

AS REPRESENTAÇÕES DA MARGINALIDADE INFANTIL ATRAVÉS DA OBRA CINEMATOGRAFICA *PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO*

THE REPRESENTATIONS OF CHILDHOOD MARGINALITY ON THE FILM *PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO*

Luis Alberto Pereira Junior¹

Resumo: Este trabalho procura refletir a respeito da problemática da infância marginalizada na década de 1980, um período conturbado da nossa História. Através das imagens e das sensibilidades históricas nelas contidas, procuraremos entender os motivos que fizeram da obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco* um enorme sucesso de público e crítica, bem como as rejeições e aversões que surgiram a partir desse artefato cultural, tão importante na construção de um imaginário social em torno da chamada delinquência infantil.

Palavras-chave: Cinema, Representação e Marginalidade Infantil.

Abstract: This article reflects about the infancy kept out of society in the decade of 1980. Through the images and the historical sensibilities contained on them, we'll try to understand the reasons that had made the cinematographic workmanship "Pixote, the law of weakest", to get as much critical success and public, as well as, rejections and aversion. It's a film that we consider of basic importance for the imaginary understanding of the social life that was built around the called infantile delinquency.

Key-words: Cine, Representation and Infantile Delinquency.

O premiado e internacionalmente conhecido filme *Pixote – a lei do mais fraco* tem, no âmbito da censura, uma história de ida-e-vindas na tramitação de suas várias instâncias, testemunhada num volumoso processo de **100 folhas** [...] vêm os seus produtores pleiteando a exibição no veículo televisionado, primeiro para horário das 21 horas e, depois, para após as 22 horas, com **38 cortes** em anexo [...] Este é, portanto, o objeto do recurso ao Conselho Superior de Censura: **liberação do filme para a TV no horário após as 22 horas, com 38 cortes** determinados pela DCDP [...] ²(grifo nosso)

¹ Graduado em Bacharelado e Licenciatura pela Universidade Federal de Uberlândia/MG. Este artigo é parte do texto que compõe a dissertação de monografia de bacharelado do autor, defendida em dezembro de 2008 pela mesma instituição de ensino, com o título: As representações da marginalidade infantil e as sensibilidades históricas através da obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*.

² *Decisão do CSC com justificativa de impropriedade*. Autor: Francisco Salatiel de Alencar Barbosa. 30/08/1985. Disponível em <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 10 novembro de 2008.

O trecho acima foi extraído a partir de um dos inúmeros pareceres técnicos emitidos por agentes militares ligados à Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal. Trata-se de uma análise do renomado e polêmico filme: *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), dirigido pelo diretor argentino, naturalizado brasileiro, Hector Babenco. A obra foi lançada oficialmente em 06 de outubro de 1980. Inicialmente foi exibido em 40 salas de cinema na cidade de São Paulo e 24 na capital carioca. O roteiro é inspirado no romance literário *Infância dos mortos*, do escritor José Louzeiro³, obra que retrata o famoso episódio Camanducaia, que ocorreu no fim da década de 1970, quando cerca de cem crianças foram jogadas em um despehadeiro pela polícia paulistana.

O filme *Pixote*, logo após as suas primeiras exibições alcança grande repercussão na sociedade brasileira e estrangeira. As imagens de brutalidade e violência que se projetavam nas telas dos cinemas, provocaram nos espectadores sentimentos intensos de compaixão, repúdio e assombro. Não demorou muito para que a delicada temática abordada por Babenco ganhasse destaque nos principais jornais. Acaloradas discussões, reflexões e controvérsias agitavam os noticiários. Vejamos alguns dos comentários na imprensa: “[...] para o público em geral [*Pixote*] funcionava como um espelho da feia realidade [...]” (Folha de São Paulo, 12/03/1982), “Um documentário [*Pixote*] de indesmentível autenticidade [...] Quase tudo neste filme se apresenta natural e adequado” (Jornal do Brasil, 19/09/1980) e “É uma história real [...]” (O Estado de São Paulo, 25/09/1980). Não há dúvidas de que a obra provocou grande perplexidade no meio social. Contudo, *Pixote* não recebeu apenas elogios e críticas positivas, foi também alvo de rejeições. Um bom exemplo disso ocorreu com um dos diretores da antiga FEBEM⁴, que após assistir a uma das sessões do filme, fez a seguinte observação: “Esse filme vai ser mais uma pedra no nosso sapato” (Folha de São Paulo, 24/09/1980). Este trecho demonstra o quanto este produto cultural foi provocativo, desafiador e invocativo de problemáticas que estavam latentes naquele contexto histórico.

A partir da exibição de *Pixote* a marginalidade infantil pela primeira vez na história da cinematografia brasileira, torna-se personagem central. Fato que contribuiu para que a temática ganhasse destaque na imprensa nacional. A repercussão aumenta consideravelmente quando a película passa a receber importantes indicações e prêmios na Europa e nos Estados Unidos, como o *Leopardo de Prata* no festival de Locarno na Suíça, o Grande prêmio de Certame, o Grande Prêmio do Público no festival de Cinema Ibérico e

³ José de Jesus Louzeiro foi co-roteirista do filme *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1975), também dirigido por Babenco. Escreveu cerca de 40 romances e boa parte do gênero policial. No Brasil é o primeiro escritor a trabalhar com o gênero romance-reportagem.

⁴ A FUNABEM (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor) foi criada em 01/12/64. Atualmente, chama-se Fundação CASA (Centro Atendimento Sócio-educativo ao Adolescente).

Latino-Americano. Conquista o prêmio de Crítica no Festival de Cinema de San Sebastian na Espanha, além de ter sido eleito pela Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles e Nova York como melhor filme estrangeiro, e pela Associação de Críticos de Cinema de Boston foi eleito como melhor filme do ano, recebeu também indicação ao Globo de Ouro. Em relação ao Oscar, *Pixote* foi cogitado a ser indicado na categoria de melhor filme estrangeiro. Entretanto, segundo o jornal Folha de São Paulo: “[...] o filme teria sido afastado da competição [Oscar] sob a justificativa de que a sua exibição foi realizada nos Estados Unidos fora dos prazos legais, ou seja, um ano antes da fase de seleção de obras para premiação” (O Globo, 03/02/1982). A não aceitação de *Pixote* para concorrer ao Oscar, talvez mereça de nossa parte uma análise mais apurada, o que neste momento é inviável em função da proposta deste trabalho.

