

A infância aniquilada sob censura em Pixote: o cinema brasileiro entre interdições e liberdades

Antônio REIS JUNIOR¹

Caio LAMAS²

Resumo: O propósito deste artigo é compreender historicamente a ação da Censura Federal sobre a produção cinematográfica no Brasil a partir do processo de censura do drama *Pixote, a lei do mais fraco*, dirigido por Hector Babenco e lançado em 1980. Abordamos no artigo as interdições impostas ao filme, analisando o conjunto de documentos que integram seu processo censório concomitantemente à análise fílmica das sequências que sofreram corte. Além disso, realizamos a revisão crítica da literatura sobre o tema, que embora seja modesta, contribuiu para obtenção dos resultados da pesquisa: a relativa distensão da Censura Federal no ocaso da ditadura militar; a maior rigidez da liberação de filmes para a televisão se comparado às salas de cinema; o prejuízo dramático e narrativo da obra em consequência da sua mutilação para se adequar aos critérios do órgão estatal e o uso deliberado da burocracia para dificultar a aprovação de filmes considerados problemáticos.

Palavras-chave: censura; cinema brasileiro; análise documental; redemocratização.

La infancia aniquilada bajo censura en Pixote: el cine brasileño entre prohibiciones y libertades

¹ Pós-doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Historiador e professor do Centro Universitário Fundação Santo André e integrante do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM). E-mail: reis.antonio.jr@gmail.com.

² Cineasta, mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, integrante do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM). E-mail: caiolamas@uol.com.br.

Resumen: El propósito de este artículo es entender históricamente la acción de la Censura Federal en la producción de cine en Brasil desde el proceso de la censura del *Pixote*, la ley del más débil, con dirección de Héctor Babenco y estrenada en 1980. El enfoque en el artículo es las prohibiciones impuestas a la película, analizando el conjunto de documentos que forman parte de su proceso de censura, al mismo tiempo que el análisis de las secuencias que han sufrido corte. Además, se realizó una revisión crítica de la literatura sobre el tema, que contribuyó a la obtención de los resultados de investigación: la distensión relativa de la Censura Federal en lo término de la dictadura militar; una mayor rigidez de la liberación de las películas para la televisión en comparación a los cines; lo perjuicio dramático y narrativo como consecuencia de su mutilación para cumplir con los criterios de la agencia estatal y el uso deliberado de la burocracia para impedir la aprobación de las películas consideradas problemáticas.

Palabras clave: censura; cine brasileño; análisis documental; democratización.

Pixote e o contexto da redemocratização

O drama *Pixote, a lei do mais fraco*, de 1979, produzido e dirigido por Hector Babenco, é uma adaptação do livro *Infância dos mortos*, de José Louzeiro. A produção tem o ator não profissional Fernando Ramos da Silva como protagonista no papel de Pixote³, um menino de cerca de dez anos cuja jornada da infância abandonada à criminalidade juvenil é o eixo central do enredo. Foi distribuído pela Embrafilme e, entre os anos de 1980 e 1983, obteve um público significativo nas salas exibidoras de 2.520.468, segundo fontes oficiais⁴.

O objetivo da pesquisa que originou este inédito artigo foi desvelar as práticas interditórias da Censura Federal no veto ao cinema nacional na conjuntura de redemocratização do País. Para compreender as motivações dos censores, realizamos a análise de fontes escritas de parte do conjunto de documentos que compõe o processo censório do filme, particularmente os pareceres dos técnicos que apresentam as razões pelas quais determinadas imagens e sons deveriam ser suprimidas da obra, seja por razões morais, políticas, sociais ou de outra ordem. Recorremos à análise fílmica das sequências que motiva-

³ Sinônimo de “pexote”, que segundo o Dicionário Michaelis, significa “inexperiente, novato, indivíduo que joga mal”. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=pexote>>. Acesso em: 7 fev. 2014.

⁴ Retirados de tabela disponível no site da Ancine: <<http://www.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 4 fev. 2014.

ram cortes a partir de pressupostos de Aumont (1995), fundamentados por autores que tomaram a censura e a liberdade de expressão como objeto de estudo, entre eles, Simões (1999), Costa (2006), Pinto (2001).

No longa-metragem, acompanhamos a trajetória do protagonista a partir do momento em que é levado a um reformatório, aos moldes das antigas Fundações Estaduais para o Bem-Estar do Menor (Febems)⁵: vemos através do olhar de Pixote um mundo de violência e des-caso, tanto por parte de seus colegas mais velhos como dos adultos, em especial o inspetor de disciplina Sapatos Brancos (Jardel Filho), responsável pelas crianças na instituição.

Após uma breve apresentação, em que o próprio diretor aparece diante das câmeras para falar da situação do menor abandonado no Brasil e de parte das condições de produção do filme⁶, somos introduzidos ao enredo, que se divide em duas partes: a primeira, em que Pixote e os garotos dos quais se torna amigo estão internados no reformatório, e a segunda, em que as crianças fogem da instituição, passando a praticar roubos, tráfico de drogas, assassinatos e suadouro⁷. O longa-metragem, ao longo de toda a narrativa, tenciona revelar a origem social da delinquência, em tom de denúncia, desenhando para tanto os contornos de um mundo sem perspectivas no qual as crianças estão submetidas a adultos sem nenhuma intenção de acolhê-los.

