



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO

LUIS ALBERTO PEREIRA JUNIOR

**O FILME *PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO* E O GOVERNO DAS
CRIANÇAS MARGINALIZADAS (1980-1985)**

Uberlândia – MG
2014

LUIS ALBERTO PEREIRA JUNIOR

O FILME *PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO* E O GOVERNO DAS CRIANÇAS MARGINALIZADAS (1980-1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: História e Historiografia da Educação

Orientador: Dr. Selmo Haroldo de Resende

Uberlândia – MG
2014

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436f
2014

Pereira Junior, Luis Alberto, 1979-

O filme Pixote, a lei do mais fraco e o governo das crianças marginalizadas (1980-1985) / Luis Alberto Pereira Junior. - 2014.
136 f. : il.

Orientador: Selmo Haroldo de Resende.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Educação.
Inclui bibliografia.

1. Educação - Teses. 2. Crianças - Maus-tratos - Teses. 3. Assistência a menores - Teses. 4. Cinema - Aspectos sociais - Teses.
I. Resende, Selmo Haroldo de. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDU: 37

BANCA EXAMINADORA

Haroldo de Resende

Prof. Dr. Selmo Haroldo de Resende
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

María Cristina Soárez de Gouveia

Profa. Dra. Maria Cristina Soárez de Gouveia
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Myrtes Dias da Cunha

Profa. Dra. Myrtes Dias da Cunha
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Uberlândia, 25 de Agosto de 2014.

*Dedico este trabalho à
memória de meu pai, Luis
Alberto Pereira.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Dr. Haroldo de Resende, da linha de pesquisa História e Historiografia da Educação, da Universidade Federal de Uberlândia/MG, por ter contribuído para nosso desenvolvimento intelectual e também por ter sido fundamental no desenvolvimento dessa pesquisa acadêmica, a partir de suas considerações, análises e, sobretudo, respeito e paciência. Igualmente, gostaríamos de agradecer as valiosas contribuições dos professores (as) Dra Raquel Discini de Campos, Dra. Adriana C. Omena dos Santos, Dr. Márcio Danelon e Dr. Décio Gatti Júnior, também da Universidade Federal de Uberlândia, que em suas aulas da pós-graduação nos ajudaram na fundamentação teórico-metodológica desse trabalho, na nossa formação intelectual e nos motivaram a continuar a trilhar pelo campo acadêmico. Agradecemos ainda à banca qualificadora e examinadora, na figura das professoras Dra. Myrtes Dias Gomes, Sandra Cristina Fagundes de Lima e Maria Cristina Soares de Gouvea da UFMG; pela disponibilidade e contribuições para esse trabalho.

Agradeço aos meus pais, Luis Alberto Pereira (*in memorian*) e Carmen Auxiliadora Borges Pereira que, ao longo de suas vidas, sacrificaram-se material e fisicamente por minha formação intelectual, pelo amor e pelo carinho. Sem eles, eu dificilmente chegaria a esta etapa de formação educacional. Também agradeço a meus irmãos Thiago Borges Pereira e Bruno Borges Pereira, bem como a meu tio Paulo Márcio Mendes Borges e a meu maior tesouro, Laura Leônio Borges Pereira; que tiveram muita paciência e compreensão ao longo dos meses em que me dediquei a essa pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar os amigos Romero Machado, Remy Mendes, Márcio Fernandes, Alexandre Ribeiro e Déborah Cristina, que também me deram um suporte motivacional e incentivo nessa empreitada. Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia/MG e ao Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED/UFU) pela oportunidade de realizar essa pesquisa. Agradeço, também, aos secretários, James e Gianny, que gentilmente atenderam a nossas solicitações. E por fim, a Deus!

“Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil
Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar!
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar”

(BLANC, Aldir; BOSCO, João. *O Bêbado e a Equilibrista*. 1979. Intérprete: Elis Regina).

RESUMO

Este trabalho teve como objeto e fonte de pesquisa a produção cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*, dirigida pelo cineasta argentino Hector Babenco. O lançamento oficial da obra ocorreu no ano de 1980, na fase final da ditadura militar brasileira (1964-1985), justamente durante o processo de redemocratização. A pesquisa procurou demonstrar como se davam as práticas de governo, controle e disciplinarização da categorizada infância marginal nas dependências dos reformatórios prisionais infantis e nos espaços urbanos das grandes cidades de nosso país. As imagens filmicas, as reportagens jornalísticas da imprensa escrita e os pareceres técnicos da censura militar, produzidos no momento de lançamento e exibição da película, nos permitiram adentrar os meandros históricos daquele contexto, como também entender melhor as condições, as relações de poder e contrapoder que tangenciavam as vidas dos pequenos infortunados do Brasil. O referencial teórico-metodológico, que subsidiou e norteou as análises, ancorou-se nas categorias e nas noções do pensamento foucaulteano; o que favoreceu de modo significativo o entendimento das práticas sociais destinadas ao assujeitamento dessa categoria social. A pesquisa não proporcionou apenas a compreensão das práticas de poder sobre a infância marginalizada, mas também favoreceu perceber como se dava o uso estratégico desses indivíduos para a montagem de aparatos repressores e disciplinares, tais como os dispositivos jurídicos, policiais, discursivos e pedagógicos que, por sua vez, estendem-se a todo o corpo social, contribuindo para tornar cada vez mais eficiente os mecanismos de controle das populações infantis. Através das fontes, foi possível compreender que as representações e as identidades dos chamados menores infratores, amplamente repercutidas na imprensa, ajudaram a reafirmar e a ressignificar as imagens e as percepções dos menores infratores. Por fim, defendemos a ideia de que o filme *Pixote* e as matérias jornalísticas sobre as crianças marginais funcionaram como dispositivos pedagógicos, que auxiliaram no processo de fabricação dos padrões de anormalidade e normalidade infantil, visto que, no sistema binário, o feio como um espelho ajuda a construir o que é belo, o indesejável, o desejável e o ruim, o belo, assim como modelos que são interdependentes.

Palavras-Chave: *Pixote*. Infância marginalizada. Cinema. Disciplinarização. Regulamentação. Identidades. Dispositivo pedagógico.

ABSTRACT

The matter and source of this research is the cinematographic work *Pixote, a lei do mais fraco*, produced by the Argentine director Hector Babenco. The official casting of this work was in 1980 during the final stage of the Brazilian military dictatorship (1964-1985), in the period of (re)-democratization. The research attempts to demonstrate how the government practices, control and disciplinarization of the categorized marginal childhood occurred in the reformatory school and in Brazilian big cities. The movie scenes, journalistic reports of printing press and expert's report of military censorship, produced when the film was originated and exhibited, allowed us to enter the historical meanders of that context and also to better understand the conditions, power relationships and counter-power which reached the little unfortunate kids' lives in Brazil. Theoretical and methodological references – which subsidized and guided the analyses – were based on categories and notions of Foucault's thoughts, and it significantly aided to better understand social practices destined to the subjectification of this social category. Not only the understanding of power practices on the marginalized childhood was provided through this research, but it was also possible to perceive the strategic use of those entities in order to set up repressing and disciplinary mechanisms, such as judicial, police, discursive and pedagogical mechanisms extensible to the entire social corpus, cooperating to become the attempts of controlling childish populations more efficiently. It was possible – through the sources – to understand that representations and identities of the so-called minor transgressors, reflected in large scale in the press, aided to reassert and (re)-signify the ideation and conceiving of minor transgressors. Finally, we defend that the movie *Pixote* and the printing press reports work as pedagogical mechanisms, supporting the establishment of abnormality and normality standards, since in a binary system the ugly helps to compose what is beautiful; the undesirable, what is desirable; and the bad, what is good, as well as interdependent patterns.