A imprensa brasileira acompanhou de perto o prestígio alcançado por *Pixote* no cenário internacional, e por meio das manchetes exaltava o sucesso do filme brasileiro. Vejamos como isso ocorria: “*Pixote*, para o público dos EUA” (Folha da Tarde, 28/03/1981), “Elogio a *Pixote* em Nova York” (Folha da Tarde, 06/05/1981), “*Pixote* duas vezes premiado em Biarritz” (Folha de São Paulo, 13/10/1981), “Críticos de Los Angeles dão prêmio a *Pixote*” (O Globo, 16/12/1981), “Críticos de NY escolhem *Pixote*” (Folha de São Paulo, 22/12/1981), “*Pixote* dá mais um passo rumo ao Oscar” (Folha da Tarde, 09/01/1982), “*Pixote* indicado para o Globo de Ouro” (Folha de São Paulo, 09/01/1982) e “Críticos de Boston elegem *Marília* e *Pixote* melhores do ano” (O Globo, 03/02/1982). As frases dos noticiários demonstram um sentimento de orgulho nacional, não obstante a obra cinematográfica aborresse sem subterfúgios e enfaticamente as nossas mazelas sociais.

Vale ressaltar que importantes festivais internacionais, como o de Berlim na Alemanha, o de Cannes na França e o de Havana em Cuba acabaram por proibir a exibição de *Pixote*. Em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, Babenco tenta explicar o motivo de tal recusa: “O cineasta lembra, no entanto, que [...] o júri de seleção achou o filme **muito violento** [...]”. (grifo nosso) (O Estado de São Paulo, 28/03/1981). Esta justificativa nos leva a refletir a respeito do termo violento. Haveria por parte dos governantes algum tipo de receio? Será que a película poderia suscitar questões indesejáveis? Será que podemos pensar que a rejeição esteja relacionada com os processos históricos conturbados que esses países tinham vivenciado em seus passados recentes?

As discussões sobre o filme *Pixote* não se limitaram apenas às páginas dos jornais. O debate também está presente nas fichas dos pareceres emitidos pelos técnicos da censura, que após análises criteriosas, julgavam se a obra poderia ou não ser liberada para Televisão. Muitos agentes militares reconheciam em suas anotações a importância de *Pixote* para a sociedade:

Acreditamos que a proposta da obra é alertar sobre o problema tão discutido e atualmente sem solução. É enfocado com seriedade, podendo dessa forma, ser liberado tão somente para o público adulto, levando-se em conta o tema e as cenas de sexo e violências constantes da película. Dessa forma, opinamos pela liberação aos maiores de 18 (dezoito) anos.⁵

Apesar do parecer favorável, a liberação para os meios televisivos só aconteceu em dois anos, após muitas negociações com a Censura. A primeira citação deste artigo nos dá uma boa noção da resistência enfrentada. Um processo de cem páginas que resultou na liberação do filme, porém com 38 cortes de cenas e com a condição de ser exibido depois das 22 horas.

Outro importante fato que nos despertou a atenção, diz respeito à exibição de *Pixote* em um batalhão da Polícia militar do Rio Grande Sul. No ano de 1982, na cidade de Porto Alegre, o tenente-coronel Eroídes Garcia Prestes obrigou todo o batalhão de Polícia de Choque da Brigada Militar a assistir à obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*. O coronel explica que o propósito era a “ampliação de horizontes”, “[...] mostrar aos soldados as questões que estão atrás dos problemas policiais em que os menores marginalizados se veem envolvidos cotidianamente [...]” (O Estado de São Paulo, 22/05/1982).

Nota-se que os próprios técnicos da Censura, como também os policiais militares ficaram sensibilizados com o filme. O que demonstra que se iniciava um processo de mudança na concepção do que é a marginalidade. Não há dúvidas de que *Pixote* contribuiu de modo significativo para que o imaginário acerca da delinquência infantil fosse reelaborado pela sociedade.

O propósito deste trabalho consiste justamente na produção de reflexões sobre a grande repercussão que o filme conquistou. Procuraremos entender os motivos que fizeram da obra um grande sucesso e, ao mesmo tempo, o porquê de reações de aversão. Para tentar responder a estas indagações será necessário conhecer a narrativa, o diretor e a estética do filme. Entendemos que estes elementos têm importante participação na construção dos sentidos que são construídos a partir da obra. Feita as análises dos referidos aspectos, procederemos com a análise das cenas e de suas imagens com intuito de ter acesso às questões que foram abordadas pelo autor do filme.

Desse modo, vamos ao filme em questão: as cenas iniciais de *Pixote* mostram crianças em um distrito policial. Seus rostos parecem distorcidos, assistindo hipnotizados a um filme com imagens exacerbadas de violência. Logo, o olhar da câmera muda de direção, passando a focalizar um outro grupo que adentra ao recinto. Percebemos pelas falas que estes são recém-detidos. Um deles diz: “os homens estão pegando todo mundo”, e outro

⁵ D.P.F. - Divisão de Censura e Diversões. Censora: Maria Angélica R. de Rezende. Arquivo disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 10 novembro de 2008.

explica: “mataram um coroa, tão querendo por no rabo da gente”. Na sequência, alguns deles aparecem no interior de um veículo, sendo conduzidos a um destino desconhecido. A câmera subjetiva, ou seja, filmando a partir do ponto de vista dos garotos, procura mostrar o que se passava nas ruas, as lojas, o funcionamento do comércio e o caminhar despreocupado das pessoas. A dramaticidade é acentuada, porque ao fundo ouve-se uma música que nos remete à melancolia. A construção da cena nos induz a pensar na idéia de liberdade e no que ela representa para os garotos. Será que essas crianças marginalizadas pela sociedade teriam realmente algum tipo de liberdade? Estariam de fato perdendo algo? Será que a própria condição social já não significaria uma ausência de liberdade?

Após alguns minutos, os personagens chegam a um internato para menores. A primeira cena neste local mostra várias crianças deitadas no chão. O silêncio é quebrado quando o inspetor *Sapatos Brancos*, representado por Jardel Filho, ordena a todos que se levantem e se organizem em filas indianas. Procurando intimidá-los, diz: “aqui, ninguém apanha de bobeira”. Os garotos ouvem calados e não manifestam nenhum tipo de reação. O referido personagem torna-se emblemático ao longo do filme, justamente pela forma ríspida, autoritária e violenta de tratar os garotos. Consideramos que o inspetor é a figura masculina de maior representatividade na vida dos garotos. É notória a ascensão dele sobre os internos, uma influência construída, sobretudo, a partir do medo. A partir disso, arriscamos a dizer que há nessa relação conflituosa uma possível projeção de paternidade, trazendo à tona a teoria freudiana do complexo de Édipo. Um “pai” que lhe “rouba” a mãe, ou seja, alguém indesejável contra qual nada se pode fazer por ser mais forte. Isso pode ser comprovado em uma das cenas em que *Sapatos Brancos* aparece tendo um caso com uma mãe dos internos. O garoto ao descobrir o romance revolta-se e passa a odiar o inspetor, desejando-lhe a morte. Esta questão apresenta-se no filme de forma sutil e velada, imperceptível aos olhos mais desatentos. Outra referência importante a ser feita ao personagem diz respeito ao seu próprio apelido: *Sapatos Brancos*, uma clara alusão do diretor aos profissionais da área de saúde, que assim como, o personagem tem a função de tratar dos “doentes”.