Assim, aos poucos são apresentados os diversos personagens que compõem a trama: Lilica (Jorge Julião), um menino homossexual e um dos líderes do grupo foragido do reformatório; Dito (Gilberto Moura), uma criança que ocupa o lugar de líder do grupo com Lilica; Chico (Edílson Lino), outro dos meninos que fogem

do reformatório e que, com Pixote, parece ser submisso às decisões dos demais; Cristal (Tony Tornado), antigo amigo de Lilica, que conduz as crianças ao tráfico de cocaína; Débora (Elke Maravilha), prostituta que adquire a droga, mas não efetua o pagamento; e Suely (Marília Pêra), prostituta com a qual o grupo passa a praticar o suadouro.

Com uma narrativa vigorosa e interpretações marcantes, o filme tem uma influência do neo-realismo italiano, observada pela crítica da época, tanto pela utilização de muitos atores não profissionais quanto pelo tom de denúncia e crítica social do enredo. Foi notável sucesso de crítica, inclusive internacional; conquistou diversas indicações e prêmios na Europa e nos Estados Unidos, incluindo o Leopardo de Prata, no Festival de Locarno, na Suíça, além de ter sido eleito o melhor filme estrangeiro do ano pela Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles e Nova York (PEREIRA JUNIOR, 2009).

Ao representar, sobretudo, a violência contra a infância e a delinquência juvenil, *Pixote, a lei do mais fraco* reúne temas que historicamente provocaram interdições da Censura⁸, entre eles o tráfico e o consumo de drogas; a prática do aborto; a homossexualidade; a corrupção policial e de autoridades públicas; a presença de torturas e assassinatos. Além disso, constitui-se como uma denúncia das iniquidades praticadas em instituição de ressocialização de menores infratores, algo que, durante a vigência do Ato Institucional Número 5 (AI-5) alguns anos antes, seria impensável. Apesar de o longa-metragem ter sido objeto de análise em diversos artigos científicos e críticas⁹ de cinema, não há nenhum trabalho particular que analise a ação da Censura Federal sobre o filme, razão que nos levou a escolher seu processo de censura como objeto.

5 Segundo a historiadora Maria Luiza Marcílio professora da Universidade de São Paulo, no Brasil o modelo de assistência à infância abandonada, de caráter filantrópico imperou até a década de 1960. A partir daí “começava a fase do Estado do Bem-Estar, com a criação da FUNABEM (1964) – Fundação Nacional do Bem Estar do Menor -, seguida da instalação, em vários estados, das Febems. Com a Constituição Cidadã de 1988, inseriam-se em nossa sociedade os Direitos Internacionais da Criança, proclamados pela ONU nos anos de 1950. Com o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) de 1990 e a LOAS (1993), o Estado assume enfim sua responsabilidade sobre a assistência à infância e à adolescência desvalidas, e estas tornam-se sujeitos de Direito, pela primeira vez na História” (MARCÍLIO, 2001, p.79)

6 Parece haver, nesse momento, uma referência direta ao drama *Alemanha ano zero* (1948), de Roberto Rossellini, filme integrante do neo-realismo italiano no qual o diretor, da mesma forma que Babenco, introduz a narrativa falando diretamente ao espectador, revelando seu intuito político e parte das condições de produção.

7 “A prática do suadouro consiste em uma emboscada armada por uma prostituta e ladrões com intuito de roubar o cliente” (PEREIRA JUNIOR, 2009, p. 29).

8 Quando empregarmos o termo **Censura** ou **Censura Federal** com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão federal, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (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.

9 A crítica em geral foi bastante elogiosa ao filme. Carrie Rickey, do *Village Voice*, por exemplo, considerou que o filme de Babenco redefinira o realismo em termos “mais perturbadores e abrasivos do que os dos neo-realistas do pós-guerra”. Críticas retiradas do *site*: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=60&tipo=I>>. Acesso em 7 fev. 2014. Com relação aos trabalhos científicos, destacamos o artigo *Pixote: a infância brutalizada*, do professor Andre Luiz Vieira de Campos, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

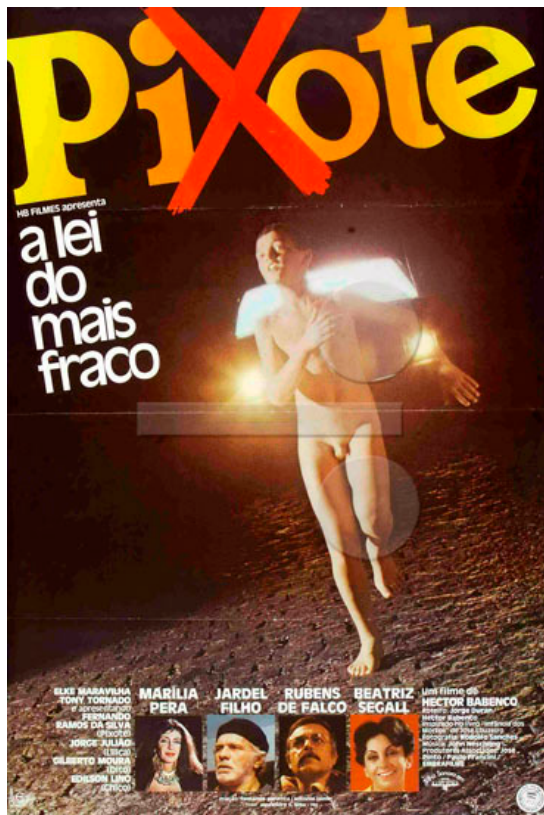


FIGURA 1 – Cartaz de divulgação do filme *Pixote, a lei do mais fraco*. (Fonte: Banco de dados da Cinemateca Brasileira.)