Keywords: Pixote. Marginal childhood. Cinema Disciplinarization. Regulation. Identities. Pedagogical mechanisms. Educational Device.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: <i>PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO</i> : um artefato histórico sobre a infância marginalizada.....	27
1.1 Prêmios, elogios, críticas e a divulgação de <i>Pixote</i> e da infância marginalizada na imprensa brasileira e estrangeira	28
1.2 Hector Babenco: trajetória de vida e engajamento político no campo cinematográfico	31
1.3 O processo produtivo: a busca pelo realismo e a verossimilhança na obra cinematográfica	36
1.4 O caso Camanducaia: o extermínio das crianças delinquentes e o contexto da violência infantil.....	44
1.5 O cinema nacional e o contexto histórico do Brasil no início da década de 1980	52
CAPÍTULO 2: A INFÂNCIA MARGINALIZADA: condições de vida, disciplinarização e regulamentação em <i>Pixote, a lei do mais fraco</i>	58
2.1 Um breve resumo da produção cinematográfica <i>Pixote, a lei do mais fraco</i>	59
2.2 Os protegidos e os desprotegido: o abandono familiar e a ausência parental na vida das crianças marginalizadas	63
2.3 O sistema carcerário infantil: a disciplinarização e a regulamentação dos pequenos marginais	69
2.4 Os menores infratores: a questão da menoridade, as situações de vigilância e as práticas da biopolítica	76
2.5 A infância marginalizada no contexto das ruas e sua perspectiva de vida	84
CAPÍTULO 3: RECEPÇÃO E EFEITOS DE <i>PIXOTE</i> : conflitos, construções de identidades e o filme enquanto um dispositivo-disciplinar-pedagógico	88
3.1 As disputas entre Babenco e Fernando Ramos da Silva, o personagem Pixote: relações marcadas por conflitos e a discussão sobre o paternalismo.....	93
3.2 A identidade marginal infantil: reprodução e fabricação de imagens de medo a respeito das crianças delinquentes.....	100
3.3 A pequena plebe não proletarizada e proletarizada: a infância num jogo estratégico de divisão entre as crianças anormalizadas e normalizadas	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	125
FONTES	129
ANEXOS	130

INTRODUÇÃO

O presente trabalho realizou uma investigação sobre práticas de governo da denominada infância marginal a partir da produção cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*, ambientada no início da década de 1980. Esta película retrata o cotidiano dos chamados menores infratores no interior de uma das unidades da antiga FUNABEM¹, bem como narra a luta das crianças pela sobrevivência da infância no contexto das ruas e praças de grandes centros urbanos do Brasil. *Pixote* foi lançado oficialmente em setembro de 1980 na cidade de São Paulo, tendo o cineasta argentino-brasileiro Hector Babenco como diretor (RAMOS; MIRANDA, 2004, p.39). O momento de lançamento ocorreu na fase final da ditadura militar brasileira (1964-1985), especificamente, no início do processo de redemocratização, na chamada distensão, quando nosso país vivenciava um período conturbado politicamente e enfrentava uma importante crise socioeconômica em virtude do desastroso milagre econômico (REIS, 2000). Em *Pixote*, Babenco consegue dar visibilidade às crianças marginalizadas desse contexto histórico, frequentemente esquecidas e relegadas às páginas policiais dos jornais. O diretor torna-se um dos primeiros cineastas brasileiros, senão o primeiro, a trazer para o protagonismo fílmico as crianças delinquentes. Assim, a película é o nosso objeto de pesquisa, ao mesmo tempo em que se apresenta como fonte a partir da qual tivemos acesso a informações, discursos, representações e práticas sociais relacionadas à temática da infância marginalizada e ao momento histórico brasileiro. Além das imagens fílmicas, também tivemos como fonte de pesquisa um conjunto de reportagens jornalísticas e alguns pareceres técnicos da censura militar, que nos ajudaram a perceber como se deu a repercussão de *Pixote* na sociedade brasileira no momento em que foi lançado e exibido.

Pixote, a lei do mais fraco foi um filme de grande sucesso de público, bilheteria e crítica da década de 1980, por ter levado às salas de cinema aproximadamente dois milhões e meio de espectadores², além de ter recebido inúmeros prêmios e elogios no Brasil e no exterior. A grande repercussão da película deve-se a vários fatores, dentre os quais se destaca a própria temática, que, por si mesma, foi capaz de gerar curiosidades nos espectadores e proporcionar debates. Ademais, a estética neorrealista, utilizada pelo diretor na película,

¹A FUNABEM (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor) foi criada em 01/12/64 pela lei federal 4.513 – em substituição ao Serviço de Assistência ao Menor (SAM). Em 1967 são criadas as chamadas FEBEMs (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Atualmente, por exemplo, no Estado de São Paulo a instituição chama-se Fundação CASA (Centro Atendimento Socioeducativo ao Adolescente). O nome da instituição modificou-se diversas vezes, numa clara tentativa de desfazer a imagem negativa da entidade perante a sociedade.

² Disponível em <www1.uol.com.br/reviestadecinema/edicao36/Carandiru/index.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2014.

acabaria por conferir ao filme um tom de documentário, fazendo com que esse artefato cultural assumisse um discurso de verdade e de denúncia social, contribuindo ainda mais para despertar a atenção da sociedade. Em relação ao roteiro, o filme é baseado no romance literário *Infância dos mortos*, do escritor brasileiro José Louzeiro.³ Essa obra, por sua vez, é inspirada no famoso caso *Camanducaia*, do final dos anos de 1970. Na ocasião, a polícia paulistana foi acusada de ter jogado dezenas de crianças de um despenhadeiro próximo à cidade mineira de Camanducaia. O episódio ganhou grande repercussão nacional, mobilizando discussões nos meios de comunicação por parte da imprensa, das autoridades públicas e de diferentes setores sociais. Esse acontecimento acabaria por confirmar o quanto as crianças marginalizadas eram suscetíveis às práticas de poder e violência, confirmando, assim, que o caso Camanducaia era apenas mais um dentre os inúmeros atos de brutalidade contra a infância pobre no final da década de 1970 e início da década de 1980.

A principal problemática norteadora da pesquisa consistiu em compreender quais foram as contribuições do filme *Pixote, a lei do mais fraco* e de sua repercussão para o processo de controle, regulação e governo das crianças marginalizadas no início da década de 1980. Ou seja, até que ponto as imagens filmicas favoreceram a construção de padrões de anormalidade e normalidade infantis que, por sua vez, auxiliaram no enquadramento e no assujeitamento dos menores infratores? Além disso, buscamos também entender quais representações das crianças marginalizadas que se reafirmaram ou se reforçaram e quais se ressignificaram a partir da exibição da obra cinematográfica. Estas são, assim, as questões fulcrais sobre as quais refletiremos, a fim de discuti-las e respondê-las ao longo deste trabalho. O objetivo desta pesquisa, por sua vez, é perceber como se davam as práticas de poder e disciplinarização das crianças delinquentes e, por essa razão, o filme *Pixote* foi considerado, em sua análise, um dispositivo pedagógico que auxiliou no processo de regulação social das infâncias. Todavia, antes de discutirmos tais questões, é necessário adentrar o contexto histórico do início da década de 1980, momento em que o filme foi produzido, ambientado e exibido; visando assim a compreender as sensibilidades históricas que estavam em jogo, bem como os sujeitos, as problemáticas e as discussões que giravam em torno do tema da infância marginalizada.