Na primeira noite dos novatos no internato, temos talvez uma das cenas mais chocantes da película, na qual um dos garotos é brutalmente estuprado no dormitório por um grupo de detentos. O caso de violência sexual é tratado pelo inspetor e pela direção do internato com total descaso. Ao longo da trama que se passa no “reformatório” tem-se uma sucessão de cenas que procuram mostrar os mais diversos tipos de agressões eventualmente presentes naquele espaço. Temos violências psicológicas, físicas, simbólicas e sexuais. Evidencia-se que o diretor não se preocupou apenas em demonstrar os gêneros de violências, como também de onde partem. Isto

fica claro na relação que ocorre entre os menores e as figuras do Juiz (Rubens de Falco), da professora e da psicóloga, que é permeada de desconfiança e descaso. Será que também podemos pensar o descaso como um tipo de violência? Há entre os jovens e esses personagens que representam o Estado um grande distanciamento. Os discursos dos personagens não ressoam e não tem nenhum significado para os garotos. As realidades são diferentes, o mundo social e as perspectivas em nada se assemelham.

Nas cenas seguintes podemos destacar muitos outros elementos que compõem este universo fílmico. São abordadas questões como o uso de drogas, a religiosidade, a sexualidade, o homossexualismo e o universo lúdico em meio às brincadeiras de polícia e ladrão, cujas identidades sociais se reafirmam.

Assim, se desenvolve a primeira parte da narrativa que ocorre quase toda no interior do “reformatório”. Percebe-se nitidamente que o filme se divide em dois momentos. O primeiro, como já falamos, no internato e o segundo ambienta-se nas ruas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A passagem de um meio a outro acontece quando alguns dos garotos decidem fugir logo após a morte de um deles. Organiza-se uma rebelião generalizada e um grupo consegue fugir. Até então não tínhamos claramente a definição de quem eram os personagens centrais. Ao saírem do “reformatório”, passam a ganhar destaque os personagens *Chico*, *Pixote*, *Dito* e o travesti *Lilica*. Juntos, passam a viver nas ruas, dormindo sob viadutos e sobrevivendo de pequenos furtos. *Dito* sobressai como o líder e passa a ter um envolvimento amoroso com *Lilica*. Ao retratar a convivência em grupo, será que podemos pensar em sentido de família? Estariam construindo laços de afetividade e de relação de poder?

No desenrolar surge *Cristal* (Tony Tornado), um traficante de entorpecentes que os incentiva a se envolverem no mundo do tráfico de drogas. Neste momento a figura do adulto aparece como sendo a mediadora do universo das drogas, crianças que passam a comercializar a partir da influência de um maior de idade. Percebe-se a idéia de inocência, exploração e submissão; uma relação de poder em que o mais forte fisicamente, o adulto, geralmente vence.

Cristal acaba obrigando os garotos a irem à cidade do Rio de Janeiro levar uma encomenda de cocaína a um importante consumidor. Lá se encontram com a prostituta e traficante *Débora* (Elke Maravilha) com a qual passam a negociar, porém a meretriz consegue ludibriá-los e foge com o produto. Os garotos, agora, desapontados e com pouca cocaína, vão até uma boate vender o que sobrou. *Pixote* e *Chico* encontram, ao acaso, *Débora* na casa de show. Após uma discussão, inicia-se uma luta corporal que tem como conseqüência a morte acidental de *Chico*. *Pixote*, tentando defender o amigo, acaba esfaqueando a prostitua, cometendo o seu primeiro homicídio no filme.

Pixote foge e se junta ao restante do grupo que agora sem as drogas

se vê sem fonte de renda. Nas ruas, acabam conhecendo um cafetão que lhes cedem o direito de explorar uma prostituta. Esta personagem é *Sueli* (Marília Pêra), que se consorcia aos garotos e com eles passa a realizar a prática do suadouro⁶. Esta atividade criminosa acaba garantindo-lhes bons lucros. *Sueli* passa a ter um relacionamento amoroso com *Dito*, gerando ciúmes em *Lilica*, que decide deixar o grupo. Está presente nesta abordagem feita pelo diretor, a problemática acerca das relações de poder que existem entre as categorias sociais. De um lado temos a mulher, cujo papel social é de zelar do lar, cuidar dos filhos e de dar prazer sexual ao marido; de outro, o homossexual, um homem que abre mão da sua sexualidade masculina e dominante para se sujeitar. Quando *Dito* opta por ficar com *Sueli* e rejeita *Lilica*, fica em evidência o quanto os papéis sociais inspiram as decisões e escolhas dos indivíduos. Percebe-se que a escolha de *Dito* foi definida não pelo afeto, mas sim pela representação de poder que gira em torno das categorias sociais. *Sueli* embora seja prostituta e marginalizada não deixa de ser mulher, enquanto que *Lilica*, a “bicha” é uma categoria social inferior que naquele contexto histórico é vista como uma anormalidade.

Ao longo do filme, todos os personagens vão morrendo de tiros ou esfaqueamentos, de forma trágica e comovente. São cenas de impacto, marcantes e significativas. Já *Lilica* deixa o filme após um desentendimento com *Dito* em função de ciúmes. O diretor não nos apresenta um fim para *Lilica*, ela não aparece acordando de manhã bem cedo e indo embora, há apenas uma cena que mostra *Pixote* revelando a *Dito* que a sua ex-amada tinha partido. *Dito* trata a questão com descaso, pois agora tem como mulher *Sueli*. O “fim” de *Lilica* nos chama e muito a atenção, pois ela deixa o filme de modo quase imperceptível. A “morte silenciosa” de *Lilica* no filme nos mostra o quanto à discussão em torno da homossexualidade ainda era incipiente na sociedade brasileira da década de 1980.

Retornando ao filme em questão, temos agora o grupo reduzido ao *Dito*, *Pixote* e *Sueli*, que decidem continuar a realizar o suadouro. Durante um dos assaltos, uma das vítimas acaba reagindo e na confusão *Dito* é morto. *Pixote* atira no cliente, cometendo assim o seu segundo assassinato.

Do grupo original, restam apenas *Sueli* e *Pixote*. A relação entre estes dois personagens durante a narrativa fílmica é marcante. Babenco a partir dos dois consegue levantar importantes questões a respeito da relação mãe e filho. *Pixote* e *Sueli* protagonizam cenas de grande dramaticidade. Desde a primeira cena percebemos o quanto é conflituoso esta relação, quando *Pixote* encontra *Sueli* no banheiro da sua casa e lá presencia o aborto da personagem, até a última na qual o garoto sobre o colo da prostituta passa a sugar-lhe os seios como um bebê e a mesma lhe oferece o peito em ato

⁶ A prática do suadouro consiste em uma emboscada armada por uma prostituta e ladrões com intuito de roubar o cliente.

maternal, lembrando-nos poeticamente a estátua de *Pietà* do renascentista Michelangelo. Socialmente *Sueli* é ao mesmo tempo mulher, possível mãe e prostituta; e *Pixote*, homem, menor e delinqüente. Ambos são marginalizados e excluídos duplamente. Primeiramente por serem mulher e menor, porque naquela sociedade fortemente estruturada no sistema patriarcal, pertencer a estas categorias sociais significa submeter-se ao homem adulto e ser delinqüente e prostituta é se enquadrar em categorias sociais, transgressoras de normas do chamado contrato social.

