

Censura à Imagem em Movimento: Interdição, Resistência e Negociação de Sentido¹

Andrea LIMBERTO²
Antônio REIS JÚNIOR³
Caio Padula LAMAS⁴

Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), São Paulo, SP

RESUMO

Coibir. Mutilar. Negar a imagem, a fala, o gesto do outro. Impedir ou restringir o livre fluxo da comunicação, da informação e da expressão artística. Este foi o papel desempenhado pela Censura no Brasil. No presente artigo pretendemos recuperar o sentido de tal interdição através do estudo dos documentos da censura Estatal sobre o cinema e, em seguida, propomos uma reflexão sobre como os atos de censura descritos e seus critérios somam-se à dinâmica de apresentação de conteúdos na tela cinematográfica especialmente em sua faceta de opacidade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; censura; interdição; estatuto da tela; opacidade.

Introdução

Coibir. Mutilar. Negar a imagem, a fala, o gesto do outro. Impedir ou restringir o livre fluxo da comunicação, da informação e da expressão artística. Este foi o papel desempenhado pela Censura no Brasil. No presente artigo pretendemos recuperar o sentido de tal interdição através do estudo dos documentos da censura Estatal sobre o cinema e, em seguida, propomos uma reflexão sobre como os atos de censura descritos e seus critérios somam-se à dinâmica de apresentação de conteúdos na tela cinematográfica especialmente em sua faceta de opacidade.

Para investigar a ação da Censura⁵ ao cinema no Brasil, entendida como um ato de interdição à livre expressão, recorreremos a uma documentação presente no Arquivo

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP, integrante do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC). andrealimberto@gmail.com.

³ Pós-doutorando da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, integrante do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura, bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo. reis_antonio@yahoo.com.br.

⁴ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁵ Quando empregarmos o termo **Censura** com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão federal, o DCDP. Quando utilizarmos **censura** com a inicial minúscula, estaremos nos referindo à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição, que nem sempre partem do poder público.

Nacional, com sede em Brasília, responsável pela preservação dos processos censórios que se constituem hoje como relevante fonte de pesquisa. Por se tratar de uma documentação produzida pelo poder que se manifestou num movimento de interdição aos meios de comunicação de massa e às artes, tais fontes nos trazem aspectos fundamentais da ação restritiva do Estado ao que era chamado genericamente de diversões públicas. Mais que revelar uma política cultural, os processos censórios são testemunhos de uma política de segurança pública ao qual a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)⁶, órgão da Polícia Federal que integrou o Ministério da Justiça, foi subordinada durante um longo período que tem como marco sua institucionalização na década de 1920 até 1988, com a promulgação da Constituição que extinguiu a Censura no Brasil.

Referimo-nos aqui à extinção do DCDP, órgão público federal que atuou até 1988 no Brasil. No entanto, é possível identificar novas formas de censura após a Constituição, mais difusas e menos identificadas com o Estado, sobretudo a chamada censura privatizada, quando instituições privadas – sobretudo os meios de comunicação - não permitem o livre fluxo de informações e a veiculação de certas opiniões e interpretações de fatos, recorrendo até ao desligamento de profissionais de comunicação que agem em dissonância com a política editorial desses meios.

A DCDP contou no decorrer do tempo com diferentes equipes de técnicos de censura que foram nomeados a partir de indicação política ou concurso público e que atuaram avaliando, no caso do cinema, filmes destinados à exibição pública em todo o Brasil, e mais tarde, na programação televisiva. Constituída como um órgão burocrático e impessoal - que nem sempre atuou a partir de uma regulamentação clara e conhecida - agiu sujeitando os cineastas e seus filmes a um crivo severo que, muitas vezes, inviabilizava a carreira do filme.

Anteriormente à atuação da DCDP, já existia um órgão burocrático do governo dedicado à censura dos meios de comunicação desde o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, através da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pelo Decreto-lei nº1949, de 30 de dezembro de 1939. Ao DIP cabia tanto a censura às chamadas diversões públicas, como a fiscalização de relações trabalhistas entre profissionais de casas de diversões e empresários. Oito itens definiam o que deveria ser proibido nos filmes (SIMÕES, 1999, p.26):

qualquer ofensa ao decoro público;

⁶A partir de agora vamos nos referir ao órgão apenas pela sigla DCDP.

cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes;
divulgação ou indução aos maus costumes;
incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com os povos;
elementos ofensivos às coletividades e às religiões;
imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas

Uma das características mais evidentes é a ambiguidade dessas regras, que deixavam as decisões sobre a liberação ou não de certos filmes a julgamentos muitas vezes imprecisos e inconstantes dos censores, cada vez limitando as decisões sobre o que seria adequado ou não para o espectador para uma área mais restrita da burocracia, inacessível ao controle da sociedade. Considerando a amplitude das regras, Simões pondera:

Fica evidente, portanto, a montagem de um aparato ligado ao Estado, destinado a controlar as manifestações de pensamento e de opinião, do plano mais sofisticado ao mais simplório, do livro ou filme que vem do exterior à transmissão do alto-falante na pracinha do interior. E o brasileiro segue sua vida sob tutela dupla: a do Estado, via DIP, e a da Igreja Católica. (SIMÕES, 1999, p.27)

Na origem do órgão federal que praticou a censura no Brasil, está o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado em 1946 após o fim do Estado Novo, através do Decreto nº 20.493, que vigorou por mais de vinte anos após sua publicação. A partir desse momento, nenhum filme poderia ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação. (MARTINS, 2008). Neste contexto da Guerra Fria, além da preocupação com a defesa da moral e dos bons costumes, o centro das preocupações dos censores cada vez mais mudava seu foco para o perigo do comunismo internacional e os riscos de subversão da ordem política.

Em 1966, o SCDP, antes dividido em instâncias estaduais, é centralizado em Brasília. Em 1968, anteriormente à promulgação do AI5, o governo Costa e Silva publicou a lei nº 5536, que dispunha sobre a censura as obras teatrais e cinematográficas. A lei

reafirmava elementos contidos na outra, de 1946, assegurando porém que as obras não poderiam ser contrárias à segurança nacional, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes ou ofensivas às religiões. Segundo Pinto (2006), durante os anos de 1967 e 1968 ocorreu um processo gradativo de militarização do serviço de censura, com a reorganização de seus quadros funcionais e o controle do órgão sendo transferido para militares de alta patente – generais e coronéis. Uma preocupação maior também é dada à formação dos censores, que passam a ter que portar obrigatoriamente um diploma de nível superior (FAGUNDES, 1974). A formação dos censores passa a ser cada vez mais foco de atenção do órgão, que segundo a autora, passa a oferecer o primeiro curso que se tem registro de formação de censores em março de 1972.

Neste movimento de interdição às artes e controle da produção cultural de caráter paternalista, o Estado se arvora o direito de julgar o cinema a partir de critérios nem sempre claros e formalizados, convertendo-se em paladino da moral e defensor da segurança nacional pronto a proteger o público “frágil” e “vulnerável” aos efeitos deletérios dos filmes e de outras manifestações artísticas.

Após o golpe de Estado de 1964, a Censura passa a ser utilizada como instrumento de uma política persecutória e repressiva transitando do campo das diversões públicas para o campo político. Segundo Pinto (2006), durante os anos de 1967 e 1968, ocorreu um processo gradativo de militarização do serviço de censura, com a reorganização de seus quadros funcionais e o controle do órgão sendo transferido para militares de alta patente. Uma preocupação maior também é dada à formação dos censores, que passam obrigatoriamente a portar um diploma de nível superior. A formação dos censores se tornou cada vez mais foco de atenção do órgão, que segundo a autora, oferece o primeiro curso que se tem registro de formação de censores em março de 1972. Em 1973, a SCDP passou a chamar-se Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), coroando assim a reformulação do órgão estatal (MARTINS, 2008).

Paralelamente, os produtores e diretores de cinema enfrentavam um caminho burocrático, registrado nos processos de censura ao cinema disponíveis no projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*⁷. Segundo um levantamento prévio, constam nos processos primeiramente uma ficha técnica, ao que tudo indica fornecida pela própria equipe de produção, com o nome de todos os membros da equipe e uma sinopse; logo em

⁷O projeto, coordenado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, disponibiliza gratuitamente documentos relativos a 444 filmes brasileiros, incluindo aí os processos de censura completos, notícias de jornal e arquivos do DEOPS. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 04/03/2012.

seguida, outra ficha do filme, agora do próprio departamento de censura, indicando equipe técnica, nome e endereço da empresa produtora, categorias em termos de duração – longa-metragem, curta metragem, trailer e avant-trailer – especificação de meios de veiculação, do número de cópias e da metragem, além do nome dos censores que escreveram pareceres. Finalmente chegam os pareceres, em que constam categorias como *Boa Qualidade e Livre para Exportação*. Por fim, além do certificado, com classificação indicativa e o período de vigência – cinco anos – constam também algumas correspondências e comunicação entre departamentos internos e os certificados e processos censórios subsequentes à expiração do primeiro.

