

## **Personagens marginalizados no cinema: uma análise do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*<sup>1</sup>**

Bruna Maria Paixão Castelo Branco<sup>2</sup>  
José Ferreira Júnior<sup>3</sup>

### **Resumo**

O estudo faz uma análise sobre a representação cinematográfica de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social no Brasil nos anos 1970 e 1980. Como foco da pesquisa, utilizamos o filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, dirigido por Hector Babenco. A obra, que teve grande repercussão nacional e internacional, foi baseada na obra literária no gênero romance-reportagem *Infância dos Mortos*, do jornalista, escritor e roteirista maranhense José Louzeiro, e retrata o universo de violência a que os personagens são submetidos. Como estudo de caso qualitativo, serão relacionadas referências acerca da produção artística do Brasil na década de 1970, época da produção do filme, considerando-se o período político e as transformações da indústria cinematográfica do país, a partir da profissionalização e financiamento público por meio da Embrafilme.

**Palavras-chave:** Cinema. José Louzeiro. Marginalizados. Crianças e adolescentes. Literatura

### **INTRODUÇÃO**

No dia 26 de setembro de 1980, foi lançado no Brasil o filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, dirigido pelo cineasta argentino Hector Babenco. A ficção é um drama acerca da realidade da criança e do adolescente no Brasil, mostrando a violência nas ruas e os maus-tratos nas unidades de ressocialização. Com enredo inspirado no romance-reportagem *Infância dos Mortos*, do escritor, jornalista e roteirista maranhense José Louzeiro, o filme traça aspectos do cotidiano de um grupo de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social.

Lançado em 1977, o livro é uma obra de ficção inspirada em depoimentos de sobreviventes da Operação Camanducaia, episódio ocorrido em 1974, no qual 93 pessoas, na faixa etária entre 9 e 14 anos, foram apreendidas por policiais de São Paulo e conduzidas para centros de triagens. O destino, as unidades da Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (Febem). No entanto, apesar de grande parte delas não ter registro em instituições ou passagem criminal, foram colocadas em um ônibus e levadas para a Rodovia Fernão Dias, nas proximidades do município mineiro de Camanducaia (FRONTANA, 1999, p.167).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GP de Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Cultura e Sociedade na Universidade Federal do Maranhão. Email: brunacastellobranco@gmail.com

<sup>3</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica e professor titular da Universidade Federal do Maranhão. Email: jferr@uol.com.br

No local, segundo relatos de vítimas, foram despidas, torturadas por policiais que atiravam cães sobre elas e jogadas da ribanceira. Das vítimas, 51 garotos conseguiram chegar a Camanducaia, despidos e famintos. A presença deles na cidade chamou atenção dos moradores e da imprensa e colocou em discussão o tratamento do Estado para crianças e adolescentes no Brasil. Segundo Teixeira (2012, p.178), apesar de ser a mais conhecida, a Operação Camanducaia não foi a única ação de retirada de crianças e adolescentes das ruas orquestrada pela polícia em ações conhecidas como limpeza social, que consistia na retirada dos “trombadinhas” das ruas da cidade, possibilitando tranquilidade à população.

O panorama de limpeza social colocava crianças e adolescentes como agentes da violência. De acordo com Souza (1982), a partir dos anos 1970, nas grandes cidades, a problemática do crescimento da violência tinha ligação direta com as crianças. “Esse detalhe tem um significado grave: a reincidência, que já chegou, na capital paulista, aos 70% [...]” (SOUZA, 1982, p. 101).

Segundo Schneider (2013), José Louzeiro, que atuava na Folha de S. Paulo na época, foi o primeiro repórter a chegar à cidade mineira, e os depoimentos dos garotos foram usados na narrativa do livro *Infância dos Mortos*. Os depoimentos foram personificados no grupo da ficção que é liderado pelo adolescente Dito, mostrando as experiências nas ruas e nos institutos correcionais (SCHNEIDER, 2013, p. 182).

O livro foi concebido devido ao contexto de censura e repressão ao conteúdo informativo à época. A reportagem produzida para a Folha de S. Paulo sofreu interferências da censura e fez com que o autor reunisse em livro os depoimentos colhidos com crianças e adolescentes. Embora já tivesse, em paralelo ao jornalismo, uma carreira como escritor, em depoimento à Costa (2005) José Louzeiro considera a censura à obra *Infância dos Mortos* como o momento crucial para se reconhecer com escritor e adotar o gênero romance-reportagem para contar suas histórias.

Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Saí para fazer uma reportagem (Folha de S. Paulo) sobre meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a umas vinte linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio e escrevi o romance *Infância dos Mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote*. (COSTA, 2005, p. 155).

No mesmo ano do lançamento da obra literária, José Louzeiro começava a ingressar no cinema, assinando o roteiro em parceria com os cineastas Jorge Duran e Hector Babenco, de *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, adaptação de uma obra

literária de sua autoria, baseada na trajetória de um assaltante de banco. Segundo Silva Neto (2009), a obra foi assistida por cinco milhões de pessoas e teve repercussão internacional, sendo um dos premiados, em 1978, no Festival de Taormina, Itália. Na ocasião, Reginaldo Faria, protagonista da obra, levou o prêmio de melhor ator (SILVA NETO, 2009, p. 601).

A adaptação para o cinema de *Infância dos Mortos* recebeu o título *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, o antetítulo é uma referência a alcunha de um dos personagens do livro. O personagem é um dos meninos do grupo de Dito. Com 9 anos de idade, era o mais novo do grupo e foi assassinado logo nas primeiras páginas do livro. No entanto, no filme é colocado como protagonista.

O filme aborda o cenário das ruas brasileiras da época, na qual crianças e adolescentes em vulnerabilidade social estão organizados em uma estrutura social violenta, seja dentro das unidades de ressocialização ou nas ruas, quando são submetidos a diversas simbologias de violência.

Para compreender a repercussão do filme e a função do cinema na época como uma ferramenta de denúncia social, este artigo é subdividido nas seguintes seções. Na primeira, destaca-se o cinema brasileiro no período entre 1970 e 1980, para a compreensão de como as narrativas se encaminhavam para uma estrutura de denúncia social. Utilizaremos conceitos de Xavier (1993), Autran (2013), Gomes (1980) e Amancio (2007), entre outros.

Na segunda seção, o estudo abordará o panorama sobre a infância e a adolescência dentro do cenário de vulnerabilidade social e como as artes como a literatura e o cinema foram importantes ferramentas para visibilizar o cenário existente e os conceitos simbólicos da estrutura social. Utilizam-se conceitos de Foucault (2014) e Boeira (2014).

Na terceira, será feita uma análise discursiva do filme de Hector Babenco, obedecendo à sequência narrativa proposta pelo cineasta. A metodologia utilizada será estudo de caso qualitativo.

## **CINEMA COMO REFLEXO DA REALIDADE**

A obra cinematográfica *Pixote- A Lei do Mais Fraco* obteve projeção no início dos anos 1980 ao expor problemas sociais. No entanto, a obra de Hector Babenco não estava sozinha na função de denunciar dramas da realidade. Ela pertencia a um momento do cinema brasileiro, cujas obras autorais eram essencialmente focadas em

questões pertinentes ao contexto social. Essas referências do cinema autoral no país começaram a ganhar força três décadas antes, a partir dos anos 1940, em um período classificado como pré-Cinema Novo, a busca por uma identidade nacional e com referências no neorrealismo da produção cinematográfica italiana, para imprimir um cinema factual e com poucos recursos técnicos (FABRIS, 2007, p. 86).

Essas características no cinema ganharam mais força a partir dos anos 1950, com o fortalecimento e legitimidade do movimento Cinema Novo, que teve como principal expoente o cineasta baiano Glauber Rocha. Com foco no autoral, as obras traziam características documentais ao roteiro. Neste primeiro momento, os temas presentes no Cinema Novo eram centrados nas lutas agrárias e nos conflitos de campo e influenciou outras artes como a literatura, a música e o teatro. Além disso, permitia uma representação brasileira por meio da integração entre a favela, o subúrbio, vilarejos do interior ou da praia (GOMES, 1980, p. 84).

Xavier (1993) considera que a transgressão estética do Cinema Novo - expor a violência - é o recurso maior para desfazer o jogo das aparências presente no cenário político que se acentuou a partir da instituição da Ditadura Militar, a partir de 1964, fazendo com que os cineastas buscassem equacionar a inclinação para o mercado cinematográfico, sem perder o foco do cinema autoral (XAVIER, 1993, p. 115).