Nos créditos finais, após *Pixote* ter sido expulso por *Sueli* de sua casa, temos o nosso protagonista andando sobre trilhos de uma linha férrea, sugerindo-nos uma metáfora interessante que faz pensar acerca do futuro do garoto e, ao mesmo tempo, do Brasil que também vivenciava um momento conturbado no qual se buscava a superação das opressões.

Dentro desse rico universo fílmico, vamos eleger algumas cenas para discutir determinadas temáticas. As imagens vão nos servir como fontes para penetrarmos de modo direto nas historicidades da década de 1980. Momento histórico marcado por inúmeras crises políticas, econômicas e sociais. Fase conhecida como a redemocratização. O Brasil vivenciava uma fase de transição através da qual a censura militar reduzia a sua atuação junto aos meios de comunicação e as liberdades gradativamente eram restituídas com a revogação dos famosos Atos Institucionais. Um país que após anos de tortuosa opressão militar voltava a respirar um clima um pouco mais democrático. Do ponto de vista sócio-econômico o país enfrentava sérios problemas com desemprego, arrocho salarial, crescimento desenfreado dos índices inflacionários, miséria, desigualdade social e criminalidade. Era de fato um momento de incertezas, dúvidas e de grandes dificuldades para o país.

O nosso referencial teórico e metodológico estará ancorado nas discussões a respeito da relação história e cinema, trabalhada mais especificamente por Eduardo Morettin⁷. A linguagem cinematográfica também terá papel importante, na medida em que Jean-Claude Bernardet nos ajudará na compreensão dos mecanismos de elaboração do filme. E por fim, Roger Chartier⁸ que nos fornecerá os conceitos de representação e de práticas sociais. Chartier afirma que os historiadores sociais, políticos e econômicos procuravam pensar a realidade por meio de determinações, o que não garantia acesso direto às sociedades. Ele assevera que a partir da *Nova História Cultural* foi possível penetrar diretamente neste universo:

⁷ Eduardo Morettin é doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade Federal de São Paulo, instituição da qual é professor pela disciplina História do Audiovisual. É autor de diversos artigos que abordam a relação história e cinema.

⁸ Historiador francês e diretor de estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* – EHESS. Desenvolveu inúmera teoria a partir da chamada Nova História Cultural.

[...] os historiadores tentaram pensar os funcionamentos sociais fora de uma divisão rigidamente hierarquizada das práticas e das temporalidades (econômicas, sócias, culturais e políticas) e sem que primado fosse dado a conjunto particular de determinações (quer fossem técnicas, econômicas ou demográficas). Daí, as tentativas feitas para decifrar diferentemente as sociedades, penetrando o dédalo das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, obscuro ou maior, o relato de uma vida, um rede de práticas específicas) e considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao seu mundo. (CHAR-TIER, 2002, 33)

Portanto, as representações mentais e o imaginário social são as portas de entrada para se perceber os meandros de uma sociedade. Irão nos conduzir de forma direta às tensões, discordâncias e concordâncias, contrariando modelos interpretativos que nos determinariam os conflitos sociais. Aí é que está a importância da análise fílmica como documento que nos possibilitará um acesso às sensibilidades históricas, sem o intermédio de determinações. O filme e suas imagens não é a realidade, mas uma representação. O nosso objetivo será perceber como esta foi construída, como ela se apresenta e também como dialoga com o público.

Vejamos o que o pesquisador Morettin diz a respeito do texto de *Ferro: O filme, uma contra-análise da sociedade*, diz que:

[...] o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a esses novos caminhos significa salientar os “lapsos” deixados pelo diretor e pelo seu produto...A linguagem cinematográfica comprovaria esta tese... no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador. Para ele, esses lapsos podem ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade [...]”(FERRO, 1979, 26)

Esses “lapsos” do diretor nos revelariam aquilo que se quer esconder. Ele seleciona aquilo que considera ser de maior relevância e exclui do filme alguns elementos indesejados. Mesmo assim, de forma imperceptível o autor deixa brechas para se perceber outras realidades.

Já o pesquisador *Bernardet* nos ajuda a entender melhor a idéia de realidade, desconstruindo o conceito de que as imagens representam à verdade. Para ele, o filme e as suas imagens não estão propriamente em movimento.

[...] nos dizem que o cinema reproduz o movimento da vida. Mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico.

A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: fotografa-se um figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada fotografia (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 segundo. Dessa forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção ente cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. (BERNARDET, 1985, 18 e 19)

A partir dessa explicação pode-se afirmar que a câmera cinematográfica não reproduz o olhar humano. Ocorre simplesmente um artifício técnico que nos engana. Muitos desconsideram ou ignoram este mecanismo, acreditando que aquilo que se está vendo em movimento é a realidade. Todas estas discussões irão nortear o nosso trabalho, contribuindo para a análise do filme e, ao mesmo tempo, para que possamos conseguir responder à questão central que diz respeito aos motivos que fizeram de *Pixote* uma obra tão polêmica.

Babenco e a sua proposta estética

O pesquisador Fernão Ramos em seu livro *Enciclopédia do cinema brasileiro*, ao escrever uma breve biografia de Babenco, procura entender como começou o interesse do diretor pelo cinema. Em um dos trechos, ele cita um dos comentários de Babenco: “Carreguei malas de muita gente famosa, como Truffaut e Antonioni” (RAMOS, 2004, 39), e logo em seguida explica que, ao lado desses dois diretores, Babenco também admirava cineastas como Bergman, Kurosawa e Huston.

Já a primeira experiência prática de Hector Babenco no mundo do cinema se deu na própria Argentina quando atuou como figurante na película “O Caradura” (1963), de Dino Risi. Na Espanha atua como figurante e tem breves aparições nos chamados *spaghetti westerns*, filmes considerados pela crítica especializada de baixa categoria. Contudo, neste último país deu um importante passo ao trabalhar como assistente de direção do cineasta espanhol Mário Camus. O primeiro trabalho de Babenco como diretor ocorreu em 1973, ao dirigir com Roberto Farias o documentário *O fabuloso Fittipaldi*, a biografia do ex-piloto brasileiro de automobilismo. A partir daí, produziu inúmeros filmes, cujo sucesso de público e de crítica se deu efetivamente com *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), *Pixote, a lei do Mais Fraco* (1980), *O beijo da mulher aranha* (1985) e *Carandiru* (2003). Destaca-se em seus filmes a presença de temáticas que abordam questões políticas e de denúncia social, e seus personagens são criminosos, delinquentes

infantis, homossexuais, militantes políticos, negros, prostitutas, traficantes, presidiários e policiais corruptos.