A carreira do filme e os embates de Hector Babenco e seus representantes legais com a Censura Federal¹⁰ exigiram do cineasta uma extenuante negociação com os técnicos censores, que será abordada de forma pormenorizada neste artigo. Tal processo de interdição e resistência coincide com o período final da ditadura militar (1964-1985), cujo marco político é a posse do general Figueiredo, em março de 1979, como presidente da República, sucedendo politicamente o ex-presidente Ernesto Geisel. Seu mandato se estende até o início do ano de 1985, período consagrado pela historiografia como de abertura política e início da redemocratização. Nessa conjuntura, podemos verificar como o filme se beneficiou de uma distensão da Censura no que se refere à liberação para o mercado cinematográfico – salas exibidoras comerciais, cineclubes, cinematecas. Tratava-se de um contexto histórico no qual a Divisão de Censura de Diversões Públicas¹¹ passou de filha diletta à filha enjeita-

10 O caso de *Pixote, a lei do mais fraco* e inúmeros filmes coproduzidos e distribuídos pela Embrafilme (1969-1990), revelam o paradoxo do Estado censor que, por um lado, fomenta a produção e investe na distribuição com o propósito de ampliar o *market share* do cinema brasileiro, e por outro, põe entraves à inserção dessa produção no mercado, mutilando-a.

11 Instância subordinada à policial federal e ao Ministério da Justiça na qual eram avaliadas obras de cinema, teatro, literatura e televisão.

da do Estado (SIMÕES, 1999), tornando-se um incômodo para uma ditadura que procurava se apresentar como democrática, especialmente à comunidade internacional.

O mesmo, entretanto, não pode ser dito em relação à liberação para a televisão: os entraves para que o filme fosse disponibilizado para a programação televisiva fizeram com que ele ficasse ausente das grades durante cinco anos, se considerarmos seu lançamento em outubro de 1980 e a sua liberação para a TV em 1985.¹² Tal como já havia sido apontado também por Pinto (2001), o afrouxamento da Censura nessa conjuntura, propalado pela historiografia do cinema nacional (RAMOS, 1987), é verdadeiro somente se considerarmos a liberação de filmes para as salas de cinema.

Historicamente¹³, a Censura construiu um discurso de proteção da infância e da juventude, ao mesmo tempo que apontou a falta de discernimento do público adulto na interação com as obras. Daí sua vulnerabilidade e a necessidade de discipliná-los, sempre favorecendo certas relações de poder em determinada conjuntura histórica (FOUCAULT, 1979). Interpondo-se entre as obras e o espectador, com o propósito de evitar e mitigar supostos efeitos danosos, a Censura adotou, muitas vezes, uma perspectiva obscurantista, que julgou desde comportamentos sexuais “desviantes” que poderiam corromper a juventude até filmes com potencial de subversão política capazes de desestabilizar o regime.

Além da censura moral, os órgãos estatais atuaram também sobre a ordem social (ao proibir o debate sobre luta de classes), étnica (ao vetar temas ligados ao racismo), de caráter político (ao acusar as obras de subversivas e de alto risco à segurança pública, além de proibir a crítica às autoridades constituídas), de ordem religiosa (ao vetar referências à Igreja e ao condenar uma imoralidade atentatória aos valores cristãos), em centenas de filmes e outras produções simbólicas durante o longo período em que atuou, seja democrático, seja ditatorial.

Pixote e a Censura Federal: elementos do processo censório

A descrição dos vetos a inúmeras sequências do filme está presente no processo censório, preservado no Arquivo Nacional em Brasília. A documentação sobre a qual nos deparamos para análise se constitui em volu-

12 Há de se destacar nessa conjuntura a gestão de Solange Hernandez, marcada pelo reacionarismo e intransigência, inclusive com o extravio de pareceres de filmes e outros documentos integrantes de processos (SIMÕES, 1999).

13 Como pode ser atestado no trabalho de Cristina Costa (2006), importante estudo sobre a atuação da censura no Brasil desde o Período Colonial.

moso processo com mais de cem folhas, boa parte disponível no *site* do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*.¹⁴

Neste artigo, não temos a pretensão de analisar todos os documentos que integram este processo. Em vez disso, optamos por realizar uma análise mais detalhada de alguns dos que compõem o conjunto, particularmente os pareceres da DCDP e do Conselho Superior de Censura (CSC)¹⁵, além de uma correspondência sugerindo cortes e redigida pelos próprios produtores. Consideramos esses documentos em particular os mais significativos para compreender a estratégia adotada pelo Estado contra a produção simbólica. Ao mesmo tempo, a partir deles, é possível também entender os impactos narrativos e diegéticos acarretados pela ação da Censura no drama.

Os processos de censura reúnem ampla e diversa documentação da DCDP. Produzidos pela burocracia estatal, eles contêm documentos de técnicos censores, chefes de departamento, eventualmente ministros da justiça e até governadores de Estado, liberando, mutilando ou interditando filmes. Reúnem também documentos de produtores cinematográficos e seus procuradores, diretores, representantes da classe artística e da sociedade civil organizada. Os documentos são vários: requerimentos e certificados de censura, pedidos de reexame dos filmes, pareceres técnicos com a análise e justificativas de vetos, certificados para filmes e *trailers*, documentos de apreensão de cópias com exibição no mercado, entre outros.