Mesmo destacando seu caráter persecutório após março de 1964 e, ao contrário do que é considerado pelo senso comum, a Censura no Brasil - aliada inúmeras vezes aos setores mais conservadores e obscurantistas da sociedade - agiu de forma contundente também nos períodos democráticos, como atestam os estudos realizados no Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo.

O Arquivo Miroel Silveira é composto de documentação de censura prévia ao teatro em São Paulo de 1930 a 1970. A análise dos processos censórios do arquivo tem mostrado que na década de 1950 houve expressiva quantidade de peças cortadas ou vetadas. Importantes estudos, referentes tanto à censura teatral como à cinematográfica, apontam as raízes históricas desta censura em períodos anteriores.

Cristina Costa (2006), por exemplo, argumenta que a repressão a opiniões divergentes já estava presente desde o período colonial, através dos processos inquisitoriais, boa parte deles desencadeada por denúncias de setores da população, que na ânsia de se aproximar do poder, delatavam vizinhos e conhecidos. Durante séculos de repressão ao diferente e à divergência de opiniões, sistematizou-se uma prática de censura já ritualizada, rotineira e burocrática. Diversas são as características da censura desse período presentes nas formas de governo posteriores, tanto democráticas como ditatoriais: a aliança com setores da população, o preconceito com relação às classes populares, a concepção de censura como algo corriqueiro e necessário, mesmo a inferioridade das manifestações da cultura brasileira.

Para além de sua burocratização no contexto brasileiro, entendemos que refletir a respeito da censura exige a explicitação de alguns dos pressupostos teóricos que norteiam nossa pesquisa. Nesse sentido, o escritor sul-africano Coetzee (1996), ganhador do prêmio Nobel de literatura em 2003 e professor de literatura da Universidade da Cidade do Cabo,

entende que o gesto punitivo da censura tem sua origem no sentimento de ofensa. E esse sentimento, nos termos do autor, de um lado trata-se de um estado mental que radica na incapacidade do autoquestionamento; de outro, é resultado direto da ameaça ao poder: não só se ofendem aqueles que se encontram em situação de debilidade ou subordinação, mas sobretudo aqueles que têm o pressentimento ou a experiência de serem privados de poder.

Entretanto, de acordo com a nossa perspectiva teórica, a manutenção do poder não implica necessariamente em sua atuação através da força, mas também em uma relação contínua e mutável de consenso, negociação de sentido entre dominantes e dominados. O que implica, segundo o filósofo Michel Foucault (1979), em pensar o poder como uma *relação de força*, procedimentos estratégicos desenvolvidos em uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação.

Temos assim uma concepção de poder que não o entende como meramente repressivo, nem tampouco estático, mas em constante relação de força com seus adversários: mais do que alguém ter posse dele, é continuamente *exercido*, e para Foucault, não apenas pelo Estado, mas em sua própria *capilaridade*, na extensão do corpo social como um todo.

Dessa forma, pensamos a censura inserida justamente nesse jogo, como mecanismo desse poder exercido, que enfrenta seus adversários em uma relação de força e ao mesmo tempo negocia mecanismos em certas instâncias de seu exercício. É dentro desse quadro que ela atua sobre as divergências à ideologia dominante, especialmente nas sociedades modernas, negando e encobertando as diferenças e desigualdades sociais, fundamentalmente no campo simbólico, na esfera das representações.

Segundo Coetzee quando falamos de censura, referimo-nos a um mecanismo de poder que se situa dentro de uma guerra de representações ideológicas. Segundo o autor, se uma representação é considerada perigosa ou ofensiva, portanto censurável, uma *contra representação* se torna necessária para ocultá-la. Não basta assim pensarmos no simples ato de proibição que a censura impõe: temos que também refletir qual é a *contra representação* que está oculta no ato da interdição completa ou parcial de uma representação. Ou seja, na interdição dos filmes, os critérios adotados para veto e até mesmo a indignação do censor, revelam essa *contra representação*, que é na verdade o mundo idealizado por aqueles que foram alçados a guardiões da moral e da segurança dos cidadãos. Pensamos que seja necessário entender como se apresentam essas posições ideológica conforme objetos apresentados na tela cinematográfica. Entedemos que os fluxos de poder descritos se

revelam na exibição e circulação neste espaço iluminado da visibilidade. Os objetos em situação de tela estão engajados num sentido e, de alguma forma, vinculados ideologicamente.