³José de Jezus Louzeiro nasceu em setembro de 1932 em São Luís, Maranhão. Seu primeiro trabalho no cinema foi em 1976, como co-roteirista do filme *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, de seu romance homônimo, lançado em 1975 pela editora Civilização Brasileira, de Énio Silveira. Além desse trabalho, Louzeiro escreveu cerca de 40 romances. No Brasil, é um dos primeiros escritores a trabalhar com o gênero romance-reportagem. Atualmente, coordena a coleção de romances policiais para a Editora Nova Fronteira.

No final dos anos de 1970 e começo de 1980, quando *Pixote* foi filmado e exibido, a sociedade brasileira passava por um momento histórico conturbado. Nesse contexto, consolidava-se de modo impositivo o alinhamento político de nosso país ao modelo liberal-capitalista (REIS, 2000). Para tanto, o governo militar realizou uma espécie de regulamentação social, no sentido de preparar produtiva e culturalmente as populações para o modo de vida do capital. Nesse panorama, as crianças seriam um dos principais alvos, visto que, na perspectiva da dominação, os pequenos seriam mais facilmente assujeitados e integrados ao modo de vida consumista e produtivista. A infância seria uma peça-chave nessa engrenagem, pois, através dela, a sociedade assimilaria valores e princípios, incorporando discursos e práticas sociais em consonância com o modelo social do capital. Assim, o poder estatal, vinculado ao pensamento liberal, proporcionava as condições materiais, institucionais, jurídicas e ideológicas para os cuidados com a infância, objetivando o desenvolvimento e a manutenção do modelo capitalista, cuja efetivação em nosso país se dera pela ditadura militar. As instituições sociais tiveram um papel fundamental no processo de controle das infâncias, porquanto nesses espaços desenvolviam-se práticas, dispositivos e tecnologias destinadas a disciplinar os futuros cidadãos e a torná-los dóceis e úteis ao sistema. Apesar disso, é necessário destacar que, ao longo do trabalho, procuraremos demonstrar que a infância, principalmente, a marginalizada, não se portou sempre de maneira passiva a esse processo de dominação. Ao contrário, os pequenos infortunados, em muitas situações, acabariam por desenvolver táticas de resistência e práticas de contrapoder (FOUCAULT, 1997).

A partir do contexto histórico da década 1980 e das questões inquietantes sobre as crianças marginalizadas, justifica-se a importância que o filme tem para um entendimento da história do Brasil, em seus aspectos políticos, sociais, econômicos, culturais, educacionais, estéticos etc. Sem sombra de dúvida, a obra cinematográfica pode ser de grande relevância histórica por problematizar a temática da infância, adentrando o momento histórico conturbado que o nosso país vivenciava no fim da ditadura (1964-1985). Assim, entendemos que esta pesquisa contribui para uma compreensão mais completa e adequada da chamada infância abandonada e marginal, um assunto importante da História da Educação. *Pixote* proporcionou reflexões sobre a realidade brasileira que, no referido contexto, negligenciava temas sociais em detrimento de assuntos políticos, partidários e econômicos. Ao abordar as práticas de poder, os modos de governo e a disciplinarização da infância delinquente, no filme, pôde-se perceber este artefato cultural como uma instância educacional. Disto se justifica importância social desta pesquisa – que busca uma compreensão mais adequada dos

processos de assujeitamento da infância no Brasil – na área de História da Educação. No entanto, a produção cinematográfica *Pixote* pode, também, ser vista na perspectiva de um caráter contraditório. Ao mesmo tempo em que trouxe à tona questões importantes, ajudando a denunciar os exercícios de poder sobre a infância, serviu também como um dispositivo disciplinar dos chamados pequenos marginais.

As motivações que nos inspiraram a pesquisar a temática da infância marginalizada devem-se, especialmente, ao modo preconceituoso, estereotipado e superficial como o corpo social ainda comprehende as crianças marginalizadas. Persiste, ainda, na sociedade, uma espécie de visão negativa dessa infância, adjetivada como marginal, infratora, delinquente e criminosa. A nosso ver, não se considera a conjuntura histórica em que esses indivíduos estão inseridos, e os interesses frequentemente em jogo na sociedade são desprezados. Faz-se necessário, ainda, dizer que muitos indivíduos ainda ignoram que as práticas sociais dessas crianças funcionam como táticas de defesa, resistência e sobrevivência. Talvez isso se possa perceber mais facilmente quando observamos a sociedade como um espaço de disputas e jogo de forças, voltadas para o controle e dominação dos indivíduos. Ao mesmo tempo, contudo, não se pode deixar de expor o fato de que estas crianças também exercem poder. Os exercícios de dominação também se efetuam entre elas mesmas, que desenvolvem práticas de enfrentamento e contrapoder. Assim, entende-se que a infância marginalizada não pode ser vista simplesmente na perspectiva da vitimização e da fragilidade, mas também como agente de poder.

Outro aspecto motivador diz respeito ao caráter atualíssimo do filme *Pixote*, isto é, não obstante os mais de trinta anos da obra, há ainda um grande apelo extremamente contemporâneo. As problemáticas discutidas por Babenco no filme ainda estão presentes nos discursos de autoridades, de intelectuais, de pesquisadores, na mídia e no corpo social. Isso mostra que a temática está longe de ser esgotada e totalmente equacionada, de modo que, ainda hoje, o filme proporciona debates acalorados e desperta a atenção dos indivíduos, que buscam refletir os problemas vivenciados pelos chamados menores infratores. Ademais, presenciamos nos últimos anos um grande número de filmes e documentários que continua a abordar esse tema. Podemos destacar obras de repercussão social, tais como *Falcão Meninos do Tráfico* (2006), de Celso Athayde e MV Bill, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que também tiveram grande sucesso de bilheteria, despertando a atenção da mídia internacional e da sociedade brasileira. Essas produções cinematográficas movimentaram inúmeras discussões na mídia e no meio acadêmico através de produções científicas. Esses

aspectos corroboram para a justificativa legítima de se pesquisar a película, bem como a temática das crianças marginalizadas no Brasil.

É importante ressaltar que assinalamos uma diferença conceitual entre aquilo que se entende como infância e criança. Ao longo do processo histórico e em diferentes sociedades, as duas concepções apresentaram significados e atribuições que lhes são próprias, fazendo coexistir diferentes formas de pensar e perceber os dois conceitos. Nossa objetivo, neste momento, não é fazer uma história do que seja a infância e a criança, mas destacar que, no processo investigativo, consideraremos a infância como um dos estágios ou períodos do desenvolvimento psicológico humano, marcado por suas especificidades:

Infância tem um significado genérico e, como qualquer outra fase da vida, esse significado é função das transformações sociais: toda sociedade tem seus sistemas de classes de idade e a cada uma delas é associado um sistema de status e de papel (KHULMANN JUNIOR, 1998, p.16).