Aos poucos, a estética autoral do Cinema Novo buscou um ponto de equilíbrio com o mercado. Autran (2013) analisa que a oposição à indústria dos cineastas representantes do Cinema Novo foi enfraquecida devido à dificuldade de lançar filmes no exterior, bem como pela resistência dos distribuidores acerca da comercialização dos filmes no Brasil (AUTRAN, 2013, p. 65).

As referências contestatórias do Cinema Novo aliadas às mudanças políticas, influenciaram a produção brasileira nos anos 1970. Embora não mais classificados como do Movimento Cinema Novo, os filmes produzidos na época tinham denúncias sociais e críticas ao Governo Militar. Por outro lado, a produção passava por um momento de profissionalização com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilme, criada pelo Estado, em 1969, com o objetivo de financiar e oferecer suporte na distribuição no mercado local e internacional. Com a empresa, o cinema brasileiro experimentou um ciclo de crescimento, como pontua Amancio (2007).

Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição

de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da empresa, 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro, ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior. Cabe lembrar que naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade [...]. (AMANCIO, 2007, p. 175).

Com o financiamento da Embrafilme, os filmes com teor de críticas sociais ganharam projeção social e visibilidade internacional, a partir dos dispositivos estatais. O que, para Hungst (2013), denotava uma contradição:

O que podemos depreender é que a década de 1970 foi tomada por contradições resultantes das estratégias políticas culturais oficiais e por mudanças da vida sociocultural. Havia uma consistente oposição no próprio mercado, que teve um suporte ambíguo por parte do Estado, o mesmo que controlava a produção através da censura e ao mesmo tempo promovia o crescimento do consumo cultural ao criar um mercado nacional de cultura [...]. (HUNGST, 2013, p. 184).

Nesse contexto, a figura do repórter-escritor ganhou espaço dentro do cinema brasileiro, por imprimir uma denúncia jornalística em suas obras. Wolff (2013) classifica o denunciamento das páginas policiais como chave para os temas ficcionais, projetando nomes como José Antônio, José Louzeiro e Aguinaldo Silva como roteiristas (WOLFF, 2013, p. 326).

Com financiamentos pela Embrafilme, Hector Babenco projetou-se com filmes como *Lúcio Flávio* e *Pixote*, ambos evidenciando aspectos da violência urbana, mostrando críticas a estruturas estatal. Em *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, objeto deste estudo, o cineasta projetava em tela a situação da infância marginalizada nas ruas do país. Uma vez que no contexto social as crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social eram consideradas responsáveis pelo aumento da violência urbana. Esse panorama social é apresentado na próxima seção.

### **INFÂNCIA E CINEMA: repercussão e compromisso social**

Para a compreensão da obra *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, faz-se necessária a contextualização do cenário da infância e adolescência brasileira naquele período. O Brasil dos anos 1970 e 1980 passava por um contexto estruturado no Governo Militar, por meio do Golpe de 1964. Na década de 1970, a prosperidade econômica do país trouxe uma sensação de prosperidade ao país e, com isso, apoio da sociedade civil,

principalmente da classe média. A situação financeira aparentemente favorável ampliou a aprovação do governo militar (GASPARI, 2002, p. 2013).

Entretanto, nas periferias dos centros urbanos, acentuavam-se os problemas de desigualdade social e o aumento da violência urbana e da população vivendo nas ruas tornou-se relevante e grande parte dos crimes eram atribuídos a crianças e adolescentes, cujos dispositivos legais só poderiam ser aplicados somente após a atingir a idade de 18 anos. Na época, ainda não havia sido criado o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que só foi instituído no dia 8 de março de 1990. Antes disso, a legislação para crianças e adolescentes era focada somente em ações disciplinadoras e de enclausuramento, além da perda do contato com as famílias. Segundo Boeira (2014), o disciplinamento punitivo tinha como foco as crianças de famílias de baixa renda.

O Estado brasileiro adotava uma postura pedagógica e disciplinadora, desde o Código Penal de 1890, passando por inúmeras leis que regulamentavam o regime de trabalho pela faixa etária, e também na criação de colônias correcionais, até a implantação do primeiro juizado de menores em 1924 e a promulgação do primeiro Código de Menores em 1927. Código este que sintetizou de maneira ampla e aperfeiçoada leis e decretos que desde 1902 propunha-se a aprovar mecanismos legais que dessem uma especial atenção à criança e ao adolescente. Para o aparelhamento estatal, representado pelo ideário higienista do período, os pais eram considerados incompetentes e/ou omissos; assim, o Estado, através do Código, instaurava uma ação paternalista, enfraquecendo o pátrio poder. (BOEIRA, 2014, p. 180).

