, culturais etc. formam um objeto de estudo para a “pragmática histórica do filme”. (KESSLER, 2000, p. 80) Através deles, nota-se divergência de leitura, de interpretação e de avaliação de uma mesma obra. Em nosso estudo, preferimos eleger uma instituição da censura em particular; e fizemos dos seus documentos nosso objeto de análise. Tivemos acesso a uma parte dos documentos produzidos pelo departamento da censura sob o regime militar no Brasil. Vemos nesse rico acervo um caso de configuração paratextual e metatextual sobre os filmes e o cinema naquele período, como também vemos nesses relatórios de censura modos de leitura fílmica que antecederam a recepção das obras no espaço público. A seguir, são estes paradoxos da censura como forma de mediação num determinado período da história do cinema brasileiro que passarei a examinar mais detalhadamente.

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 DEOPS¹⁴ de 444 filmes brasileiros”. Qualquer pessoa, ao acessar o site *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988*, pode ler

¹⁴ A organização do material de censura do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP) é fruto da pesquisa da Leonor Souza Pinto, uma das principais idealizadoras do portal.

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 pública,¹⁵ esses documentos passaram a ser digitalizados e disponibilizados na internet: a este 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 terem seus filmes censurados.

FUNÇÃO E EFEITO PARATEXTUAL/METATEXTUAL¹⁶ DOS DOCUMENTOS DO DEOPS

Situados da zona peritextual dos filmes, podemos considerar os documentos da censura como paratextos e metatextos que mantêm uma relação de comentário com as obras. As descrições que os censores do DEOPS realizam sobre o conteúdo narrativo e os aspectos estéticos e morais de alguns filmes são, na verdade, comentários que determinam o rumo das obras. Desta prática de leitura os filmes podem sair com o selo de liberação ou de proibição de circulação. Sendo assim, os comentários da censura predeterminam a recepção dos filmes julgados, e, conseqüentemente, fazem parte das vicissitudes da história no espaço público. Trata-se de uma determinação de ordem contextual e institucional, embora alguns comentários revelem claramente ponto de vista subjetivo na avaliação dos filmes. O Departamento de Censu-

¹⁵ 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.

¹⁶ Daqui para frente, utilizaremos os termos de paratexto e metatexto acerca do comentário da censura com base nos sentidos, efeitos e modo de funcionamento que estas duas categorias discursivas têm na teoria de Genette.

ra apresenta-se como uma espécie de “comunidade de intérpretes”¹⁷ com um horizonte de expectativa difuso. Majoritariamente composto de militares, funcionava como um corpo de funcionários cuja relação “espectatorial” com os filmes é predeterminada pelo sentimento de cumprir uma “missão”: avaliar a forma e o conteúdo dos filmes a partir dos focos do moralismo e da preservação da “segurança nacional” que vinha se constituindo como uma ideologia. As pequenas discordâncias que se leem numa troca de laudos de um censor para outro, de um setor para o outro, revelam uma divergência de interpretação parcial do que ideológica. É nesse aspecto que os laudos confirmam a existência de modos de leitura de acordo com cada filme.

MODOS DE LEITURA FÍLMICA E ATITUDES
INTERPRETATIVAS PRESENTES EM ALGUNS LAUDOS
CENSÓRIOS

Não há exagero em dizer que os laudos de censura do DEOPS também fazem parte das memórias do cinema brasileiro; eles participam dos discursos que acompanharam a circulação dos filmes na esfera pública. Ao mergulhar na leitura de alguns laudos nesse arquivo, é como se o espectador contemporâneo tivesse acesso à história da recepção das obras que passaram pelo crivo da avaliação dos censores do DEOPS. Esses documentos escritos da censura aparecem hoje como vestígios de uma prática de leitura/interpretação fílmica excêntrica e ideológica exercida no contexto da ditadura militar. A primeira impressão que tive ao ler alguns relatórios é que os censores assistiam aos filmes,¹⁸ mesmo que baseando, em última instância, seus julgamentos em normas morais e considerações ideológicas. Comecei a me interrogar sobre o tipo de relação de leitura que eles mantinham com a obra (que tipo de espectador-leitor se afirma ali?), sobre o tipo operação de linguagem que eles encenavam (como eles resumem, descrevem e comentam o

¹⁷ Pensamos particularmente na conceituação da noção de “autoridade das comunidades interpretativas” por Staley Fish (2007).

¹⁸ Nos casos extremos, o censor pré-julga os filmes antes de vê-los.

filme ou trechos incriminados?) e sobre o ato de interpretação¹⁹ (quais sentidos eles extraem do filme ou dão ao conteúdo narrativo?).