Pelo que vimos acima, a infância pode ser definida como um momento de aprendizagens sociais, de iniciação, apropriação da linguagem e de cuidados especiais. Assim sendo, ela deve ser vista a partir de uma multiplicidade de características em seus diferentes contextos sociais e históricos, ou seja, estamos diante não de uma infância, mas de infâncias, já que, diversas culturas, a infância é forjada de um modo particular (HEYWOOD, 2004). A criança, por sua vez, é um sujeito social-histórico que não apresenta a idade adulta, sendo considerada num contexto cronológico e de maturidade do corpo físico. Contudo, nem todas as diferentes crianças apresentam infâncias, o que não quer dizer que toda criança tem uma infância.

Existem aquelas que, nascidas e criadas nos cinturões de miséria que hoje rodeiam as grandes cidades, descobrem muito cedo que seu chão é o asfalto hostil, onde são caçadas pelos automóveis e onde se iniciam na rotina da criminalidade. Para estas crianças, a infância é um lugar mítico, que podem apenas imaginar, quando olham as vitrinas das lojas de brinquedos, quando vêem TV ou quando olham passar, nos carros dos pais, garotos da classe média. Quando pedem num tom súplice – tem um trocadinho aí, tio? – não é só dinheiro que querem; é uma oportunidade para visitar, por momentos que seja, o país que sonham (SCLiar, 1995, p.4).

Portanto, existem aquelas crianças desprovidas da fase infantil em virtude da condição social desfavorável que as conduzem a um processo de marginalização. É importante esclarecer, contudo, que o fato de uma dada criança estar à margem da sociedade não significa necessariamente que ela se inscreva na prática da criminalidade ou delinquência. O termo marginal não deve ser visto a partir desse estigma relacionado ao mundo do crime, da infração

e transgressão das normas sociais, mas como uma condição de pobreza e de exclusão das condições materiais. Sendo assim, temos crianças que são marginalizadas, assumindo um papel de marginal no sentido de viver num contexto desfavorável para a sobrevivência. Com base nessa interpretação, iremos nos referir às crianças marginalizadas também como marginais, e, ao longo do trabalho, os termos delinquência infantil e menor infrator deverão ser entendidos como “aqueles que desrespeitam as regras do contrato social”.

A área História da Educação tem produzido inúmeras pesquisas destinadas a refletir sobre as condições de vida das crianças brasileiras em diferentes contextos históricos nas condições de marginalização social. Podemos mencionar alguns dos pesquisadores que se dedicam constantemente a essa temática, como Marcos Antônio Cabral dos Santos, Fábio Pestana Ramos, Mary Del Priore, Esmeralda Blanco Bolsonaro de Moura, Laura de Melo e Souza, Luiz Mott, Lana Lage de Gama, Renato Pinto Venâncio, Kátia Queirós Mattoso, Miriam Lifchitz Moreira Leite, Fernando Torres Londono, Edson Passetti e outros tantos. Algumas das pesquisas dos autores desses autores foram organizadas pela pesquisadora Mary Del Priore no livro *História das Crianças no Brasil* (2007). Esta obra é um bom exemplo de quanto o assunto tem suscitado discussões e despertado a atenção de pesquisadores brasileiros, além de nos ajudar a entender melhor a história da exploração das crianças brasileiras na fase pré-colonial, colonial, imperial e republicana.

Ramos (2007, p.19-54) revela que a exploração das crianças começou antes mesmo de os portugueses terem chegado ao Brasil em 1500. Segundo o autor, as crianças abandonadas e pobres de Portugal do período quinhentista eram usadas comumente como mão-de-obra nos navios comerciais, quando lá sofriam com a violência e com os abusos praticados pelos adultos. Muitos desses pequenos eram contratados ou capturados em Portugal para trabalharem nas embarcações como grumetes ou pajens. Os primeiros eram jovens aprendizes dos serviços náuticos e os últimos eram jovens serviços particulares dos marinheiros de alta patente. As condições de vida das crianças que trabalhavam nos navios não eram nada fáceis, visto que eram submetidas a abusos sexuais, a serviços pesados, a atividades arriscadas e também utilizadas na limpeza do convés e como cozinheiras.

No início da colonização do Brasil, Chambouleyron (2007, p.55-83) nos conta que o processo de catequização dos nativos realizado pelos jesuítas se deu através das crianças, consideradas mais dóceis e menos resistentes à catequização. A colonização dos nativos centrou-se, portanto, sobre os pequenos que sofriam com os castigos físicos, a violência psicológica e a imposição cultural por parte dos religiosos. Ainda durante o período colonial

(1530-1822), Florentino e Góes (2007, p.178-191) relatam que não era tão grande o número de crianças negras trazidas da África para o Brasil, visto que os pequenos tinham baixo valor comercial e pouca expectativa de vida. Isso pode ser justificado pelo fato de essas crianças negras serem frequentemente submetidas a maus-tratos tanto nas senzalas, lavouras e mineradoras, quanto nos navios negreiros. A taxa de mortalidade era elevada, sendo que um terço das crianças negras morria antes de completar um ano de idade, e oitenta por cento dos pequenos não chegavam aos cinco anos. Ademais, as que sobreviviam sofriam com a orfandade, devido à morte prematura de seus pais escravos. As crianças negras, além de terem que lutar pela sobrevivência e superar as péssimas condições de vida, também sofriam com a separação de seus genitores, que eram vendidos e levados a outras regiões. O trabalho das crianças escravas até os doze anos voltava-se para auxiliar os pais em suas atividades nas minas e pastos, como também ajudavam os brancos nas tarefas domésticas. Muitas dessas crianças, ainda em tenra idade, eram utilizadas para distrair as mulheres e filhos dos donos de latifúndios e mineradoras. As brincadeiras das crianças negras serviam de diversão aos brancos, que riam dos tropeços e das situações embaralhadas. As crianças negras serviam como brinquedos para proporcionar o riso jocoso daqueles que as subjugavam.

Venancio (2007, p.192-209) destaca que, no final do período imperial (1822-1889), as crianças pobres e abandonadas eram criadas até os sete anos de idade nas santas casas ou nas casas dos expostos. Depois desta idade, os garotos e garotas abandonadas, assim como muitas crianças pobres e marginalizadas, eram enviadas às escolas de marinheiros, que se destacaram por ser as primeiras instituições públicas voltadas a cuidar da infância denominada marginal. Na escola da marinha, os pequenos sofriam com os castigos físicos, atividades exaustivas, pressões psicológicas e humilhações. Vale lembrar que, durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), muitas dessas crianças, formadas na escola da marinha, foram obrigadas a combater junto com adultos nos frontes de batalha, o que levou milhares delas à morte.