Similarmente ao processo censório de *O homem que virou suco* (1980), analisado em artigo anterior¹⁶ e contemporâneo a *Pixote, a lei do mais fraco*, a Censura Federal proibiu a veiculação do drama na programação televisiva, mesmo após a liberação do filme na íntegra (sem cortes) para maiores de dezoito anos no circuito comercial de 14 O projeto, coordenado pela professora doutora Leonor Souza Pinto, disponibiliza gratuitamente mais de catorze mil documentos entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do Departamento Estadual de Ordem Pública e Social de São Paulo (Deops/SP) de 444 filmes brasileiros. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/default.asp>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

15 Tratava-se de instância de apelação hierarquicamente superior, regulamentada em 1979 com o objetivo de principiar o desmantelamento da DCDP.

16 Trata-se de *Embates entre o cinema brasileiro e a Censura Federal em tempos de redemocratização*, publicado no livro *Comunicação e controle: observações sobre liberdade, controle e interdição de expressão*, organizado por Mayra Rodrigues Gomes, professora do curso de jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e publicado pela Intercom. Neste artigo, ao analisar o processo censório do filme *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, revelamos que os maiores entraves enfrentados pelo diretor ocorreram no momento de solicitação de liberação da obra para a TV e não por acusação de subversão política (como era de se esperar no contexto de autoritarismo em um filme que aborda a luta de classes), mas, sobretudo, por acusação de linguagem “inapropriada”.

cinema e a exibição pública por um período de dois anos, com grande bilheteria e expressiva repercussão nacional e internacional.

Em 23 de março de 1982, o pedido de liberação para a TV foi negado, mesmo após inúmeras supressões de cenas, sequências e diálogos. Tais vetos foram sugeridos pelo diretor e produtor Hector Babenco, perfazendo um total de 35 cortes e solicitando a exibição após 22 horas (equivalência de dezesseis anos). Nessa ocasião, após longa espera do cineasta, a DCDP, alegando a impossibilidade de reexame da película pela má qualidade da cópia oferecida, indeferiu o pedido.

A negociação estendeu-se até novembro de 1984, quando o requerente voltou à DCDP solicitando a liberação de outra versão (na ocasião com doze cortes), para televisão e no horário de 21 horas. O pedido acabou sendo também indeferido, após dois pareceres desfavoráveis: alegou-se que, apesar de adequadas ao tema, as linguagens orais e cênicas eram inconvenientes à programação televisiva, uma vez que requisitavam a classificação etária máxima.

Em fevereiro de 1985, os produtores requereram novamente a liberação do drama, dessa vez diretamente ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, solicitando novamente o horário das 21 horas e dispondo-se a incluir outros cortes para a diminuição da classificação etária. O pedido não foi suficiente, e novamente o filme foi interditado.

No mês seguinte, consta outro documento da Eletro Filmes, representante legal dos produtores do longa-metragem, dessa vez encaminhado ao CSC. Nele, pedia-se a liberação para as 22 horas (o equivalente à faixa etária de dezesseis anos) com os doze cortes incluídos anteriormente, colocando-se à disposição, novamente, para acatar qualquer outro corte julgado necessário.

Entretanto, o pedido não foi enviado para o CSC, uma vez que, surpreendentemente, o fato de o requerente solicitar outra faixa de horário da anterior inviabilizaria a ida do processo para a instância de apelação. Seria necessário que o filme voltasse para a DCDP, para outra avaliação. Assim, constam no processo novamente dois pareceres do órgão estatal interditando a película para a transmissão televisiva. Na ocasião, os argumentos gerais dos técnicos da DCDP foram que “as cenas de violência e nudez, presentes na narrativa fílmica, desautorizam a exibição em horário inferior ao atribuído”.

Apesar dos indeferimentos, consta logo depois dos pareceres a decisão de Coriolano de Loiola Fagundes, diretor da DCDP na ocasião (30 de maio de 1985) para que o filme fosse liberado para o horário das 23 horas, incluindo os 35 cortes mencionados na primeira

lista, além de mais três cortes em cenas de sexo. Assim, emitiu-se um novo certificado de censura, válido de 31 de maio de 1985 a 31 de maio de 1990.

Não obstante a liberação, o horário tardio e o excesso de cortes motivaram os produtores a entrar novamente com um recurso. Assim, quando chegou ao CSC, o objeto do recurso foi a liberação do filme para a TV no horário após as 22 horas, com os 38 cortes determinados pela DCDP. Finalmente o recurso foi acatado, com a diminuição ainda do número de cortes (restaram apenas três em cenas de sexo e um em uma cena de assédio moral) e a autorização para que a película fosse exibida após as 22 horas.

Dois aspectos devem ser ressaltados no parecer do CSC que liberou o filme. O primeiro é o de que o órgão se opõe à mutilação da obra, manifestando preocupação legítima na preservação de sua integridade, algo raro na prática censória em períodos anteriores. O segundo é a indicação de que o paternalismo da Censura Federal, em certa medida, passou a ser questionado por pareceristas que tenderam a liberar filmes anteriormente proibidos, desde que se assegurasse a impropriedade para menores. Embora nesse documento não apareça de forma explícita o fim das interdições ao público adulto sobre quaisquer conteúdos, o censor considera que:

Levando em conta a corresponsabilidade de pais e educadores no tratamento que o Estado dispensa ao menor e a necessidade de suscitar novos debates sobre o problema, parece-me oportuna a exibição desta obra em horário acessível a uma faixa maior do público, inclusive os maiores de 14 anos.¹⁷

Como apontamos em artigos anteriores¹⁸, a inflexão da Censura não significou necessariamente disten-

17 Trecho retirado de documento disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0080060C02501.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