Nos sites especializados em cinema Babenco é frequentemente rotulado como um diretor autoral, naturalista e adepto do estilo neo-realista e, o filme *Pixote* é enquadrado nessa estética artística. Em entrevista, Babenco procura explicar a sua relação com o neo-realismo. Vejamos o que ele diz: “Minhas escolhas foram muito determinadas pelo neo-realismo italiano, com filmes como *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti.” (NAGIB, 2002, 77) A estética neo-realista surge na Itália, após a Segunda Guerra Mundial, caracterizando-se por filmes de baixo custo financeiro, de denúncia, com uma proposta de reproduzir fielmente a “realidade” e de revelar a “verdade” social. O neo-realismo lança mão de planos longos, o chamado plano-sequência, falas dos atores improvisadas, cenários ao ar livre, som ambiente, luz natural e participação de atores não profissionais que poderiam representar a si mesmos. Havia uma preocupação para evitar ao máximo qualquer tipo de interferência; e a câmera, nesse sentido, tinha a função de reproduzir o olhar humano. De fato, o neo-realismo modifica substancialmente o modo de se fazer cinema, tornando-o mais crítico, aberto a interrogações e a problematizações.

Percebemos que o contexto histórico no qual surge o neo-realismo, se aproxima e muito da situação brasileira do início dos anos 1980. Vi-víamos um momento conturbado politicamente. Além de uma grave crise econômica em decorrência das desastrosas administrações dos governos militares e pela ineficiência do chamado “milagre econômico”, que resultou em um altíssimo endividamento externo e aguda dependência. Entendemos que a crise econômica e política brasileira contribuíram para que diretores de cinema, como por exemplo, Babenco decidisse por utilizar em seus filmes o estilo neo-realista. A realidade brasileira daquele contexto levou a produção de películas com baixos orçamentos e com temáticas de denúncia social, situação que é similar àquela que se passou na Itália no pós-guerra, quando do surgimento do neo-realismo.

Já o afrouxamento da censura imposta pelos militares, sem dúvida, também contribuiu para o uso da estética artística em questão. Durante o governo militar de João Batista Figueiredo (1979 a 1984) iniciava-se um processo de abertura política, no qual os meios de comunicação vão readquirindo gradativamente a liberdade de expressão. Os agentes repressores e reguladores da censura continuavam em atividade, entretanto sem a mesma intensidade de atuação que se dava em anos precedentes. O que antes seria impossível devido à censura, agora, no início dos anos 1980 tornava-se possível. Temos a propagação de películas e documentários que abordavam os problemas políticos e sócio-econômicos do Brasil. As torturas, as perseguições, o exílio, as mortes, corrupção da polícia, a miséria, o processo de fave-

lização e a criminalidade serão as abordagens preferidas do cinema nacional e de muitos outros movimentos artísticos.

Um filme nos moldes do neo-realismo com todo o seu potencial de “autenticidade”, ganha intensidade quando é produzido no contexto histórico dos anos 1980, conseguindo sensibilizar e chocar um público desacostumado a imagens que retravam a marginalidade. Não obstante, acreditamos que não só o contexto histórico brasileiro colaborou para o uso da estética neo-realista no filme *Pixote*. Não podemos desconsiderar a própria trajetória de vida do diretor, que viveu na Europa efervescente dos anos 1960, de grandes mudanças na tecnologia, na moda, nos comportamentos, na cultura, na economia e na situação política internacional.

Era um momento de contestação do velho, do antigo e das tradições. Exigia-se uma vida nova, negando a sociedade do consumo e dos preconceitos. Surgem em boa parte do mundo os movimentos de contestação *gays*, *hippies*, negros e feministas. Novas idéias ganham campo, como o incentivo à liberdade sexual, ao fim do tabu da virgindade e ao uso de psicotrópicos. Emergem novos estilos musicais através dos Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Beatles, The Doors e Bob Dylan que também procuraram expressar, cada qual ao seu modo, descontentamento e rebeldia. Ocorrem episódios importantes que se transformam em marcos históricos, como: Maio de 68 em Paris, a Revolução Cultural Chinesa, a Primavera de Praga, a Guerra do Vietnã, a Revolução Cubana, a chegada do homem à lua em 1969, descobertas da genética e avanços da medicina. Ao mesmo tempo em que Marx, Engels, Lênin, Trotski e Che Guevara tornam-se símbolos desse movimento, conhecido como a Contracultura. (HOBSBAWN, 1995)

O cinema da década de 1960 também participa desse contexto de agitação e efervescência cultural. Configura-se um movimento de renovação que tem como proposta romper com o estilo tradicional de cinema que foi hegemônico entre as décadas de 1930 e 50, principalmente por meio dos filmes hollywoodianos. Nasce na França a Nouvelle Vague e nos Estados Unidos, o Underground com o intuito de fazer um cinema moderno, intelectual, autoral e artesanal, não se sujeitando às determinações das grandes produtoras, procurando incentivar a liberdade criativa dos diretores. Uma mudança não só de estilos, mas também de temáticas, agora, mais políticas, sociais e culturais, problematizando e promovendo reflexões. No Brasil, esta nova tendência se expressa através do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Babenco viveu em meio a todo este panorama cultural dos anos 1960 e 70. Percebe-se por meio de sua filmografia que o seu estilo de cinema consegue reunir diversos aspectos, e seria um erro enquadrá-lo em uma única tendência estética. Sem sombra de dúvidas, na sua composição cinematográfica destacam-se elementos de diversos estilos cinematográficos. Porém, o estilo do neo-realismo acaba por se aproximar com as suas experiências de

vida e também com a situação econômica e política brasileira do início da década de 1980. Portanto, essa conjugação de elementos tende a inspirar Babenco na escolha pela estética neo-realista ao filmar *Pixote*.

A análise fílmica e as sensibilidades históricas

A identificação filial e a inserção social

No início da obra cinematográfica, o diretor traz à tona a problemática acerca da paternidade. Na cena em questão, um policial lê em voz alta os nomes completos dos garotos detidos, confirmando seus endereços e a filiação. Ao confirmar os dados pessoais do nosso protagonista, dizendo: “João Henrique, 10 anos, Maria Ribeiro da Costa, pai desconhecido, confere!?” *Pixote* desconcertado, diz: “Meu pai morreu!”, a autoridade com mais veemência repete: “Pai desconhecido, confere!?”, o garoto dando-se por vencido e triste responde: “confere”. No decorrer, nota-se que boa parte dos garotos é reconhecida como filhos de “pai desconhecido”. Durante toda a cena, as lentes da câmera procuram enquadrá-los, mostrando que estão apreensivos e inibidos diante à confirmação.