O pesquisador Santos (2007, p.210-230) relata que, no início do período republicano, era possível perceber um elevado número de crianças abandonadas a sobreviver nas ruas da criminalidade. O fim da escravidão, a urbanização e a industrialização contribuíram para um aumento considerável da população nas cidades, resultando em problemas de ordem social com o crescimento da marginalidade. Havia também um grande número de crianças abandonadas ou pobres que trabalhavam nas fábricas das principais cidades do Brasil. Estes pequenos eram obrigados a conviver com riscos de acidentes fatais, desnutrição, baixos salários e castigos corporais. Os números da criminalidade infantil no contexto do início do

século XX eram elevadíssimos, como mostra o coeficiente de prisão: 307,32 adultos e 275,14 crianças para cada grupo de dez mil habitantes.

Portanto, a história do abandono, da exploração, da violência, da resistência, das práticas de poder em relação às crianças do Brasil em seus diferentes momentos históricos tem servido como tema para muitas pesquisas acadêmicas, resultando na produção de inúmeros escritos historiográficos sobre o assunto. Esses trabalhos têm contribuído para dar visibilidade e protagonismo a esses sujeitos históricos que, por sua vez, também desenvolveram práticas de resistência. Com base nessa breve contextualização histórica sobre a problemática da infância brasileira, afirmamos a importância do assunto para o campo historiográfico. Isso nos permite justificar a relevância de se pesquisar sobre a situação das crianças marginalizadas no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), tendo o filme *Pixote, a lei do mais fraco* como fonte e objeto de pesquisa neste trabalho.

Nosso referencial teórico-metodológico está ancorado em noções desenvolvidas pelo filósofo francês Michel Foucault. Ressaltamos que este trabalho pretende realizar uma leitura à luz de categorias do pensamento deste autor, sendo, portanto, uma das possibilidades de interpretação e investigação. Evidentemente, a temática e o objeto desse trabalho poderiam ser analisados na perspectiva de outros autores e de outros referenciais teóricos, mas entendemos que as concepções e análises realizadas por Foucault se configuram como um modelo interpretativo pertinente ao que se propõe nesta pesquisa. A partir disso, a intenção é realizar uma pesquisa que se valha da metodologia, das discussões e das particularidades que os conceitos foucaulteanos proporcionam para analisar o nosso objeto e a temática da infância marginalizada.

Inicialmente, assinalamos que a concepção de poder elaborada por Foucault diverge em relação a outros importantes autores, como, por exemplo, Karl Marx. O pensador francês entende o poder não como um objeto em si, que está sob o domínio de um determinado grupo ou classe social. Ademais, o poder atinge a todos, age de modo difuso como uma teia que se propaga pelo corpo social, indo aos espaços ínfimos:

[...] o poder não existe; **existem práticas de poder ou relações de poder**. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada num lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. E nesse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser travadas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que

ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças (FOUCAULT, 2012, p. 17-18, grifos nossos).

Portanto, o poder é uma prática, ou seja, um exercício. O poder é algo acessível a qualquer indivíduo e não uma exclusividade de um dado grupo social. Nesse sentido, Foucault mostra que as relações entre os indivíduos se dão por meio de exercícios de poder, que podem se apresentar em seu caráter positivo ou negativo. Historicamente, o poder carrega em si um sentido negativo que, na concepção de Foucault, apresenta-se como uma ideia reducionista. Para ele, a positividade do poder não pode ser entendida a partir de valores morais e juízos de valores. O que Foucault quer dizer é que o poder, em seu caráter positivo, é extremamente eficiente, inteligente e estratégista.

[...] parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ele ‘reprime’, ele ‘recalca’, ele ‘censura’, ele ‘abstrai’, ele ‘mascara’, ele ‘esconde’. [...]. O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é esse aspecto que explica o fato de que ele tem como alvo o corpo humano, não para suplicá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo (FOUCAULT, 2012, p.19-20).

Desse modo, o poder se encontra difuso na sociedade em seus segmentos micro e macrossociais, não estando associado somente à instância do poder central. Além disso, a natureza desse poder não é a mesma nos diferentes níveis sociais, podendo apresentar características que se assemelham ao do poder exercido pelo Estado, como também pode manifestar-se dentro de uma lógica própria, divergente daquela realizada pelo poder central:

O importante é que as análises indicaram que os poderes periféricos e moleculares não foram confiscados e absorvidos pelo aparelho do Estado. Não são necessariamente criados pelo Estado nem, se nasceram fora dele, foram inevitavelmente reduzidos a uma forma ou manifestação do aparelho central. Os poderes se exercem em níveis variados em pontos diferentes da rede social, e nesse complexo os micropoderes existem integrados ou não ao Estado [...] (FOUCAULT, 2012, p.14-15).

Sendo assim, no desenrolar dessa pesquisa, procuraremos discutir como o poder na perspectiva analítica de Foucault agiu sobre a vida das crianças pobres e marginalizadas, contribuindo para assujeitá-la e possibilitando a realização de práticas de resistências. Isto é, muitos indivíduos são alvos de dispositivos de poder, mas, ao mesmo tempo, reagem, lutam e também produzem o que Foucault chama de contrapoderes. A partir de uma sociedade complexa que se configura em redes de poder, os sujeitos devem ser percebidos em relações e

em exercícios de poder. Contudo, todo esse processo de controle e práticas de poder é visto na perspectiva foucaulteana como algo que se torna mais eficiente no interior das instituições, onde há todo um aparato destinado ao assujeitamento. Nesses espaços, os indivíduos aprendem rotineiramente habilidades corporais que os condicionam à produtividade. Assim, indivíduos obedientes, submissos e de consciência servil são fabricados através de dispositivos disciplinares (FOUCAULT, 2012, p.7-35).

Outro aspecto a ser considerado diz respeito ao fato do poder não estar voltado para a exclusão dos indivíduos, mas, pelo contrário, para torná-los úteis ao sistema, integrando-os a identidades e inscrevendo-os em instituições, de modo a incluí-los num sistema de produção ou mesmo de manutenção do *status quo*, mesmo porque todos os indivíduos, inclusive os chamados marginais e categorizados como anormais, são úteis à manutenção da estrutura social vigente. A ideia é manter todos sob vigilância, extraíndo aquilo que têm de útil e produtivo, sejam eles os chamados normais, trabalhadores, operários, sejam os ditos anormais. Entretanto, os marginais estão sempre sob uma observação constante, e suas vidas são geridas tanto em seus aspectos individualizantes como, de modo generalizado, a partir do que Foucault chama de biopoder. Estes são os dispositivos disciplinares e de regulamentação destinados ao corpo social e à infância, como parte da massa populacional, a serem discutidos em nossa pesquisa, perscrutando a utilidade das crianças marginalizadas às formas de governo da infância e o filme *Pixote, a lei do mais fraco* como um dispositivo pedagógico (FOUCAULT, 2000, p.55-87).

O conceito de dispositivo é utilizado em diversas obras de Foucault, o que demonstra a importância deste conceito no processo de regulação dos indivíduos. O termo é definido por ele da seguinte forma:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. [...]. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes (FOUCAULT, 2012, p.364).

Assim, os dispositivos seriam um conjunto de discursos, leis, saberes, práticas e materialidades programadas racionalmente para realizar intervenções para governar e controlar os indivíduos, nos seus mais diversos aspectos de vida e espaços de inscrição social.

Esse conjunto se insere num jogo de disputas e relações de poder, invertendo sua posição e papéis nos diferentes espaços de interações sociais.