Estatuto da Tela na Relação com a Interdição de Conteúdos

Procuraremos estudar como o estatuto da tela está relacionada aos processos de interdição aos conteúdos apresentados nela. Pensamos na tela cinematográfica primordialmente, mas também nos referimos à tela da televisão e à tela do computador, unidas pelo conceito de que ela é o lugar moldado com a passagem da luz. O que resgata a similaridade entre todos os tipos de tela que mencionamos é então o fato de responderem à pulsão escópica, ao impulso do olhar.

Esse dado é importante para nós ressaltar pois o ambiente plano e opaco da tela desligada é marcado por uma ordem que se verifica quando ela está em funcionamento e os objetos circulam. Tal ordem nos revela uma hierarquia espacial topológica que inclui os objetos do visível em determinadas posições e exclui outros. Devemos dizer que nesse momento começa a conexão entre o que podemos entender como a dinâmica de apresentação dos objetos na tela luminosa e a constrição por que passam para ingressar em tal ordem. Mas especificamente, como defenderemos, só se pode falar da configuração de tais objetos na medida em que eles já ingressaram na hierarquia da tela e então são visíveis e decupáveis.

Estamos buscando em que medida a interdição atua na dinâmica da apresentação dos objetos na tela. Nossa preocupação, assim, se volta para um duplo movimento que podemos identificar: a interdição necessária para a simbolização dos objetos na tela – ou seja, a entrada destes mesmo no âmbito do visível – e, ao mesmo tempo a sobreposição deste primeiro movimento com o ato de censura, prévia ou não, sobre os objetos já inseridos.

O fato de estarem inseridos fazer levantar, no lugar em que os objetos ocupam, julgamentos sobre seu sentido. Assim, dizemos que certas posições e certos recortes propostos para objetos na tela incitam o ato censório. A verve punitiva e excludente se faz presente uma primeira vez para a entrada de objetos na tela e uma segunda vez depois de apresentados na tentativa de restrição de sua circulação luminosa.

Acrescentamos que a circulação luminosa desses objetos, por ser incomodamente ofuscante, incita requisições para que seja interrompida. Podemos dizer, em outras palavras, que a ocupação feita da tela por um objeto específico que chama a atenção dos espectadores aciona posturas morais e ideológicas a justificar o ímpeto de apagamento.

Para aprofundarmo-nos na questão precisamos desenhar o que entendemos no estatuto da tela. Podemos dizer que vemos o que está na tela e vemos o que está fora dela também. Podemos dizer que há elementos que se apresentam na tela e outros que são dela recortados. Mas estes últimos também podem ser considerados presentes pois os elementos que estão na tela, seus traços os indicam, como na dinâmica proposta por Osvald Ducrot entre o dito e o não-dito. Embora o linguista tenha previsto os casos presentes no âmbito do estudo das línguas, pensamos que tal dinâmica genericamente pode aplicar-se ao que pretendemos como o espaço da tela. Entendendo que a dinâmica que propomos é dada na linguagem, considerando a historicidade e a carga de sentido dos objetos atualizados na tela. Nesse sentido, os objetos presentificados (ditos) são determinados por aqueles com os quais se relacionam (não-ditos) e ficam dependentes dele para sua intelecção.

Devemos ainda especificar o que estamos entendendo pelos objetos visíveis na tela: são os elementos que tem seu contorno e forma reconhecidos como uma unidade. Seja a composição na tela abstrata ou não, seremos capazes de reconhecer a dimensão de pontos, linhas e planos como marcas.

Dentro do estamos entendendo como o âmbito da linguagem é possível referenciar os objetos da tela, na maior parte dos casos nomeado o que se vê. Ou seja, são reconhecíveis ainda que sua apresentação seja parcial, recortada, diferenciada na cor, na forma e no posicionamento. Ao mesmo tempo temos de dizer que essa configuração atualizada dos objetos na tela nos oferece uma organização criativa e renovada do mesmo.

Contribui para essa renovação o fato de que o objeto na tela não fica isolado, está sempre em relação com outros. Como apontamos, se relaciona com os não-ditos fora da tela e também está vinculado aos outros objetos visíveis aos quais é justaposto. Tal engenho de justaposição de objetos está diretamente relacionado aos sentidos criados e à possibilidade de movimento na imagem. Ele impulsiona outras configurações renovadas quadro a quadro.