O tratamento punitivo para os delitos de crianças e adolescentes no Brasil tem como marco a criação do Código de Menores, em 1927. Por meio dele, foram efetivados o Departamento Nacional da Criança e o Serviço de Atendimento ao Menor (SAM), cuja função era ressocializar crianças pobres em situação de delinquência juvenil, sendo o intermediador entre a criança e a família. Essa prática permaneceu com a promulgação do novo Código Penal, em 1940, que aumentou a inimputabilidade penal para 18 anos. O tratamento seguia com o internamento como principal estratégia.

Com a implantação da Ditadura Militar em 1964, a coibição da criminalidade que era atribuída a crianças e adolescentes virou prioridade. Foi criada a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem), instituída a partir da Lei nº 4.513, de 1º de dezembro de 1964<sup>4</sup>. Em 1967, foram criadas as Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor (Febems), um desdobramento da Funabem, cuja função era efetivar melhorias

---

<sup>4</sup> A Lei nº 4.513, de 1º de dezembro de 1964 – Autoriza o Poder Executivo a criar a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, a ela incorporando o patrimônio e as atribuições do Serviço de Assistência a Menores, e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/L4513.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4513.htm)>. Acesso em: 21 jan. 2019.

nas unidades para crianças e adolescentes, além de assegurar a integração com a sociedade, prestando assistência às famílias ou buscando famílias substitutas.

Na década de 1970, essas instituições foram incluídas em uma campanha institucional para convencer famílias de baixa renda a levar os filhos para os abrigos mantidos pelo Estado. O relatório produzido pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República (2009) mostra que os chamados “Filhos do Estado” acabavam destituídos de vínculos familiares.

Em outra frente – visando as famílias pobres, em especial– a Doutrina da Situação Irregular pregava que a melhor forma de educar e recuperar as crianças envolvidas em delitos era o encaminhamento para os reformatórios e abrigos, portanto, para os braços do Estado. As Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor atendiam a esse fim. Para muitos, a privação do convívio familiar estendeu-se por toda a adolescência, dissolvendo por completo o vínculo parental. Essa doutrina definia um tipo de tratamento e uma política de atendimento que variavam do assistencialismo à total segregação. Sob o arbítrio inquestionável da autoridade judicial, os chamados à época “menores” eram submetidos a toda sorte de violações dos Direitos Humanos. (BRASIL, 2009, p. 17).

Além das práticas de internação para crianças e adolescentes, no período que antecedia à criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que tem como objetivo assegurar à criança e ao adolescente direitos básicos como saúde, educação e lazer e resguardá-los a qualquer tipo de negligência e violência. O conceito da época fazia distinção entre crianças e adolescentes de classes sociais diferentes. Em Brasil (2009), as crianças e adolescentes pobres e excluídos socialmente eram considerados de segunda classe (BRASIL, 2009, p. 20).

Essa campanha estatal para as classes menos favorecidas tinha como foco proporcionar uma limpeza das ruas com o objetivo de tranquilizar a sociedade, convencida de que as crianças e adolescentes em situação de rua eram uma ameaça para a segurança. Foucault (2014) analisa as práticas punitivas carcerárias no Ocidente como uma fábrica de delinquentes, ao impor aos detentos limitações violentas e abusivas como forma de respeitar as leis, considerando a forma violenta de detenção responsável por potencializar a delinquência, devido às condições às quais são submetidos. “A prisão fabrica também delinquentes impondo aos detentos limitações violentas. Ela se destina a aplicar as leis e ensinar o respeito por elas. Ora, todo seu funcionamento se desenrola no sentido do abuso do poder [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 261).

Teixeira (2012) relata que a higienização das ruas consistiu em ações repressivas, de condução de crianças e adolescentes para as unidades (TEIXEIRA,

2012, p. 178). Entre elas, ganhou projeção a “Operação Camanducaia”, ocorrida na madrugada do dia 19 de outubro de 1974, quando policiais de São Paulo foram acusados pela apreensão de 93 crianças e adolescentes, com idades entre 9 a 14 anos. Inicialmente levados para os centros de triagem, foram conduzidos até as margens da Rodovia Fernão Dias, quando foram agredidos. Dos 93, 51 deles sobreviveram e conseguiram chegar até a cidade de Camanducaia (TEIXEIRA, 2012, p. 179).