Foucault afirma que o ato de governar não pode ser relacionado apenas à política institucionalizada. Essa prática deve ser percebida de modo mais amplo e abrangente. Segundo ele, o exercício de governar pode ser identificado em diferentes contextos históricos e de modos diversos. Assim, para ele, o ato de governar estaria na prática da gestão das almas, dos corpos, das populações, dos sentimentos, das emoções, nos comportamentos das crianças, dos anormais, dos marginalizados, dos criminosos, das famílias, dos doentes, não estando, por conseguinte, limitado a um campo específico, mas como uma prática presente em diferentes contextos (FOUCAULT, 1995, p. 244).

Nas obras *Segurança, Território, População* (1977-1978) e *Nascimento da Biopolítica* (1978-1979), Foucault demonstra que novos modos de governar foram elaborados para atender ao contexto de massificação do século XIX. Assim, o ato de governar se desenvolve para além da racionalidade política, das ações do Estado e da força jurídica. Constitui-se, segundo Foucault, a chamada biopolítica, que agiria sobre as populações de modo generalizado, e não de modo individualizante. A intervenção aconteceria sobre o corpo social, e não apenas sobre o corpo individualizado. Configura-se assim o chamado biopoder, que incide sobre a população, cujos saberes científicos, tais como medicina, psiquiatria, psicologia, biologia, geografia, sociologia e educação funcionam como dispositivos discursivos de verdade, destinados à regulamentação e dominação das massas, agindo amplamente sobre o corpo social. O biopoder considerado um dispositivo de controle social agiria sobre as massas, promovendo a higienização, determinando hábitos, comportamentos, práticas sociais, modos de pensar e ajudando a difundir discursos. O biopoder incidiria no enquadramento do corpo social à lógica da submissão, tornando os corpos dóceis, obedientes e produtivos e disciplinados, fabricando assim os padrões de normalidade.

No quis diz respeito ao conceito de disciplinarização, Foucault, em sua obra *Vigiar e Punir* (1997), entende a prática disciplinar como uma ação sobre o corpo individualizado:

[...] o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica, uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador (FOUCAULT, 1997, p.147).

Portanto, o ato de disciplinar estaria relacionado a um adestramento dos corpos e, ao mesmo tempo, na promoção de gestos mecanizados, que fazem do indivíduo um ser produtivo e útil. A intervenção estaria sob “o corpo inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador”: um corpo dócil e eficiente, regulado minimamente em suas partes, capaz de internalizar disciplinas, automatizando movimentos e realizando a autorregulação. Os indivíduos aprendem códigos e sinais corporais, levando-os a produzir olhares, gestos, movimentos, respiração e palavras. Seria nas instituições, como a escola, a fábrica, a prisão, a família e a religião que estes corpos seriam submetidos às disciplinas de repetição das atividades: um corpo que treina e se exercita exaustivamente, até que haja um automatismo que atenda às necessidades do poder (FOUCAULT, 1997, p.150).

Do ponto de vista da inserção epistemológica desse trabalho, podemos interpretar que a pesquisa inscreve-se no campo da Nova História Cultural. Isso não significa dizer que estaremos delimitados a este campo e fixados nele, mesmo porque este campo historiográfico não se apresenta dentro de um modelo rígido de interpretações, mas, pelo contrário, mostra-se aberto ao diálogo com outras áreas do conhecimento. É, todavia, importante destacar que, ao se utilizarem determinados conceitos teóricos, estamos fazendo escolhas de lentes interpretativas que nos possibilitam analisar dada realidade histórica e determinado assunto. Se mudarmos as lentes, o olhar de análise também se modifica, levando-nos a perceber outros aspectos. Entendemos que não há um modelo interpretativo que seja absoluto e superior, e acreditamos na existência de ferramentas conceituais adequadas à realização de um processo investigativo, que se volta para uma análise de uma realidade complexa que requer como instrumentos conceitos diferentes e diversos.

Os pesquisadores inseridos no campo da Nova História Cultural proporcionaram uma reviravolta no modo de se fazer história, na medida em que passaram a perceber aspectos fragmentados da realidade. Para esses historiadores, a sociedade não poderia ser decodificada dentro de um quadro generalista e determinista, assim como se propuseram e fizeram o marxismo e o positivismo. A proposta é realizar uma análise que adentre aspectos menores, ou seja, microssociais, e não somente macrossociais. Assim, surgiu no campo da História Cultural a chamada e também criticada micro-história, quando teremos literalmente um retalhamento da realidade social em diversos aspectos, entendendo-se que só assim se poderia dar conta da complexidade social. A partir dessa proposta, propaga-se uma grande diversidade de temas no campo historiográfico, como o medo, os sonhos, o corpo, o amor, a infância, a mulher, o negro, o indígena, o psicológico e muitos outros, e novos objetos, tais como obras

literárias, filmes, pinturas, esculturas, manuais, músicas, peças teatrais e diversas outras fontes materiais e imateriais, provenientes, principalmente, das culturas populares, além da apresentação de conceitos explicativos inovadores, tais como representações, subjetividades, sensibilidades, identidades, imaginário e poder (PESAVENTO, 2005).

A História Nova ampliou o campo do documento histórico; ela substitui a História de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma História baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos orais, etc [...]. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são para a História Nova, documentos de primeira ordem (LE GOFF, 1993, p.28 e 29).

Este novo modo de se fazer história trouxe para o plano investigativo novos temas, objetos e fontes. Isso acabou por dar visibilidade às minorias e àqueles que eram marginalizados no corpo social, como também modificou a própria escrita histórica. Os espaços ínfimos, até então inacessíveis, inexplorados e negligenciados passaram a ser desbravados pelos novos historiadores. Havia uma busca por abordar assuntos novos e trazer à tona os chamados excluídos, dando-lhes voz e protagonismo, compreendendo novas situações. Todavia, a chamada micro-história seria criticada por alguns historiadores, porquanto para estes o conhecimento histórico estaria perdendo sua capacidade de elaborar explicações amplas da realidade, tornando tudo relativo e fragmentado, dificultando a compreensão da realidade histórica (PESAVENTO, 2005). Em relação ao pensador Michel Foucault, muitos pesquisadores o inscrevem no campo da Nova História Cultural, entendendo que a sua inscrição se deve, principalmente, ao olhar complexo, minucioso e detalhista desenvolvido sobre a realidade, que se apresenta em sua obra. Foucault distancia-se de explicações generalistas, voltando-se para interpretações circunscritas a determinados aspectos e espaços, daí a ideia de se produzir genealogias e arqueologias. Assim, o olhar de Foucault não é de um telescópio, assim como fizeram os marxistas. Sua lente de investigação é a de um microscópio capaz de acessar os aspectos mais ínfimos de uma realidade, conseguindo dissecá-la e percebê-la em seu domínio atômico (FOUCAULT, 2012, p.7-35).

A partir do que foi exposto, compreende-se que a produção cinematográfica tornou-se uma importante fonte de investigação histórica. O francês Marc Ferro, na década de 1960, foi um dos primeiros historiadores a utilizar o filme como documento histórico (FERRO, 1979). Após os primeiros trabalhos de Ferro, muitos outros historiadores se dedicaram à pesquisa da relação entre História e Cinema. No caso brasileiro, podemos destacar os pesquisadores

Alcídes Ramos, Jean-Claude Bernardet, Fernão Ramos, Ismail Xavier e Eduardo Morettin. Segundo esses pesquisadores, as imagens fílmicas dariam acesso às sensibilidades históricas de um dado contexto, permitindo ao historiador acessar representações, práticas de poder, discursos e mecanismos de funcionamento de uma dada sociedade. Todavia, é importante assinalar que o cinema, em seu campo imagético, não deve ser visto como a realidade em si, mas sim como representação da realidade com traços de verossimilhança:

[...] o movimento da câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu estabelecer com mais intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela (XAVIER, 1984, p.15).