18 Tanto no já citado *Embates entre o cinema brasileiro e a Censura Federal em tempos de redemocratização* como também em *Film Industry, pornography and censorship in Brazil: the case of Coisas eróticas*, capítulo de nossa autoria a ser publicado em livro editado pela Universidade de Udine, Itália. No texto, demonstramos como, apesar da precariedade técnica e das dificuldades financeiras do filme *Coisas eróticas*, primeiro longa-metragem de sexo explícito com exibição pública no Brasil, os diretores foram perspicazes ao utilizarem um elemento recorrente da cinematografia erótica paulista, qual seja, a permutabilidade de seus títulos apelativos, para confundirem o órgão estatal em sua função fiscalizadora. Aproveitaram-se também de um elemento recorrente no próprio exercício da Censura: a imprecisão das informações no certificado, o que demonstra também as ambiguidades e incoerências da DCDP.

são ou relaxamento, mas sim um entendimento de que não se devia infantilizar o público adulto, o que torna ilegítima a ideia de proteção para maiores.

É interessante observar que, dos quatro cortes que permaneceram, três haviam sido sugeridos pelo diretor da DCDP, o que pode apontar para certo respeito do CSC com sua autoridade, apesar de esta última se tratar de uma instância de apelação hierarquicamente superior. Mas o que chama mais a atenção é a complexa malha burocrática da qual o filme foi vítima, gerando diferentes pedidos de revisão por parte dos produtores. A reavaliação da película por técnicos da DCDP depois do pedido de mudança de horário de 21 para 22 horas parece-nos um ponto nodal para o entendimento de que a burocracia do órgão estatal poderia funcionar para tentar “cansar” os produtores, similarmente a outros recursos da burocracia apontados por Pinto¹⁹ (2001).

Seguindo essa linha, o processo de *Pixote, a lei do mais fraco* parece ser um caso exemplar de como a própria burocracia da Censura Federal poderia servir ao propósito de evitar que certos filmes considerados indesejáveis fossem transmitidos na TV. Também é possível traçar a hipótese de que o processo voltou na ocasião para a DCDP, sem ir para o CSC, por uma disputa entre os órgãos, já descoberto em artigo anterior²⁰ (REIS JUNIOR; LAMAS, 2013): certos técnicos e funcionários da Divisão de Censura de Diversões Públicas não viam de bom grado a interferência do Conselho Superior de Censura, órgão implementado justamente para dismantelar a ação censória por parte do Estado (SIMÕES, 1999).

A negociação entre a Eletro Filmes e os órgãos censores trouxe inúmeras consequências financeiras à produção, pois isso requereu gastos com remontagens, geração de novas cópias, honorários advocatícios, entre outros, além de submeter o diretor à ingerência dos censores, intervindo em seu processo de criação e mantendo o filme sob controle político, moral e social.

Nesse processo censório, os três primeiros pareceres redigidos por técnicos da DCDP, nos dias 6, 7 e 8 de agosto de 1980, optaram pela liberação da exibição pública do filme para maiores de dezoito anos no cir-

19 Por exemplo, deixando filmes sob avaliação por longos períodos de tempo, sem que os produtores tivessem acesso a pareceres e outros documentos gerados pelo órgão.

20 Nesse artigo, além da disputa entre a DCDP e do CSC acima apontada, demonstramos como, apesar de existir uma coerência política em sua ação de interdição, a análise do processo censório do filme *Os garotos virgens de Ipanema* revelou que tal ação era contraditória, oscilando entre a liberação com restrições e o veto completo ao filme. No contexto estudado - a gestão do general Médici (1969-1974) - mesmo com certificado válido, um reexame poderia ser requerido pelos técnicos da censura em razão do surgimento de denúncias da sociedade ou por mudanças na conjuntura política.

cuito comercial de cinema no País, sendo considerado também “livre para exportação”. A argumentação apresentada pelos censores no referido documento reúne características observáveis nas avaliações da produção cinematográfica realizadas comumente pelos técnicos da Censura. A mais notória delas é o fato de se colocarem como paladinos da moral, de fundamento cristão, e guardiões da segurança nacional, embora esse último atributo tenha-se manifestado apenas discretamente na película.

Embora a Censura Federal seja caracterizada por uma prática impessoal, com uma rotina burocrática que produziu em sua longa vigência quantidade expressiva de documentos, a leitura dos pareceres do filme revela uma comoção dos técnicos, uma relação afetiva com a produção e uma apreciação positiva da obra que pode ser notada pelo uso de adjetivos que a qualificam como “incisiva e realística”, “verossímil”, tratando o tema com “seriedade”, analisando-o com “profundidade”, mostrando “cenas fortes e comoventes”. Sua proposta seria, segundo os censores, “alertar sobre o problema tão discutido” da delinquência juvenil e denunciar as “incoerências sociais, despertando no espectador detida reflexão sobre a problemática do menor abandonado”. Este último argumento evoca a pretendida função educativa e normatizadora que as chamadas diversões públicas deveriam ter sobre a sociedade na perspectiva da Censura, dentro de certo padrão de valores e moralidade que se manifestava nos vetos e proibições do órgão federal, isto é, na negação de imagens e sons e na tentativa de enquadrar os filmes em um modelo ideal de sociedade.