O episódio de Camanducaia foi norteador do livro *Infância dos Mortos*, escrito pelo jornalista e escritor José Louzeiro. A obra é um alerta sobre o processo brutal ao qual são submetidos crianças e adolescentes dentro das unidades de detenção (LOUZEIRO, 1982, p.56).

A obra, de 296 páginas, romaneia histórias de crianças e adolescentes em situação de rua foi adaptada para o cinema pelo diretor argentino Hector Babenco, com estreia no dia 26 de setembro de 1980, em uma sessão para convidados em São Paulo, e no dia 6 de outubro, para o público em geral, em 40 salas de cinema na mesma cidade. No Rio de Janeiro, a estreia ocorreu no dia 24 de outubro, em 26 salas comerciais, e a repercussão internacional do filme chamou atenção.

Segundo Pereira Júnior (2014), a obra despertou sentimentos contraditórios. Se por um lado trouxe perplexidade e indignação, despertou críticas negativas. Por outro, a repercussão internacional e as premiações que a obra recebeu projetou o cenário social do Brasil de forma internacional (PEREIRA JUNIOR, 2014, p. 28).

Com classificação indicativa de 18 anos, o filme foi lançado sem cortes nas salas comerciais. No entanto, a liberação para exibição na televisão só foi possível após uma série de negociações entre a produtora do filme com o Ministério da Justiça, por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal (DCDP), órgão responsável pela emissão de pareceres técnicos assinados por agentes militares. A liberação ocorreu somente para a exibição após as 22h, e a película sofreu uma lista de 38 cortes. Referências a tortura, violência sexual, nudez, aborto e drogas foram suprimidas da versão liberada para a televisão (REIS JUNIOR e LAMAS, 2014, p. 97).

#### **PIXOTE – A LEI DO MAIS FRACO: a representação da infância nas ruas**

No roteiro original do filme, localizado no acervo particular de José Louzeiro, após sua morte, no dia 29 de dezembro de 2015, e doado para a Fundação Biblioteca Nacional, localizada no Rio de Janeiro, o enredo dos personagens é iniciado



a partir da experiência no Juizado de Menores. Apesar de o livro ser protagonizado por Dito, o mais velho do grupo, na trama adaptada para o cinema *Pixote* já assume, desde os primeiros rascunhos, o protagonismo da obra. Datado de 1979, é dividido em três tratamentos, nos quais é possível perceber como os personagens vão se ordenando na trama. Uma personagem, travesti, inicialmente recebe o nome de Mariazinha. No entanto, na adaptação, o nome escolhido para identificá-la foi Lilica.

Sem mencionar diretamente a Operação Camanducaia, que inspirou a obra literária de José Louzeiro, o filme traça os elementos presentes na narrativa do escritor sobre a violência nas ruas e também dentro das unidades prisionais, cujos alcoses vão dos meninos maiores aos funcionários da instituição. De acordo com Marcello (2008), o filme equilibra-se entre a marginalidade com elementos característicos da ingenuidade presente na infância.

Um dos elementos mais mobilizadores do filme *Pixote* é justamente a oscilação proposta por Babenco, entre o aparente universo genuíno da criança e sua imersão no mais cruel dos mundos, aquele dos “menores” no Brasil. Como é o caso do primeiro assalto feito com a gangue recém-formada (*Pixote*, *Dito*, *Lilica* e *Sueli*), em meio à cena a prostituta atrai o cliente para uma emboscada, os três menores surgem por detrás de uma cortina, prontos para efetivar o assalto. A tensão provocada pelo *close* no rosto dos três, porém, sem deixar de mostrar as armas que cada um tinha nas mãos, é quebrada pela careta de *Pixote*, feita como se estivesse apenas respondendo a uma malcriação [...]. (MARCELLO, 2008, p. 116).

Antes da narrativa ficcional, o filme é iniciado com uma apresentação pelo diretor Hector Babenco sobre o contexto social do Brasil em relação à infância e ao adolescente. Neste momento, ele apresenta o protagonista do filme, Fernando Ramos da Silva, morador de uma área periférica de São Paulo. Transcrito na íntegra, o texto ambienta a situação da infância no Brasil na época.

Isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina, responsável por 60% ou 70% do Produto Nacional Bruto deste país. O Brasil é um país com 120 milhões de habitantes - aproximadamente 50% estão abaixo dos 21 anos de idade, dos quais, aproximadamente, também 28 milhões de crianças vivem em situação abaixo das normas exigidas pelos Direitos Internacionais da Criança das Nações Unidas. Existem ainda aproximadamente neste país 3 milhões de crianças que não têm casa, que não têm lar e que não têm origem familiar definida. A situação da criança é um tanto mais caótica quando se sabe que criança é só passível de condenação por algum delito cometido após os 18 anos de idade, o que permite o aliciamento de crianças menores de 18 anos por parte de alguns adultos para que ela possa cometer algum tipo de crime ou de delinquência sabendo que elas não serão punidas. No máximo, serão enviadas a um reformatório, onde conviverão um par de meses, e pela

pressão e a falta de vagas serão automaticamente colocados em liberdade. Este bairro, por exemplo, se trata de um bairro onde vivem famílias de operários de fábricas vizinhas, fábricas muito grandes. O quadro típico é que o pai e a mãe vão trabalhar e as crianças ficam em casa. Quem toma conta normalmente é uma irmã maior ou uma vizinha que é paga para isso. Fernando, por exemplo, que é o personagem principal do filme *Pixote*, vive com a mãe e mais nove irmãos nesta casa. O filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social (BABENCO; LOUZEIRO; DURAN, 1979, informação verbal).

Dividido em duas partes, uma gravada em São Paulo e outra no Rio de Janeiro, o filme tem duração de duas horas e sete minutos e começa com um grupo de adolescentes que viviam nas ruas sendo conduzidos para unidades de ressocialização. Já alojados, a partir do minuto 8'42, uma criança é vítima de violência sexual em um dos dormitórios, os autores são também internos, um pouco mais velhos que a vítima. A violência é assistida pelo protagonista do filme, chamado como *Pixote*, que silencia sobre o caso. Ao ser questionado por um funcionário da casa sobre o episódio, o menino prefere silenciar sobre o que testemunhara. O silenciamento da personagem é uma forma de legitimar uma violência simbólica ao qual está submetida. Bourdieu (2004) classifica os pactos sociais como uma forma de legitimidade de poder social, subordinado, fazendo a transubstanciação das relações de força fazendo com que a violência seja ignorada e transformada em poder simbólico (BOURDIEU, 2004, p. 15).

Além de *Pixote*, outros personagens presentes no romance-reportagem, como os traficantes Cristal e Débora, a prostituta Sueli e os meninos Dito, Chico e Fumaça, aparecem na adaptação cinematográfica. Além deles, ganhou espaço dentro da trama uma personagem não existente no livro, a adolescente Lilica, uma travesti de 17 anos. Para Eduardo (2013), as narrativas diferenciadas do livro e do filme integram uma alternativa de imprimir uma separação entre o filme com a obra, como se quisesse recriar o conteúdo de acordo com outras expectativas. Além disso, há cenas de contemplação das praias cariocas, algo que é distante da narrativa predominante sombria do livro (EDUARDO, 2013, p. 91).

A primeira parte do filme é ambientada em uma unidade de ressocialização. A violência é representada por cenas de tortura e coerção dos funcionários da instituição. Nesta parte, o encontro com o mundo externo se dá pelo contato com a televisão, com a visita dos parentes ou quando são levados para prestar depoimentos em delegacias. Na segunda parte, após a morte de um dos garotos, vítimas de espancamento

por funcionários da unidade da Febem, o grupo formado por Dito, Chico, Pixote e Lilica consegue fugir da unidade.

De volta às ruas, eles vão de pequenos delitos a envolvimento com um traficante chamado Cristal. Contratados por ele, viajam para o Rio de Janeiro como transportadores de drogas. Mesmo envolvidos com a criminalidade, referências ao deslumbramento de crianças diante da imensidão da cidade são retratadas na obra de Babenco. Silva (2012) analisa a obra como um retrato sem retoques da realidade das crianças e adolescentes nas ruas das cidades brasileiras.

[...] A cidade grande faz parte dos seus sonhos, mas eles não conseguem fazer parte da cidade enquanto cidadãos e, assim, acabam por se envolver com bandidos ligados ao tráfico, os quais os levam a uma breve e frustrada passagem pelo Rio de Janeiro, onde se deparam com a beleza da praia em seu visual colorido, e com uma noite capciosa que esconde personagens do submundo do crime que terminam por acarretar, acidentalmente a morte de Chico [...]. (SILVA, 2013, p. 34).