O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa (XAVIER, 2008: 20).

Não trataremos aqui da questão de como a câmera o toma, mas apenas do é apresentado dentro da moldura da tela, como resultado final do processo de captação pelo olhar.

Há uma particularidade que agora podemos ressaltar sobre os objetos dados a ver na tela, é sua presença luminosa – como adiantamos – mas também opaca, numa aparente contradição. Trabalharemos com essa dualidade passando por alguns autores, pensando a dupla função de interdição realizada pela tela, dar a ver sendo sinônimo de restringir. Podemos dizer, com Ismail Xavier (2008), que a tela tem uma dinâmica de opacidade e de transparência, ao mesmo tempo em que ela nos apresenta os objetos, os inclui no mundo do visível, ela também apaga toda a possibilidade de sua presença.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. (XAVIER, 2008: 24)

Lacan nos indica que o objeto na tela é quem nos olha e entendemos que sua opacidade se deve exatamente ao excesso de sua luz que nos cega para o objeto em si e nos ilumina sua representação. Nesse sentido, a tela tem um caráter de interdição, ela é capaz de barrar o contato com os objetos que apresenta ao mesmo tempo em que é só por meio dela que eles se dão a ver. Podemos acionar o estatuto da tela como suporte para a representação das imagens. Como tal, não a pretendemos como um matéria dura, mas que a inscrição dependa da maleabilidade da luz. Os objetos na tela dependem não de nosso mecanismo de visão, mas do mecanismo de olhar, como nos aponta Antônio Quinet (2002).

Consideramos muito pouco dessa forma se o que está presente na tela é o objeto da realidade filmado ou outro recurso para sua apresentação, nos interessa o que foi representado e que nos faz estar em presença. Isso de maneira que podemos recuperar os sentidos implicados em sua presença e designação. Ao mesmo tempo, cada nova investida de representação sobre os mesmos objetos são suas atualizações que contém um germen de novidade. A dinâmica do signo pode apreender esse processo de atualização. Tratamos hoje, inclusive, como forma de apontar a possibilidade de alteração como regimes de visibilidade, como ordens que possibilitam a variação.

A tela não pode ser considerada janela e moldura, janela para o mundo, moldura para o que se vê, enquadramento possível. Esse enquadrar não depende apenas do formato retangular ou mais quadrado da tela, trata-se da opacidade do próprio visível. Os objetos são recortados e recombinados. A composição do frame só vale nessa recombinação e não pelos objetos isolados.

Preocupamo-nos em pensar o estatuto da tela enquanto objeto que sobrepõe os dois movimentos que mencionamos, a interdição que incide sobre ela, na medida em que os elementos entram recortados e recompostos, e a censura sobre esses mesmos objetos. Desse modo, termos que dizer então que os objetos na tela sofrem censura pela maneira que entram nela e não por si mesmos, como portadores de uma essência que sempre seria passível de censura. Um mesmo objeto pode ser vetado numa determinada produção audiovisual enquanto passa despercebido em outra.

Poderíamos então nos perguntar se há algo então de determinante na relação dos objetos do visível e sua censura. Mas aqui pensamos que a ação de censura sobre os objetos está relacionada à forma de sua aparição, de maneira conjuntural. É a partir dessa relevância que atribuímos à forma com que aparecem na tela é que defendemos que a tela é um lugar especialmente marcado. Sua superfície acolhe valores que constroem como um mapa topológico ao qual a inserção de objetos responde.

A Tela como Janela e a Transparência Ofuscante dos Objetos

Podemos dizer que a tela funciona como uma janela pela qual os objetos são dados a ver, entramos em contato com eles através da visão. Nesse sentido ela acaba sendo a abertura para a deposição de conteúdos imaginários sobre esses mesmos objetos. É pelo efeito de janela que acreditamos ser possível a fruição escópica.

De outro modo, dizemos que esse é um efeito também de transparência. O que se vê adere à imagem do que se vê. Por exemplo, ao ver a imagem de alguém conhecido e reconhecê-lo, saber seu nome. Tal objeto que se identifica é dotado de uma luminosidade particular. Podemos dizer que ele é visto pois entrou na ordem do visível, caso contrário estaria relegado a uma tipo de invisibilidade. Essa invisibilidade diz respeito a um tipo de interdição que relacionamos ao que Foucault chama de tabu de objeto. O que não está dado a ver está definitivamente fora da lógica do visível, excluído da ordem da tela.