Consciente da pluralidade de “verdades” contidas numa obra, o censor do DEOPS, que é também um espectador, procura antecipar sobre o processo receptivo do filme, controlando parte de seus sentidos. Quando o censor julga uma obra inapropriada ou em contradição com normas morais estabelecidas, por exemplo, ele proíbe a circulação da mesma em nome da proteção dos públicos que são visados. Agindo assim, o agente da censura “imagina” e constrói espectadores e públicos hipotéticos. Ao desconsiderar o *intentio auctoris* e o *intentio operis* – tais como formulados por Umberto Eco (2008) – da obra, o censor privilegia apenas a intenção *lectoris* na sua operação de leitura/interpretação do filme; ele não busca cooperar com o filme. O censor intervém no filme como um intérprete que se compraz na sua função de mediador entre o texto e o público-alvo. Ele se sente incumbido de uma missão de ler previamente o filme e identificar nele parte dos sentidos indesejáveis, eliminar do filme os percursos de sentidos que podem ser ativados por alguns espectadores, como revela este trecho do laudo censório²⁰ sobre o filme documentário *Brasil Ano 2000* (de Walter Lima Júnior, 1969):

[...] Entrecho e apreciação moral: a hecatombe de imaginário 3ª guerra mundial reúne na fictícia e cosmopolita cidade de ‘Miqueci’²¹ uma família brasileira que preserva o poder matriarcal. A mixórdia política, social e religiosa concentrada num pseudo eclético templo religioso, representa o desnorteamento que empolgará os remanescentes da atual geração, revelando a sua incapacidade de autocrítica. Destacando o subdesenvolvimento que coloca o povo brasileiro num primitivismo quase paleolítico ou neolítico, o filme revolve um emaranhado de desaires, objetivos e subliminares, às nossas autoridades e instituições, pronogsticando o retrocesso cultural, social, moral, político e religioso, tentando alvejar, acintosa e desabrigadamente, o atual esforço nacional de aculturação

¹⁹ 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.

²⁰ Reprodução *ipsis litteris* do trecho do laudo censório de uma página.

²¹ Cidade “Me Esqueci”.

e soerguimento d nossa Pátria [...]. Atenta contra as nossas forças armadas, na espalhafatosa e alienada figura do ‘general’, frisando, adiante, que malgrado a obra revolucionária, o Brasil continuará atrelado e ‘alimentado pelos norte-americanos, aos quais entregou todas as suas riquezas’, sem possibilidades de liberação. O achincalhe cinematográfico culmina, em longa tomada, (final), na qual os seus personagens ‘purificados’ estradejam para ‘despertar o gigante adormecido’, cuja silhueta é nitidamente apresentada ao fundo, nos contornos de uma montanha.. É, pois, sob essas considerações e fiel aos meus deveres funcionais e cívicos que desaconselho a liberação do filme BRASIL ANO 2000, sugerindo a sua “INTERDIÇÃO”, s.m.j.²² (BRASIL, 1969)

Como podemos ver no laudo acima reproduzido, o “técnico da censura” não adere ao pacto de leitura ficcional; ele resiste ao modo de leitura ficcionalizante²³ que um filme como *Brasil 2000* solicita. Percebemos que, no seu embate interpretativo com o filme, o censor faz uma série de conjecturas. Porém, tais suposições e inferências partem de um sujeito que se posiciona perante o texto mais como um espectador empírico do que como um espectador-modelo. Sendo assim, ele questiona e rejeita algumas estratégias narrativas de *Brasil 2000*. Sua interpretação, apesar de excêntrica, parece obedecer a critérios de julgamento preestabelecidos e a um horizonte de expectativa. Razão pela qual Fish nos lembra que a excentricidade é essencial ao sistema e às operações da interpretação. Pois, por mais inacreditável que pareça, “[...] a produção e a percepção das interpretações excêntricas são atividades tão aprendidas e convencionais quanto a produção e a percepção de interpretações que são julgadas aceitáveis”. (FISH, 2007, p. 81)

Além da questão da boa ou má interpretação, a leitura do censor do DEOPS é castradora, ele lê o filme à revelia das estratégias de programação de um espectador modelo ou cooperante. Além disso, é um modo de leitura que levanta outra questão de fundo: a da determinação e do peso de algumas modalidades de mediação sobre os processos de recepção. O mediador aqui é o censor que escreve sobre o filme antes da sua

²² Assinado por Carlos Lúcio Menezes, técnico de censura.

²³ No modelo da semiopragmática do cinema formalizado por Roger Odin (2000).

livre circulação. Ele intervêm sobre o filme pelo discurso escrito. Ao se realizarem pela escrita e na escrita – ou na escritura, como diria Barthes (1999) – os relatórios e a atividade dos censores do DOEPS parecem compartilhar alguns traços com a crítica.²⁴ Porém, diferentemente do crítico, o censor avalia o filme para logo interferir negativamente na sua recepção. Enquanto o crítico se vale de critérios estéticos para julgar uma obra, o censor baseia seu julgamento em normas morais e ideológicos. No caso do trecho de laudo examinado acima, depois de aplicar uma grade de leitura na forma de um primeiro filtro entre o filme e os espectadores, o “técnico da censura” termina proibindo o filme, isto é, inviabilizando sua recepção por outros espectadores. Sendo assim, ele impossibilita outras operações interpretativas sobre a mesma obra sancionada. A dimensão performativa da escrita da censura se expressa, neste caso, pelo enunciado taxativo final: “É, pois, sob essas considerações e fiel aos meus deveres funcionais e cívicos que desaconselho a liberação do filme”. Ou seja, o fato de censurar precisa se reafirmar como ato no verbo “desaconselhar”.²⁵ Dali a necessidade, numa análise do material verbal da censura, de atentar para a relação de contradição que há entre a dimensão pragmática dos textos fílmicos e a dimensão performativa da censura enquanto ato de linguagem no processo de recepção.