A questão que nos faz refletir é: o que significa para os garotos não ter pai ou pelo menos não ter em seus registros de nascimento o reconhecimento paternal? Porque para *Pixote* é preferível a morte da figura paterna, à confirmação em público da afirmativa “pai desconhecido”?

A partir de 1930, após a ascensão de Getúlio Vargas ao poder político, gradativamente o nosso país passa por um processo de industrialização e urbanização que se intensificará nos anos 1950, quando teremos um aumento do êxodo rural. Um momento histórico importante para o Brasil que enfrentará mudanças nas suas estruturas políticas, econômicas, culturais e sociais. Mudanças que se refletiu, sobretudo, nas relações familiares, que até então, eram fortemente influenciadas pelo tradicional sistema patriarcal, presente em nossa cultura desde os tempos da colonização. Vejamos o que a pesquisadora Danda Prado explica a respeito desse sistema social: “[...] estrutura familiar que não somente identifica o indivíduo pela origem paterna, mas ainda dá ao homem o direito prioritário sobre o filho e um poder sobre a pessoa de sua esposa.” (PRADO, 1985, 54)

Dessa forma, a figura paterna é vista na sociedade como o chefe da família que exerce o poder sobre os demais, atuando como o provedor material. A função social da mulher se restringe aos trabalhos domésticos, à educação dos filhos e na preservação do equilíbrio emocional no lar, gerenciando os possíveis conflitos. Caberia à mãe/esposa submeter-se às ordens do seu marido, correndo o risco de sofrer punições caso viesse a manifestar insatisfação. As crianças desde tenra idade são preparadas a desempenhar

os seus futuros papéis sociais, as meninas aprendem com o auxílio da mãe os afazeres do lar e os garotos acompanham os pais em suas atividades de negócios/trabalho.

Entretanto, o patriarcalismo nos anos 1960 passa a ser contestado com mais intensidade pelos movimentos feministas e pela juventude. Até então, os casamentos realizados se davam pela imposição paterna e ocorriam para atender os imperativos de ordem econômica, através de verdadeiras uniões financeiras. Um modelo social que tem como função a manutenção do *status quo*, assim como divulgação dos valores tradicionais ligados à religião e à moral burguesa. Esta prática social, pouco a pouco, perde força a partir dos anos 1960, dando espaço para que se realizem uniões sexuais com maior liberdade, respeitando mais as decisões de ordem afetiva. Contudo, apesar das mudanças significativas, a origem familiar, ainda assim, persiste no imaginário social como um aspecto relevante na regulamentação das relações matrimoniais. Conforme Danda Prado: “A filiação é um quesito indispensável em nossos documentos civis, fonte de deveres, obrigações e privilégios (heranças, cargos, honrarias, responsabilidades em caso de saúde).” (PRADO, 1985, 40)

Sendo assim, em nossa sociedade ser filho de alguém que tem poder econômico e status social significa ter acesso facilitado aos bens materiais e a garantia de privilégios. É evidente que o sobrenome para uma classe social pobre, quase nada tem de significativo do ponto de vista de ascensão social. Todavia, a morte física da figura paterna, de certo modo, é bem mais aceita pela sociedade do que o registro “filho ilegítimo”, comum nas identidades, durante os anos 1970 e 80, quando não se sabia a origem paterna. Termos como “Filho ilegítimo” e “Pai desconhecido” trazem em si os significados de abandono, de rejeição, fazendo da criança um “desprotegido”, alguém sem identidade e sem relevância para a sociedade.

O diretor ao abordar a temática da filiação paterna traz à tona um sentimento comum aos chamados delinquentes infantis, o de abandono social. Se a criança não tem um pai ou se não pertence a uma família de razoável poder aquisitivo, corre o risco de ser enquadrada e classificada como marginal social. E esta marginalização, sem dúvida, cresce nos momentos de crise econômica e política. Nestes casos, a exclusão é bem mais acentuada em decorrência das necessidades de contenção de gastos e da escassez de recursos financeiros. Aqueles que são considerados “desprotegidos”, ou seja, os marginais passam a ser um empecilho, visto que sustentá-los materialmente torna-se oneroso ao Estado. Portanto, excluí-los do convívio social, despejando-os em reformatórios ou até exterminá-los torna-se uma necessidade, aparecendo nos discursos oficiais como um assunto de “ordem pública”.

O “reformatório” e a estratégia da violência

A primeira cena que se passa a partir do “reformatório” mostra os garotos deitados no chão em uma anti-sala, estão amontoados como animais, aguardando orientações. O ambiente é escuro, sombrio, tenso e nos lembra as prisões medievais. É um espaço no qual o diretor retrata cenas de violência sexual, agressões físicas, torturas, reclusão na solitária, interrogatórios, rebeliões e mortes. Ao abordar o universo prisional, o diretor nos possibilita dialogar com o pensador Michel Foucault, pesquisador dos sistemas prisionais e de suas punições. A respeito da finalidade das prisões, o referido pensador afirma que: “A forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, através de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição-prisão, antes que a lei a definisse como a pena por excelência.” (FOUCAULT, 2000, 204). Na década de 1980, a idéia de apaziguar os detentos por meio dos castigos físicos ainda fazia parte da metodologia das prisões, o que também era aplicado nas instituições de abrigo a menores.

Temos nas prisões não só um controle sobre os corpos por meio de agressões e espancamentos, mas também uma intenção de “modificar” o psicológico dos detentos, justamente por meio da força. Objetiva torná-los dóceis, pacíficos, aptos a serem reintegrados à sociedade. Temos assim, a chamada institucionalização da violência pelo Estado, e, como consequência as práticas violentas são permitidas e aceitas socialmente desde que ocorram circunscritas a estes espaços privados. Estes lugares surgem em decorrência de uma necessidade, pois a partir da criação dos direitos humanos, após a segunda guerra mundial, as punições ao corpo físico passaram a ser condenadas por várias entidades e governos. No entanto, de modo estratégico, as sociedades contemporâneas recriam espaços sociais destinados à perpetuação de suas ideologias seculares, abandonando os lugares públicos nos quais ocorriam punições para se instalar em locais fechados.

O “reformatório” também traz para o campo da discussão a idéia de que é uma escola do crime, pois crianças que cometeram crimes considerados de menor importância, como por exemplo, o furto de um relógio; passam a conviver com assassinos e estupradores. E a partir das práticas ali compartilhadas, acabam por se inserir dentro da lógica da agressividade, como um mecanismo de proteção e sobrevivência. Sendo assim, por meio das inspirações do meio, os garotos se “profissionalizam” no crime, tornam-se indivíduos que matam e roubam como se fosse algo dentro da normalidade.