Além disso, outra avaliação recorrente nos documentos (que contribui para uma análise favorável à obra, mas que, no entanto, não a livra de vetos) é o fato de os pareceristas entenderem que a película é capaz de representar de forma realista o ambiente em que vivem os personagens, de possuir um caráter “documental” e de denúncia. Ao apresentar uma linguagem “compatível” ao tema abordado, com a presença de “termos chulos [...] mas comuns ao submundo em que vivem os personagens”, a Censura, ao julgar o filme e, de certa forma, o cineasta, absolve a ambos, em uma primeira estância, sob o argumento de que a violência, as “anomalias sexuais”, o consumo de drogas e outros fatores pertencem a este mundo e cabe ao filme “apenas” representá-lo. Essa aproximação com a realidade, na perspectiva dos censores, é capaz de atenuar os potenciais problemas que a obra poderia provocar no público, sobre o qual caberia exercer disciplina e controle.

Assim, a interpretação de que Babenco imprimiu um tratamento sério e responsável à delinquência in-

fantil, sem cenas consideradas “gratuitas”, optando por uma representação naturalista e verossímil, facilitou sua liberação para as salas de cinema. Tratou-se de um argumento insuficiente, entretanto, para a liberação da obra para a televisão.

Pixote mutilado: análise de cortes

É importante ressaltar um dos documentos do processo, que se consiste no primeiro requerimento de Babenco para a transmissão televisiva do filme, emitido em 9 de março de 1983, assinado por sua procuradora Eletro Filmes e destinado a Solange Hernandez, então diretora da DCDP. Apesar de não ter sido redigido por censores, trata-se de um documento que revela o grau de subordinação de produtores e diretores ao órgão estatal.

Desperta a atenção, inicialmente, a data do documento, mais de dois anos após a emissão do certificado de liberação sem cortes para as salas de cinema, emitido em 11 de agosto de 1980. Por que não foi requerido, com a avaliação para as salas de exibição, o direito de o filme ser transmitido na programação televisiva? Por que essa lacuna de tempo entre uma requisição e outra?

Alguns indícios de uma possível resposta a essa questão podem ser encontrados logo no segundo parágrafo do documento, em que se lê:

Pixote é um filme brasileiro cujos méritos foram reconhecidos internacionalmente, premiado na Europa, nos Estados Unidos, na Austrália, tendo recebido inclusive a Menção Especial da Organização Católica Internacional de Cinema.²¹

Aqui, nota-se um esforço de os requerentes legitimarem *Pixote, a lei do mais fraco* como uma obra relevante do ponto de vista cultural. Essa chancela seria dada, de um lado, por festivais exclusivamente estrangeiros, o que acrescentaria à produção tanto a inserção no mercado internacional com certa respeitabilidade provinda do que está para além das fronteiras do País. Como destaca Bernardet (1979), sempre houve historicamente uma necessidade de chancela internacional para a promoção dos filmes brasileiros, que passam a ser reconhecidos e valorizados somente após a premiação em festivais internacionais.²²

21 Retirado de documento disponível em <<http://www.memoriaci-nebr.com.br/pdfs/Novos/0080060C00701.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

22 Caso, por exemplo, de *O pagador de promessas* (1962), drama de Anselmo Duarte que em 1962 ganhou a palma de ouro no Festival de Cannes na França, para só depois alcançar notoriedade no Brasil.

De outro lado, essa legitimação seria também construída por uma organização em particular, a “Organização Católica Internacional de Cinema”, destacada no documento. Conscientes de que a Censura operava com um padrão de moralidade cristã e especialmente católico, os produtores, no documento apresentado, salientaram a chancela obtida, que daria legitimidade ao filme e atestaria a não transgressão de valores morais por parte da obra, servindo como uma espécie de antídoto para prováveis retaliações da Censura. Nesse sentido, parece que o cineasta tentou evitar, ao menos, as represálias de ordem moral e social que poderiam prejudicar a liberação do filme.

Pedia-se, a seguir, que o filme fosse liberado para a televisão em horário não muito tardio. Para tanto, os próprios produtores, antes mesmo da avaliação dos censores, diziam enviar uma versão especial, em que constavam 35 cortes de diversas sequências do drama, como já salientado na parte anterior deste artigo.

Por fim, a Eletro Filmes destaca que a versão que estava sendo enviada à DCDP era em VHS, e não em 16 milímetros, como seria de praxe. Isso acontecia por causa dos altos custos para se produzir uma cópia desse tipo. Os produtores se dispunham, entretanto, a montá-la uma vez que a Censura aprovasse o filme.

Consta, a seguir, uma relação com os 35 cortes, alguns que incidem sobre os sons, e outros sobre a imagem. Entre eles, a primeira característica notável é o excesso de palavrões e “expressões de baixo calão” que foi cortado: vinte supressões sugeridas na lista, todas apenas incidindo sobre o som. Há ainda aqueles palavrões em que também é retirada a imagem, que totalizam 21. Nota-se também a supressão parcial de diversas sequências, sem especificar, entretanto, o que seria cortado em cada uma delas, bem como a duração dos cortes.

Assim, seriam suprimidas parcialmente a sequência de estupro de um dos garotos no internato, logo no início do filme; a sequência em que os garotos do reformatório tomam banho nus; uma sequência em que Lilica dança forçadamente para Sapatos, em momento de claro assédio moral; uma sequência em que Pixote, Dito e outras crianças do reformatório imitam bandidos e policiais em uma brincadeira, com simulação de tortura em pau de arara²³ e de assalto a banco; uma sequência

em que Pixote se refere a Sapatos usando palavrões; o momento em que Pixote cheira uma cola dada a ele por seus amigos; o instante na casa de Cristal, em que Dito se masturba enquanto vê um filme pornô que está sendo projetado na parede; o momento em que Pixote e Chico estão no camarim de Débora e acabam a assassinando acidentalmente; a imagem do feto abortado de Suely; e por fim uma discussão entre Dito e Pixote na cozinha de Suely.