A imagem é uma representação do real com impressão de realidade, havendo uma sensação de realismo, que só é possível em função da técnica. Isso não quer dizer que não haja a captação de imagens daquilo que se chama de realidade, porém é sabido que o enquadramento, os ângulos de filmagem e a edição acabam por reproduzir sentidos para essas imagens, modificando o que se denomina realidade. Além disso, as imagens do filme não estão em movimento, mas temos a impressão desse movimento, como observa Bernardet:

[...] 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 uma 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 entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade (BERNARDET, 1985, p.18-19).

Desse modo, a produção cinematográfica pode ser vista como um importante artefato cultural que nos permite acessar um dado contexto histórico, mas ao mesmo tempo, deve ser analisada criticamente como uma representação do real, assim como todo documento histórico que se apresenta ao historiador:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente.

Veio então o cinema que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventuroosas entre ruínas arremessadas à distância (BENJAMIN, 1985, p.189).

O cinema permite aos historiadores se “aventurarem entre ruínas arremessadas à distância”, ou seja, acessar imageticamente situações históricas de contextos passados. Assim, configura-se o campo cinematográfico para a pesquisa historiográfica como um importante arcabouço documental, impregnado de vestígios culturais, sociais, políticos e econômicos. A partir dessa perspectiva analítica e historiográfica, pretendemos realizar nosso processo investigativo, tendo *Pixote* como nossa fonte-objeto e a infância marginalizada como tema central. É justamente nessa perspectiva que objetivamos realizar esta pesquisa, trazendo para o protagonismo histórico, dando visibilidade aos pequenos infortunados do início da década de 1980. Entendemos que essa reflexão seja de relevância para o campo da história da educação por ajudar a repensar e a entender melhor o processo de dominação da infância brasileira. Sem dúvida, *Pixote* se apresenta como um artefato histórico de importância e validade para se pensar o contexto histórico da ditadura militar (1964-1985) e suas repercussões na sociedade brasileira: as práticas de poder destinadas ao assujeitamento da infância marginalizada no Brasil.

Assim, no primeiro capítulo, realizamos uma contextualização histórica da produção filmica, apresentando o diretor do filme, o processo produtivo de *Pixote*, o corpo de atores e a estética aplicada à película. A necessidade de se analisar o contexto em que a obra cinematográfica foi produzida e os sujeitos históricos que participaram de sua produção se faz fundamental para a pesquisa, pois:

[...] a imagem isolada e descontextualizada não diz quase nada ao historiador. Ou, em outros termos, sem informações a respeito de autoria, data de produção, circunstâncias geográficas desta mesma produção, etc., é praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica (RAMOS, 2002, p.11).

No segundo capítulo, o foco de análise é direcionado às imagens do filme, entendidas aqui como fontes históricas, ao discutirmos acerca das práticas de poder destinadas à infância marginal. A intenção é demonstrar como ocorria o processo de disciplinarização e regulamentação dessas crianças a partir dos reformatórios infantis e do contexto das ruas.

No terceiro capítulo, a pesquisa destina-se a perceber como foi a recepção da obra *Pixote* no corpo social, ou seja, quais foram os discursos, os debates, as representações e as

identidades construídas e reforçadas dos pequenos marginais a partir da exibição da película. É justamente nesse momento da pesquisa que procuramos demonstrar que *Pixote, a lei do mais fraco* funcionou como um dispositivo pedagógico, sendo fundamental na fabricação de identidades infantis delinquentes e dos padrões de normalidade infantil. Para realizar esta análise no terceiro capítulo, decidimos recorrer a diversas reportagens da imprensa escrita, produzidas à época da exibição do filme em questão, como também investigamos pareceres técnicos da censura, elaborados pelos militares, quando o filme foi submetido à análise dos departamentos da censura da polícia federal. Essas matérias jornalísticas e os documentos da censura foram nossas fontes documentais para que tivéssemos acesso à recepção do filme, colaborando para demonstrar o quanto este filme ajudou a educar o corpo social em relação aos modos de perceber e tratar as infâncias. Em relação a esse corpus documental, tivemos acesso a trinta e quatro reportagens do início da década de 1980, que debatem e repercutem a famosa película. Esse material foi obtido por meio do Centro de Documentação da Folha de São Paulo, responsável por arquivar jornais impressos de importantes meios de comunicação, como os da própria Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, O Globo e O Estado de São Paulo. Já as fichas dos pareceres dos censores foram acessadas e estão disponíveis em domínio público sitiado na internet,⁴ e constituem-se fontes valiosas para identificarmos como os militares perceberam e discutiram a temática da infância marginalizada.

Nas considerações finais, procuramos mostrar como a obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco* tornou-se uma prática social que funcionou como um dispositivo pedagógico, auxiliando no processo de regulação e controle das infâncias, a partir das imagens e da repercussão da película, que reafirmaram e reelaboraram representações e imaginários sobre as crianças marginais no contexto social brasileiro. Sendo assim, a intenção foi destacar as principais práticas de poder dirigidas à infância marginalizada, bem como o filme como uma instância educacional, que colaborou na construção e na definição de padrões comportamentais e de identidades para as infâncias.

⁴ Os documentos da censura, produzidos sobre o filme *Pixote, a lei do mais fraco*, podem ser acessados por meio do site www.memoriacinebr.com.br.

CAPÍTULO 1

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO: um artefato histórico sobre a infância marginalizada

Todo artefato cultural ou objeto histórico a ser investigado prescinde da análise de seus elementos constitutivos e de seu entorno. O conhecimento desses aspectos pode ser fundamental para a compreensão das sensibilidades históricas de um dado contexto, como também pode contribuir para um entendimento mais adequado das problemáticas que envolvem a temática em questão. Destarte, o trabalho historiográfico, ao realizar uma análise dos aspectos internos e externos ao objeto-fonte, volta-se para um procedimento denominado método crítico. Cabe ao historiador enveredar-se no sentido da interpretação da materialidade e das representações circunscritas aos documentos de pesquisa. Assim, “[...] os métodos críticos visam responder a questões simples: de onde vem o documento? Quem é seu autor? Como foi transmitido e conservado? O autor é sincero?” (PROST, 2008, p.59). A prática consiste em realizar diversos questionamentos às fontes, a partir de uma análise crítica, quando se faz necessário “[...] decodificar os textos a partir das representações coletivas subjacentes à sua construção.” (PROST, 2008, p.70). Portanto, nesse momento da pesquisa, a intenção é apresentar o contexto histórico em que o filme estava inserido e os principais acontecimentos e personagens históricos que estiveram relacionados ao objeto-fonte *Pixote, a lei do mais fraco*. Logo, apresentaremos os seguintes aspectos: os prêmios nacionais e internacionais conquistados pela produção cinematográfica, a trajetória de vida do cineasta Hector Babenco, o processo produtivo e a estética aplicada à película, o famoso caso Camanducaia, que inspirou o filme, o contexto do cinema nacional e uma breve história dos dispositivos jurídicos criados para a infância no Brasil.