Tudo isso nos leva a interrogar se violência institucionalizada seria responsável por contribuir para que ela se generalize na sociedade. Se durante o governo militar justificava-se o uso da força devido à ameaça subversiva de supostos comunistas e fascistas, por que em uma sociedade, agora, em vias da democratização, ainda se faz uso da violência? Quem agora ameaçava os pobres, os negros, os homossexuais e as prostitutas? São eles os novos

“inimigos” da sociedade? Parece haver uma necessidade de se forjar novos “inimigos” que assumam atribuições do tipo violentos, insensíveis e cruéis. Entendemos que termos como trombadinhas e delinquentes infantis sirvam para gerar medo e pavor, ao mesmo tempo, que ajuda o Estado a justificar o uso da força e promover a manutenção de todo um aparato militar. A violência surge como um instrumento para que se possam apaziguar os conflitos sociais que se apresentam intensos no Brasil do início da década de 1980. A violência consegue dessa forma regular o funcionamento da sociedade, ajudando na manutenção do que os militares chamam de “ordem social”.

A problemática da maioria

A problemática da maioria é abordada pelo diretor Hector Babenco em diversos momentos do filme, entretanto a cena que mais nos despertou a atenção acerca desta questão acontece em uma das praias da capital carioca. Os garotos *Chico*, *Pixote* e *Lilica* protagonizam talvez uma das cenas mais poéticas da obra, quando o Travesti sob um olhar que se perdia no horizonte, comenta: “mês que vem eu faço dezoito anos”, *Chico* diz: “tá ficando velha, hein Lilica”, ela olha para baixo expressando tristeza, como se estivesse dimensionando o que estaria para acontecer e volta a dizer: “pra mim agora a barra vai pesar [...] não posso marcar bobeira não [...] se os tira me pegam, vai ser porrada e xadrez pra sempre.”, *Pixote*, sensibilizado assevera: “quando eu completar dezoito anos vou partir pra outra [...] vou falar até com o *Roberto* se ele deixa eu entrar pro grupo dele”, *Lilica* volta a dizer “pra mim não adianta nada *Pixote!* Eles vão sempre achar um jeito de encher o meu saco, vão sempre ter um motivo pra me perturbar! Não é, sua bicha de merda? [...] o que pode esperar uma bicha da vida?”, *Pixote*: “nada né, *Lilica!*?”. Até então o uso da câmera subjetiva tinha contribuído para que a cena fosse ainda mais dramática, a partir das últimas falas o foco da câmera se aproxima lentamente dos personagens *Lilica* e *Pixote* e, em primeiríssimo plano, os enquadra e *Lilica* começa a cantar: “Eu vi o menino correndo... eu vi o tempo... brincando ao redor do caminho daquele menino... eu pus os meus pés no riacho... e acho que nunca os tirei... o sol ainda brilha na estrada... e eu nunca passei... (neste instante, as lentes da câmera abandonam os garotos e passam a mostrar o corcovado, e ao fundo o pôr do sol)... eu vi a mulher preparando... outra pessoa... o tempo parou... para eu olhar para aquela barriga...” (VELOSO, 1979). Assim termina a cena na qual a câmera preserva a imagem do mar com som ambiente que reproduz o vai e vem das ondas e o cantar dos pássaros. Uma cena poética que nos leva a pensar acerca das infâncias “perdidas” e das liberdades cercadas.

Sem dúvida, a cena é de grande representatividade e traz à tona

inúmeras possibilidades de reflexão. Uma delas diz respeito à conquista da maioridade, ou seja, o que é ser menor?

A maioridade na nossa sociedade significa que o indivíduo do ponto de vista jurídico passa a ser imputável e apto a sofrer sanções legais em decorrência de qualquer ato que transgride as regras normatizadoras. Do ponto de vista social, o assunto passa a ter outro sentido, pode representar aos filhos à tão sonhada independência, a liberdade para ir e vir sem uma possível intervenção da família. No entanto, a maioridade tem um efeito diferente para as crianças que vivem na chamada marginalidade. Nas classes média e alta, completar dezoito anos significa ter acesso a um universo de sonhos e perspectivas, na qual os jovens ao tornarem-se adultos, vão ter acesso a dirigir, casar e a viajar sem autorização dos pais. Em suma, a participar mais ativamente da sociedade do consumo. Será que podemos pensar a maioridade dos indivíduos de classe média e alta como sendo a mesma dos pobres? Será que as crianças pobres, após a passagem para a maioridade, terão os mesmos acessos que os garotos ricos têm? Acreditamos que não. Para entender melhor esta passagem da chamada menoridade para a maioridade, recorreremos ao pesquisador Edson Passetti:

Os dezoito anos, limite jurídico entre o mundo do maior e o do menor, não podem ser encarados como ponto de partida para a consolidação do indivíduo integrado socialmente. Este limite, no entanto, materializa o processo normativo que o menor deve ter introjetado para, docilmente, transformar-se em cidadão e mão-de-obra. (PASSETTI, 1985, 13)

Assim, as crianças a partir dos seus nascimentos são preparadas para que possam ser inseridas na sociedade, construindo durante a menoridade as suas identidades que serão de suma importância para a inserção social. Esta dicotomia menor e maior na prática não existe, só existe para melhor localizar as partes, surgindo como um falso problema. O mundo do menor está integrado ao mundo do maior, a diferença é que o primeiro sob a influência da lei e da força é coagido a se submeter às vontades dos adultos. É uma relação de poder em que a força física se sobrepõe.

No entanto, o termo menoridade como é abordada no filme é sinônimo de delinquência. Em nenhum momento representantes do Estado, como professores, policiais, inspetores tratam os personagens como crianças. Ser menor significa ser marginal e proveniente de uma família “desorganizada”. São consumidores de drogas, assaltantes, estupradores, assassinos e pobres. A palavra menor carrega a imagem de algo “negativo”, enquanto que criança sugere a idéia de inocência e de fragilidade. Esse sentido de menoridade e os seus significados contribuem para que a violência seja legitimada. Portanto, se morre um menor infrator a aceitação social é maior.

No filme nota-se que o diretor procura resgatar esta idéia de inocência nos chamados delinquentes infantis, procurando retratá-los, sobretudo, como crianças indefesas e vítimas de um processo histórico.

Além do mais, não podemos esquecer que do ponto de vista econômico, a menoridade pode significar possibilidade de ganho financeiro. Menores também são considerados como mão-de-obra, funcionando como contingentes de excesso para que nos momentos de crise econômica os salários dos trabalhadores possam reduzir drasticamente. Portanto, na década de 1980, os menores acabam por ter um importante papel social.

Dessa forma, ser menor é, antes de tudo, enquadrar-se, fazer parte de uma exclusão e de uma marginalização que tende a refletir relações de poder, cujo objetivo seja o beneficiamento de um determinado grupo social.