FIGURA 2 – Cena em que Pixote, Chico e Dito (da esquerda para a direita, nessa ordem) brincam de tortura e assalto a banco. (Fonte: Fotograma retirado de versão do filme em VHS.)

É inegável que a supressão parcial de todas essas sequências empobreceria a caracterização do universo no qual os personagens estão inseridos. O estupro, o assédio moral e a tortura compõem o mundo no qual a delinquência é inexorável na vida de crianças sem perspectiva alguma de educação e cidadania.

Além de todos esses cortes, há ainda o destaque no documento à supressão de cinco sequências inteiras do filme. Trataremos detidamente de algumas delas, com o fim de entender quais as implicações possíveis para a Censura.

A primeira dessas sequências se refere a um momento da história em que Pixote, ainda internado no reformatório, é retirado de uma conversa que estava tendo com uma psiquiatra para se juntar a um grupo de garotos que, sem mais explicações, é levado para fora do edifício em um camburão da polícia, outro dos símbolos da repressão apresentados no filme.

Sob chuva intensa e à noite, vemos o porta-malas do camburão sendo aberto, e algumas das crianças violentamente retiradas. O veículo é fechado novamente, e, após um primeiríssimo plano de Pixote espiando pela fresta do veículo, visualizamos sob a chuva focos de luzes em meio à escuridão iluminando duas das crianças sendo friamente baleadas pelos policiais. Para se certificar de que todos estavam mortos, um dos policiais atira mais vezes nos corpos que estão espalhados no chão.

23 A imagem da tortura no pau de arara é clara referência à violência institucionalizada, prática comum da ditadura, promovida pelo Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna, (DOI-Codí), pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e por agentes autônomos da repressão nas prisões e nos interrogatórios dos “subversivos” e integrantes da luta armada (GORENDER, 1999).

Tudo acontece sob os gritos de horror das vítimas e o barulho dos disparos dos policiais. Curiosamente, em nenhum momento, esses últimos passam a ocupar de maneira nítida parte do campo²⁴, de maneira que somos levados a assumir o ponto de vista das crianças presas no camburão.

É precisamente essa última parte que foi sugerida pelos produtores do filme para ser eliminada. Com a supressão da cena, é retirada também uma das imagens mais impactantes do filme, capaz de sensibilizar o espectador para o problema da arbitrariedade e violência policial diante dos menores de idade.



FIGURAS 3 e 4 – Cena em que crianças são assassinadas pela polícia. (Fonte: Fotogramas retirados de versão do filme em VHS.)

O segundo momento da narrativa sugerido para corte acontece logo após Lilica travar um diálogo com Dito, insinuando-se sexualmente. Já à noite, a câmera lentamente se desloca de um plano conjunto de Pixote e Chico, dormindo sobre um chão sujo ao lado de uma fogueira, para o primeiro plano de Dito e Lilica, vestidos, enquanto têm uma relação sexual. Nesse instante, Lilica apoia-se sobre uma janela, de costas para Dito, enquan-

24 O fato de a imagem no cinema ser bidimensional e limitada por um quadro, segundo Aumont (1995), não impede que os espectadores de um filme vejam uma imagem nele como uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. O espectador, quando assiste a um filme, está diante de um espaço imaginário, também denominado espaço fílmico, que inclui não somente aquilo que se vê, denominado pelo autor de campo, mas também aquilo que não se vê, denominado fora de campo.

to ambos gemem de prazer. A supressão desse instante pontual da narrativa traz consequências negativas para a história, pois somente com ela é possível entender o sentimento de ciúmes que passa a fazer parte da relação entre Lilica e Dito até o final da trama, mesmo com a mudança constante de parceiros entre os dois.

A terceira sequência acontece logo após o momento em que Lilica pega carona no carro conversível de Cristal. Do momento em que eles encontram os demais integrantes do grupo, há um corte seco para o plano detalhe de um cigarro de maconha sendo fumado por Cristal, ao som de um *funk* norte-americano. É aí que começa a cena cortada na íntegra: o momento em que o “grupo fuma maconha” no carro do personagem, em um plano conjunto, além de dois planos médios para destacar a reação dos personagens durante o diálogo. Não só o plano detalhe do cigarro é indicativo do uso de maconha na cena, mas também a postura de Cristal, que diante da recusa de Dito em fumar o “baseado” (aparentemente por ciúmes, já que Lilica demonstra ter certa intimidade com o anfitrião) insiste que ele não gosta de “caretes”, tentando persuadir o garoto a consumir a droga. Além de eliminar os ciúmes de Dito, a supressão dessa cena contribui na descaracterização da diegese.

Esse prejuízo narrativo provocado pelos cortes está inserido naquilo que Coetzee (2008) denomina *guerra de representações*: um processo de negociação e embate complexo entre representações de diferentes perspectivas ideológicas, estéticas e de sentido. O embate, nesse caso, traduz-se nos conflitos entre diretor e censores, geralmente em detrimento do primeiro.

Há uma cena particular cuja ausência na lista de cortes integrais aponta para a preocupação do cineasta na preservação das sequências fundamentais do filme. Trata-se do momento em que a prostituta Débora é assassinada por Pixote, depois de ter adquirido uma grande quantidade de cocaína do grupo de meninos, sem ter-lhes contudo pago a encomenda. Esse instante da trama, um dos de maior impacto dramático e com grande probabilidade de receber vetos, representa o ápice da transformação do protagonista, de criança abandonada a assassino. Preservá-lo é manter intacta a posição que Babenco defende já no prólogo da trama: a inevitabilidade da delinquência dentro do universo no qual vivem os personagens e, por extensão, de várias crianças que viviam na época em ruas ou reformatórios estatais.