A Tela como Efeito de Opacidade, Obscurecimento, Interdição

Para Badiou (2002), o cinema é a arte da passagem. O visível só existe numa fração luminosa de segundo. Contra a ideia perene da perversão do voyeur, existe a circulação do visível e seu desfazer-se. Dessa forma tudo nele é margem, o centro da tela não pode ser focado. Ele é por essência uma arte marginal, os objetos se organizam no em torno da cena sob pena da cristalização e fim de seu movimento. Ao invés de subtração de imagem teríamos a presença completada, fim do jogo lógico, aproximação perigosa com a pureza artística.

O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia (BADIOU, 2002: 103).

O autor propõe três movimentos: movimento global (insistência lógica), movimento local (subtração da imagem) e movimento impuro. O que conforma o visível é o arrancar de si (identificação) do poético suposto (há um poético assumido ao qual se faz relação) no poema (momento do filme em questão), ou seja o visível implica uma adesão em relação ao sentimento do qual o relato é apenas o indicador. O filme não é o próprio sentido, mas propõe um efeito de sentido na duração estética e política de sua narrativa. A questão da duração como parte da geração de efeito de sentido. Ressaltamos nessa dinâmica o posicionamento do sujeito como ponto capaz de engendrar o movimento, sujeito pressuposto na articulação fílmica.

Poderíamos chamar de "poética do cinema" o entrelaçamento das três acepções do termo "movimento", em que todo o efeito é que a Idéia visite o sensível. Insisto no fato de que ela não se encarna no sensível. O cinema desmente a tese clássica segundo a qual a arte é a forma sensível da Idéia. Pois a visitação do sensível pela Idéia não lhe proporciona corpo algum. A Idéia não é separável, só existe no cinema em sua passagem. A própria Idéia é visitação (BADIOU, 2002: 105).

Com Badiou conseguimos articular Esquecimento/reminiscência, impurezas, movimento/repouso (passagem do imóvel). Podemos acrescentar uma dualidade que temos estudado, entre opacidade e transparência.

Achamos que seja importante recuperar essa dimensão da tela que é muitas vezes solapada na análise de casos de censura sobre imagens. Podemos dizer de alguma forma que a ofensa através do que se dá como imagem tem um grau maior do que a proferida ou escrita, como podemos pensar a dinâmica da ofensa no texto de J.M. Coetzee. O estatuto da imagem imbuí-se de uma presença de outra ordem, que supomos mais contundente.

Podemos dizer que no tempo da tela a censura nunca será prévia, mas acontece enquanto os objetos se apresentam. Vemos a necessidade de reforçar a dissociação entre o que se vê na tela como apresentação do conteúdo a ser censurado e a sua presença como objeto representado sobre o qual incide o imaginário sobre sua interdição.

Referências Bibliográficas

BADIOU, A. Os falsos movimentos do cinema. In:_____. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p.103-116.

BERNARDET, J. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COETZEE, J.M. **Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar**. Barcelona: Debolsillo, 2008.

COSTA, C. **Censura em Cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.
_____. Teatro, comunicação e censura. **Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena** Escola de Comunicações e Artes da USP, outubro de 2006.

DUCROT, O. **Dizer e não dizer – princípios de semântica lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1977.
Trad. Carlos Vogt, Rodolfo Ilari, Rosa Attie Figueira. (Orig.) Dire et ne pas dire. Hermann, 1972.

FAGUNDES, C. L. C. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOMES, L. P. A pornochanchada: uma revolução sexual à brasileira. **Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação**, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, D. M. **O vazio iluminado**. Rio de Janeiro, Garamond: 2004.

GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. **Relatório Científico Final: Projeto Temático a Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.** São Paulo, 2009. 40 p.

JORGE, L. A. **O desenho da janela.** São Paulo, Annablume, 1995.

QUINET, A. **Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LACAN, J. **Seminário 11 – os quatro conceitos da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (data de publicação original 1964)

MARTINS, W. S. N. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980. **Revista IBEROAMERICA global.** Vol. 1, N° 1, p. 29-42, fev. 2008.

PINTO, L. E. S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988,** 2006. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 28/março/2012.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais:** anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

SIMÕES, I. **Roteiro da Intolerância:** a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência.** 4a.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.