Envolvidos em um cenário de violência, o filme representa as crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social sob dois aspectos: ora vítimas, ora agentes da violência. Vítimas da violência nas unidades de ressocialização, quando voltam às ruas cometem assaltos e assassinatos como forma de sobrevivência. A relação do grupo com a prostituta Sueli, interpretada pela atriz Marília Pêra, acentua essa dualidade. Unidos para praticar assaltos conhecidos como “suadouros”, nos quais a prostituta atrai os clientes para serem vítimas de assaltos pelo grupo de garotos, eles traduzem uma relação ambígua de afetividade.

Em Marcello (2018), a relação da infância completamente distorcida diante do mundo de adultos, sendo Pixote uma criança que vende cocaína, consome e consegue assistir impassível a uma cena de estupro. Ele compreende que tornar-se adulto é completar 18 anos, pois a punição vai ser possível (MARCELLO, 2018, p. 115).

Essa consciência da punição somente ao chegar à maioridade é retratada em um diálogo de Pixote com a travesti Lilica, que está prestes a completar 18 anos e preocupa-se com a perseguição que sofrerá pela polícia. Pixote, com 10 anos de idade, responde que ao completar 18 anos vai deixar a criminalidade e lembra um amigo do reformatório que aspira a ser cantor, e uma opção de mudar os rumos de sua vida seria entrar na banda musical do amigo Roberto, que conheceu dentro da unidade da Febem. Essa referência da ausência de uma regulamentação de leis para as crianças e

adolescentes também é feita por agentes das unidades de ressocialização. Em uma conversa com o diretor do reformatório, o funcionário argumenta que muitos internos estão apreendidos há meses, sem previsão de saída, por falta de uma sentença que determine a punição. E recorda que se trata de meninos, informação interpelada pelo diretor, que ressalta a gravidade dos crimes: “Meninos? Assalto a mão armada, arrombamento, roubo, latrocínio? O que fazer para puni-los? Jantar sem sobremesa?”.

Sem perspectivas nas ruas, as crianças estão inseridas em um jogo de matar e morrer. Do grupo de Pixote, Chico é assassinado e Lilica vai embora sozinha, após Dito, com quem tem um romance, envolver-se com a prostituta Sueli. Em uma das ações de “suadouro” do grupo, no momento, já composto apenas por Dito, Pixote e Sueli, Dito é assassinado por um cliente que reage a tentativa de assalto. Em seguida, Pixote, que também está armado, atira no cliente. Sobrando apenas Pixote e Sueli, eles desenvolvem uma relação com traços maternais, que é interrompida após Sueli rejeitar o afeto ao menino.

Sozinho, de volta às ruas, a cena final mostra o protagonista equilibrando-se em trilhos ferroviários, enquanto a câmera afasta-se. Sem estudo, sem perspectivas, sozinho em um mundo de crime.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O filme de Hector Babenco, inspirado na obra *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, evidencia, por meio da arte, a situação de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social nas ruas das grandes cidades brasileiras nos anos 1970 e 1980. Vistos pela sociedade como os principais responsáveis pelo aumento da violência urbana, o Governo Militar criou estratégias de coibir a presença deles nas ruas.

A criação de unidades da Febem como forma de retirá-los das ruas, até mesmo por meio de campanhas incentivando famílias pobres a doarem seus filhos para os cuidados do Estado, apontava para uma preocupação em oferecer soluções para combater a violência urbana. No entanto, a partir da visibilidade midiática da Operação Camanducaia, que mostrou como essas crianças e adolescentes eram tratados nas unidades de ressocialização, o tema ganhou um novo ângulo nos debates sociais.

Com a repercussão do livro de José Louzeiro, a opinião pública acerca das práticas de ressocialização ficou dividida, e a adaptação cinematográfica da obra acentuou o debate acerca do caso, além de ampliar seu alcance com a exibição e premiação do filme em outros países.

Ressalta-se que o cinema produzido nos anos 1970 no Brasil tinha como essência o retorno à representação cada vez mais próxima da realidade documental. Com isso, autores, como José Louzeiro, oriundos de redação de jornais, ganharam notoriedade dentro do universo cinematográfico, tornando-se prestigiados por cineastas que buscavam transpor para as suas obras de ficção um compromisso com as causas da realidade brasileira, durante o período da Ditadura Militar.