Um olhar sobre a obra

Até este momento, fizemos uma análise a partir de algumas cenas que foram escolhidas por nós, o que possibilitou uma discussão a respeito de temáticas que se relacionavam com o contexto histórico dos anos de 1980. Problemáticas que provocam na sociedade tensões. Porém, percebemos que Babenco procurou ao longo de todo o filme dar uma explicação de como esta sociedade se organizava e de como estes indivíduos se apresentavam. Percebe-se que uma representação da chamada marginalidade infantil que não é estática, pronta e acabada. Após análises de reportagens jornalísticas e dos pareceres técnicos da censura, identificamos que há um diálogo da sociedade com este artefato cultural, provocando uma resignificação constante daquilo que se chama de marginalidade.

O diretor procura retratar as crianças não só como agressivas e violentas, mas vítimas de um processo histórico. São crianças que têm sonhos, aspirações e sentimentos nobres. Babenco procura desconstruir a imagem desumanizada que se vincula ao chamado delinquente infantil.

Realizando uma leitura geral, entendemos que as relações de poder não estão presentes apenas nas instituições políticas, ocorrem também nos mais diferentes níveis. Está presente, como por exemplo, na relação amorosa entre os personagens *Lilica* e *Dito*, na relação de *Pixote* com as prostitutas *Débora*, *Sueli* e com a professora. O protagonista em certos momentos parece projetar nelas a imagem da figura materna que na infância o rejeitou. Mulheres que acabam por ter uma grande ascendência sobre o garoto *Pixote*. Até mesmo entre os próprios garotos, a luta pelo poder pode ser percebida. Em alguns momentos do filme, *Dito*, o líder do grupo aparece discutindo com *Pixote* que por sua vez se submete. O poder e a afetividade estão sempre juntos no jogo das relações sociais. O afeto em muitos momentos do filme aparece como um meio para se exercer o poder, servindo para fazer valer os

interesses pessoais. Tudo isso nos leva a pensar em uma sociedade conflituosa, oprimida e sob extrema angústia, em que o preconceito e a indiferença convivem de modo contraditório com a solidariedade. Crianças que são capazes de amar e de matar com frieza, uma certa dualidade se apresenta em todo o filme. O melhor exemplo disso é *Pixote*, um personagem com o qual ora nos identificamos, ora temos aversão.

Considerações Finais

As questões abordadas no filme e o modo como o diretor as trabalhou contribuíram para uma reflexão acerca da sociedade brasileira da década de 1980 e também para pensarmos acerca da chamada marginalidade infantil. A sensação de incômodo e inquietação é inevitável. Assistindo ao filme surgem sentimentos de indignação, revolta, medo, consternação e até mesmo o repúdio.

A grande repercussão do filme no cenário nacional e internacional, cremos, deve-se ao uso da chamada estética neo-realista, estilo artístico que está voltado para a produção de uma película de denúncia social. De fato a estética contribuiu para todo esse êxito, no entanto, devemos considerar que ela tem uma relação direta com o contexto histórico. A estética cinematográfica dialoga diretamente com a sociedade, trazendo em si elementos de uma cultura que acaba por mostrar o seu funcionamento. O que percebemos é que naquele contexto as imagens de violência, miséria, pobreza e de crianças abandonadas já chamavam a atenção da sociedade. Representar estes elementos através de uma linguagem que é considerada objetiva, simples, sem metáforas e de modo melancólico, ao que parece, agradou o público espectador. Além do mais, imagens de prisões, torturas e violência aguçam a curiosidade. Ao trazer à tona o submundo da marginalidade infantil nos sensibilizamos ainda mais, pois consideramos que as crianças são seres indefesos e inocentes.

O que de fato impulsionou os brasileiros a assistirem *Pixote* nos cinemas? Apenas mera curiosidade? Não acreditamos. Poderíamos dizer que todo esse interesse ocorre justamente porque a nossa classe média se sentia assustada pela perda de seu *status quo* e do seu poder aquisitivo obtido nos anos do “milagre econômico”? O filme poderia funcionar como um meio para que essa classe pudesse exorcizar seus fantasmas? As imagens poderiam servir como uma catarse para que essa sociedade se tranquilizasse?

Assim, em função de toda a nossa análise, entendemos que Babenco nos mostrou o garoto *Pixote* como um retrato vivo, um espelho cruel do Brasil da década de 1980. Um país relativamente novo, marginalizado do mundo capitalista e marcado pela dor em decorrência dos anos de ditadura. Contraditório, que ao mesmo tempo, é capaz de agir com solidariedade e

indiferença em face aos sofrimentos e misérias. A última cena de *Pixote, a lei do mais fraco* serve-nos como uma bela metáfora. Nela, temos o protagonista *Pixote* tentando se equilibrar sobre uma linha férrea e caminhando sem rumo. Assim como o Brasil, um país sem direção, traumatizado, com inúmeras incertezas, tentando se entender e na busca de um ponto de equilíbrio entre as novas forças políticas que agora disputavam o poder.

Fontes

1. Documentos Virtuais:

Documentos da CENSURA disponível em www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 10 de Novembro de 2008.

Entrevista de Hector Babenco em 14/12/98 ao programa Roda Viva da TV Cultura. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/120/entrevistados/hector_babenco_1998.htm. Acesso em 26 de Agosto de 2008.

2. Filmografia

Pixote, a lei do mais fraco. (Brasil, 1980) co-produção: Embrafilme/H.B. filmes, direção de Hector Babenco.

3. Jornais

Arquivo FOLHA DE SÃO PAULO (1980 a 1983).

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1988.

DAVI, Edmar Henrique Dairell. A (re) construção da cultura homossexual na perspectiva das revistas gay. In: **Caderno Espaço Feminino**. Uberlândia: EDUFU, v.8, n. 9, 2001.

_____. Homossexualidade: o labirinto de uma categoria. In: **Caderno Espaço Feminino**. Uberlândia: EDUFU, v.7, n. 7 e 8, 1999/2000.

_____. Intolerância e homossexualidade: as marcas da homofobia na Cultura Ocidental. In: **Caderno Espaço Feminino**. Uberlândia: EDUFU, v.13, n. 13 e 16, 2005.

_____. Os caminhos da homossexualidade: inserção ou exclusão? In: **Caderno Espaço Feminino**. Uberlândia: EDUFU, v.10, n. 10 e 11, 2001/2002.

DUARTE, André & LOPREATO, Christina & MAGALHAÊS, Marion Brepohl (Org.). **A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Dumará, 2004.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Org.). **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

FOUCAUT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis, vozes, 2000, p.204.

MATTOS, Marco Aurélio Vannucchide & SWENSSON, Walter Cruz Junior. **Contra os inimigos da ordem: a representação política do regime militar brasileiro (1964-1985)**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MENDONÇA, Sônia Regina & FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil Recente (1964-1992)**. São Paulo: Ática, 1996.

MICHAUD, Ives. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

MORAIS, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1986.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena & MORETTIN, Eduardo & NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PASSETTI, Edson. **O que é menor**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe A. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

Artigo recebido em junho de 2009 e aceito para publicação em setembro de 2009.