CONCLUSÃO

Procurei abordar a censura, enquanto ato de recepção, numa perspectiva mais discursiva, semiopragmática e pragmática contextual do que numa perspectiva sócio-histórica ou jurídica do cinema. Se, grosso modo, a recepção concerne ao efeito produzido pelo texto fílmico e às formas de interação dos públicos com as obras, não há dúvida que a compreensão do processo receptivo passa também pelo estudo e análise das determinações contextuais que provém dos metatextos da censura produzidos sobre os filmes. O estudo do fenômeno da censura

²⁴ O tipo de metatexto mais estudado na literatura, segundo Genette.

²⁵ Basta lembrar a lista de pequenos verbos e frases performativos descritos por J.L. Austin na teorização da pragmática da linguagem ordinária. “*Quand dire c’est faire*”, 1970.

cinematográfica à luz das teorias da recepção e da leitura permite uma reproblemática teórica dos tipos de leitores-espectadores²⁶ num determinado contexto histórico. O que leva à situação mais paradoxal da censura no campo do cinema: uma prática consubstancialmente ligada ao processo de recepção, mas que visa a anular a recepção das obras. As considerações tecidas e expostas aqui não passam de conclusões provisórias. Pretendemos levar adiante este estudo, analisando um pouco mais os aspectos pragmáticos dessa relação contraditória e paradoxal entre censura e recepção fílmica. Queremos investigar mais detalhadamente as relações e interações entre o discurso da censura e as disposições receptivas de alguns tipos de espectadores e comunidades de interpretação, em determinados períodos históricos e contextos sociais; e examinar também os efeitos da autocensura na programação de modos de leitura particulares. Nesta perspectiva, apreendemos os rastros verbais da censura como dados paratextuais e metatextuais²⁷ que produzem efeitos na percepção que alguns espectadores têm sobre o conteúdo fílmico. Como vimos com o material do DEOPS, os vestígios da censura oficial – que subsistem sempre ao próprio ato de censurar – oferecem a oportunidade de pensar uma história da recepção dentro da história do cinema brasileiro. As próximas fases da pesquisa serão dedicadas ao estudo de uma parte desses documentos, examinando neles o efeito e a “ação” do discurso da censura não só sobre os modos de leitura dos filmes, mas também sobre as atitudes e o imaginário espetatoriais de hoje.

²⁶ No caso da literatura, como sabemos, Iser (1995) faz dos “tipos de leitores” e de “leitor contemporâneo” noções-chave tanto na história da recepção quanto na teoria dos efeitos propriamente ditas.

²⁷ 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 no livro *Lector in Fabula*, 2008, pp.171-192.

REFERÊNCIA

- AUSTIN, John L. *Quand dire, c'est faire* ("How to do things with words"). Paris: Seuil, 1970. p. 41-42.
- BARTHES, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1999.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. Le fantasme de l'oeuvre perdue. *Théorème: le Mythe du director's cut*. Paris: Presses Sorbonne, 2008. p. 17-26.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de polícia Federal. *Lauda censório*. Brasília, 1969. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162C00901.pdf>>
- BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. Lisboa : Ed. Estampa, 1973. p. 149-163.
- _____. _____. São Paulo : Perspectiva, 2011. p. 141-163.
- CENSURA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Ed. Positiva, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de La théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- DOUIN, Jean-Luc. *Dictionnaire de la censure au cinéma*. Paris: PUF, 1998.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interpretatives*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GODET, Martine. *La pellicule et les ciseaux: la censure dans le cinéma soviétique, du Dégel à perestroïka*. Paris: CNRS, 2010.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Liège: Mardaga, 1995.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.
- KESSLER, Frank. Regards en creux: le cinéma des premier temps et la construction des faits spectatoriels. *Reseaux*, n. 99, p. 73-98, 2000. Dossier Cinéma et Réception.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 45.
- MOLINIER, Pierre. Microsociologie d'une réception de DVD: témoignages

de réception et réception de témoignages. In: FRANÇOIS-CHARLES, G.; MODESTA, Suárez (Org.). *Réception et Usages des témoignages*. Toulouse: Éditions Universitaire du Sud, 2007. p. 291-304.

ODIN, Roger. *De la Fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

PRIEUR, Jérôme. *Les spectateur nocturnes: les écrivains au cinéma* (une anthologie). Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

STAIGER, Janet. Taboos and Totems: cultural meanings of the Silence of the lambs. In: COLLINS, Jim et al. (Org.). *Film theory goes to the movies*. New York: Routledge, 1993. p. 142-154.

_____. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.