Neste cenário, ganhou notoriedade o cineasta argentino Hector Babenco, radicado no Brasil, que lançou *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, o terceiro filme de sua carreira. A obra traz elementos presentes no texto literário, como a violência presente nas unidades de ressocialização, e também como as crianças e adolescentes pobres, sem perspectivas de educação e moradia, são transformados em ferramentas propulsoras do crime, quando inseridos na engrenagem da criminalidade, contratados para entregar drogas a traficantes ou colocados como cúmplices de uma prostituta na prática de assaltos a clientes.

Sem referências familiares ou de educação, as únicas formas de reações diante da complexidade urbana são a partir de práticas ilegais que vão desde os pequenos delitos (roubo de carteiras de dinheiro), ou uma arma de fogo e assassinar sem nenhum remorso.

Focado na situação específica da criança e do adolescente dentro do cenário de vulnerabilidade social, o filme do diretor Hector Babenco expõe um contexto amplo, nos quais são apresentados elementos que contribuem para a situação precária da criança e do adolescente de baixa renda no Brasil, dentro do contexto da época. As unidades de ressocialização são consideradas únicas alternativas para minimizar a delinquência juvenil e, teoricamente, uma possibilidade para que eles consigam estudar e romper com a estrutura de pobreza. No entanto, a falta de uma lei específica para a faixa etária e a ausência de estipular prazos para que eles fiquem nas unidades transformam em um espaço em cenários com alta lotação, na qual a violência é traduzida de várias formas, desde a dominação dos adolescentes maiores em relação aos menores, passando pela tortura e corrupção protagonizada pelos funcionários que deveriam resguardar a integridade das crianças e adolescentes. No filme, são retratados como vulneráveis dentro da estrutura de violência urbana a que são submetidos nas ruas das grandes cidades brasileiras.

## REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme. **ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul./dez. 2007.

AUTRAN, Arthur. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro**. São Paulo: Hucotec, 2013.

BOUEIRA, Daniel Alves. Menoridade em pauta em tempos de ditadura a CPI do Menor (Brasil, 1975 - 1976). **Revista Angelus Novus**, São Paulo, ano 5, n. 8, p. 179-198, 2014.

BOURDIEU. Pierre. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRASIL. Departamento da Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Parecer**. [S.l.]: AN/DF, 1980a. 1 p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0080060C02301.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2019

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento da Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Parecer nº 4195**: classificação etária. [S.l.]: AN/DF, 1980a. 1 p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0080060C02301.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2019

BRASIL. Serviço Público Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Cortes**. [S.l.]: AN/DF, 1988a. 1 p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0080060C02301.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2019.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à Memória e à verdade**: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009. 120 p.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

EDUARDO, André Gustavo de Paula. **José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema**: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de Lúcio Flávio e Infância dos Mortos. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2013.

FABRIS, Mariarosaria. A questão do neo-realismo no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 82-94, jul./dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Rachel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FRONTANA, Isabel C. R. da Cunha. **Crianças e adolescentes nas ruas de São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

LOUZEIRO, José. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LOUZEIRO, José. **Pixote**: infância dos mortos. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2009.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008

PEREIRA JÚNIOR. Luís Alberto. **O filme Pixote – a lei do mais fraco e o governo das crianças marginalizadas (1980-1985)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

PEREIRA JÚNIOR. Luís Alberto. As representações da marginalidade infantil através da obra cinematográfica Pixote, a lei do mais fraco. **OP SIS**, Catalão, v. 9, n. 12, jan./jun. 2009

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO. Direção: Hector Babenco. Roteiro: José Louzeiro e Jorge Duran. Drama. Brasil: Embrafilme, cor 35 mm, 127 min.

SCHNEIDER, Sabrina. **Ficções sujas**: por uma poética no romance-reportagem. 2013. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**: longa metragem. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009.

SILVA, Ed Anderson Mascarenhas. **Meu nome não é Pixote**: a presença do jovem transgressor no cinema brasileiro (1980 – 2010). 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOUZA, Percival. Espiral da Violência: o substrato social está enfermo. In. LOUZEIRO, José. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

WOLFF, Jorge. **Tal Brasil, Qual Romance? Literatura Não é documento**: sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 323-338, jul./dez. 213.

TEIXEIRA, Alessandra. **Construir a delinquência, articular a criminalidade**: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.