Entretanto, mesmo preservando sequências de importância, a contagem de todos os cortes revela o prejuízo dramático que o filme sofreria, criando lacunas na história e tornando a trama mais genérica e inofensiva.

Ao disciplinar a narrativa, retiram-se os elementos considerados potencialmente mais ofensivos e indesejáveis²⁵ por parte dos censores, “domesticando-a”.

Há também uma assimetria entre os cortes sugeridos: seriam suprimidas ao mesmo tempo tanto uma violenta cena de estupro como outra de nudez de crianças tomando banho sem qualquer conotação sexual. Oferecer para corte aos censores uma cena de menor importância no enredo também poderia ser uma arma, ainda que frágil, para manter certa ideologia presente no filme. Eis uma provável razão por que tantos palavrões foram sugeridos para corte no documento apresentado pelos produtores à DCDP²⁶.

Considerações finais

A análise do processo de censura do longa metragem de Hector Babenco reafirmou tendências já observadas em trabalhos anteriores aqui referenciados: a maior rigidez da liberação de filmes para a televisão, no contexto de redemocratização política do Brasil no início dos anos de 1980; a relativa distensão da Censura Federal no ocaso da ditadura militar, com avanços e recuos na liberação das obras; o prejuízo dramático e narrativo em consequência da mutilação da obra para se adequar aos critérios de interdição do órgão; além da arbitrariedade e incoerência desses critérios, bem como o surgimento de diferentes estratégias por parte dos produtores para burlá-los.

Entretanto, o caso de *Pixote, a lei do mais fraco*, pela própria extensão, possui uma característica peculiar: ele nos revela como a burocracia do órgão federal poderia ser aplicada estrategicamente para dificultar o acesso de filmes considerados problemáticos para a programação televisiva, provocando gastos excessivos da produção para obtenção dos certificados. Também nos revelou, na extensa lista de cortes sugeridos pelos próprios produtores, uma assimetria de critérios evidente entre cenas de importância para a caracterização da diegese e outras sugeridas também para cortes e sem grande impacto dramático. Além de colocar em pé de igualdade cenas de violência equiparadas às de nudez, por exemplo, quanto à necessidade de supressões, tendo em vista a “vulnerabilidade” do público na fruição desses sons e imagens.

Há de se notar ainda outro dado significativo da história que pode ter incomodado os censores, embora não haja referências diretas e explícitas nos pareceres

sobre isso: a ausência no filme de um modelo ideal de família nuclear e burguesa, dentro de um padrão heteronormativo. Como salienta Mayra Rodrigues Gomes (2007), havia um pressuposto recorrente dos censores de que a família era um lugar-modelo na instituição de uma nação: ela comportaria um princípio utilitário a ser preservado, na medida em que prepararia os futuros cidadãos e estabeleceria o respeito à lei e à ordem. Dessa forma, como célula central na sociedade e elemento primordial de grandes conjuntos estratégicos disciplinares, a família deveria ser preservada de certas representações contrárias a um modelo idealizado de família autorizada pela Censura.

Nota-se como a televisão, inserida em um contexto de formação e consolidação das redes nacionais, tornou-se um meio de massa que, por sua característica de grande abrangência de público e fácil penetração no ambiente familiar, foi motivo de especial preocupação por parte da Censura. Tal embate negociado entre cineasta e Censura Federal acarretou prejuízos incalculáveis aos produtores do filme, postergando a entrada de temas na pauta do debate nacional, especialmente a denúncia da infância aniquilada no País, cuja representação cinematográfica teve de se adequar aos difusos critérios do órgão.

A tão propalada abertura política e a redemocratização em curso na primeira metade dos anos de 1980, portanto, não acarretaram em uma ampla e irrestrita liberdade de expressão, ao menos para o caso do filme aqui analisado.

Referências

- AUMONT, Jacques (Org.). *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CAMPOS, André Luiz Vieira. *Pixote: a infância brutalizada*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- COETZEE, John Maxwell. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

²⁵ Para o escritor sul-africano Coetzee (2008), o sentimento de ofensa é a raiz do ato de censura.

²⁶ Similarmente ao que acontecia na relação entre a produção teatral e a Censura, como destaca Cristina Costa (2006).

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

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática/, 1999.

MARCILIO, Maria Luiza. A roda dos expostos e a criança abandonada na história do Brasil (1726-1950). In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

PEREIRA JUNIOR, Luis Alberto. As representações da marginalidade infantil através da obra cinematográfica Pixote, a lei do mais fraco. *Opsis*, Goiás, v. 9, n.12, p. 23-43, jan.-jun. 2009.

PINTO, Leonor E. Souza. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964/1988*. 2001. Tese (Doutorado em Cinema) - Ecole Supérieure d'Audiovisuel, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: maio 2014.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

REIS JUNIOR, Antônio; LAMAS, Caio Túlio Padula. A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os garotos virgens de Ipanema. *Revista Comunicação Midiática*, Bauru, v.8, n.1, p.154-175, jan.-abr. 2013.

_____. Embates entre o cinema brasileiro e a censura federal em tempos de redemocratização. In: GOMES, Mayra Rodrigues (Org.). *Comunicação e controle: observações sobre liberdade, controle e interdição de expressão*. São Paulo: Intercom, 2013.

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