O lançamento oficial de *Pixote, a lei do mais fraco* ocorreu em São Paulo no dia 26 de setembro de 1980, a partir de uma exibição para convidados. Alguns dias depois, ainda na mesma cidade, mais especificamente em 06 de outubro, o grande público assistiria ao filme em 40 salas de cinema. A estreia no Rio de Janeiro, em 26 salas, deu-se no dia 24 de outubro. A obra de Babenco, rapidamente, conquistou considerável repercussão ao ser exibido em várias capitais brasileiras, como Belo Horizonte e Porto Alegre. O sucesso da película não se limitou apenas aos grandes centros urbanos, mas também se expandiu a inúmeras cidades do interior. No exterior, *Pixote* seria exibido nas principais cidades da Europa, como: Berlim, Paris e Madri (JORNAL DO BRASIL, 24/10/1980). As reações ao filme foram contraditórias,

ou seja, de um lado proporcionou espanto, perplexidade, assombramento, indignação, revolta e consternação; de outro, aversões e críticas negativas. A película acabaria por receber inúmeros prêmios no Brasil e no exterior, movimentando bilheterias, recebendo elogios por parte da crítica e do público espectador. Não é de se estranhar que esta obra cinematográfica ainda hoje é lembrada por muitos críticos de cinema e pela sociedade como um ícone da cinematografia nacional. Quando se fala na história do cinema brasileiro, *Pixote* sempre aparece em destaque. A repercussão do filme foi tão grande nos anos de 1980, que ainda hoje povoia o imaginário social como um referencial histórico e cinematográfico acerca da infância marginalizada no Brasil. O mais impressionante é o caráter atualíssimo da obra de Babenco, isto é, apesar dos seus trinta e quatro anos, o filme ainda tem um enorme potencial para mobilizar discussões e debates acerca da infância marginalizada.

1.1 Prêmios, elogios, críticas e a divulgação de *Pixote* e da infância marginalizada na imprensa brasileira e estrangeira

É possível afirmar que *Pixote, a lei do mais fraco* contribuiu para dar visibilidade ao tema da infância marginalizada no contexto da década de 1980. Porém, toda esta repercussão alcançada pelo filme não seria possível se não tivesse contado com o auxílio dos meios de comunicação, que colaboraram no processo de propagação e difusão das discussões acerca da temática da infância denominada delinquente. A partir dos noticiários televisivos e, sobretudo, das reportagens jornalísticas da imprensa escrita, o tema dos chamados menores infratores ampliou-se no corpo social, proporcionando discussões acaloradas e reflexões sobre as condições de vida dessas crianças. Ademais, os prêmios conquistados pelo filme também ajudaram a promovê-lo, conferindo uma espécie de legitimidade e sucesso à obra de Babenco. Os principais prêmios conquistados pelo filme no exterior foram *Leopardo de Prata*, no Festival de Locarno, na Suíça; o *Grande Prêmio de Certame* e o *Grande Prêmio do Públíco* como melhor filme no festival de Cinema Ibérico e Latino-Americano, na cidade de Biarritz, França; o prêmio de Crítica no Festival de Cinema de San Sebastian, na Espanha; eleito pela Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles e de Nova York como melhor filme estrangeiro; eleito pela Associação de Críticos de Cinema de Boston como melhor filme do ano; além de ter recebido uma indicação ao Globo de Ouro nos Estados Unidos.⁵ A obra de

⁵ Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=932505>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

Babenco também foi cogitada para indicação ao Oscar⁶ na categoria de melhor filme estrangeiro. Entretanto, de acordo com a imprensa nacional: “[...] 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.” (FERREIRA, Sônia Nolasco. “Críticos de Boston Elegem Marília e *Pixote* Melhores do Ano”. O GLOBO, Rio de Janeiro, 3 fev. 1982).

Como apresentado, a obra conquistou diversas premiações em várias partes do mundo. Tudo isso foi acompanhado pela imprensa brasileira que, orgulhosa, exaltava o “sucesso” obtido pelo filme *Pixote*. Nas manchetes jornalísticas apareciam frases do tipo “*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 Marilia e Pixote melhores do ano*” (O Globo, 03/02/1982). A partir dos noticiários presentes na imprensa brasileira foi possível perceber o quanto o corpo social se mobilizou para assistir às (re)-exibições de *Pixote*. Várias matérias jornalísticas relatavam a reprise do filme nos cinemas nacionais, confirmando o quanto o assunto abordado pela película havia gerado curiosidade na sociedade. Vejamos algumas dessas manchetes: “*Pixote em reprise a partir de quinta*” (Folha de São Paulo, 28/01/1982), “*Pixote voltará às telas brasileiras*” (Folha da Tarde, 29/01/1982) e “*A volta de Pixote, depois de dez prêmios no exterior*” (PEREIRA, Miguel. O Globo, 05/02/1982). Se nos atentarmos as datas, vamos perceber que, durante o ano de 1981, os noticiários comentaram e exaltaram as premiações obtidas pela película, e já a partir do início de 1982, temos publicações que nos mostram o relançamento desta obra cinematográfica. Isso confirma a tese de que o aumento da repercussão de *Pixote* no Brasil está relacionado também às inúmeras premiações conquistadas pelo filme no exterior, assim como às reportagens produzidas pela imprensa brasileira.

Com efeito, a grande repercussão de *Pixote, a lei do mais fraco* se deve muito à imprensa, por ter divulgado, debatido e exaltado o filme de Hector Babenco. Os meios de comunicação tiveram um papel importante no processo de validação da temática da infância marginalizada no Brasil em 1980. Entende-se que não só a película ajudou a promover o

⁶ Oscar, conferido pela *Academy Awards, da Academy of Motion Picture Arts and Sciences of USA*, considerado o mais famoso prêmio comercial de cinema do mundo.

debate acerca dos pequenos infortunados, como também a própria imprensa potencializou e propagou as discussões pelo corpo social. Sem a imprensa, provavelmente, o filme não teria conquistado toda essa ressonância na sociedade brasileira. Por outro lado, deve-se destacar que os meios de comunicação também se interessaram pela produção cinematográfica, já que ela havia problematizado uma temática polêmica e extremamente chamativa ao público leitor. Nesse sentido, a imprensa, os meios de comunicação e próprio cinema apresentam-se como uma prática social de enorme poder de arrebatamento e eloquência das massas, destacando-se, além disso, por sua função formativa e pedagógica. As imagens fílmicas juntamente com a imprensa acabaram por promover representações, imaginários e sentimentos a respeito da infância marginal. Certamente, o público espectador, depois de ter assistido e lido sobre *Pixote*, reelaborou, como também reafirmou imagens acerca daqueles categorizados como menores infratores. Dessa forma, conclui-se que o filme *Pixote, a lei do mais fraco*, bem como a imprensa, desempenharam um papel educativo em relação às crianças pobres e infratores, ajudando e colaborando na divulgação de imagens acerca da infância delinquente. A imprensa e a própria película foram fundamentais na fabricação, na manutenção e na difusão de identidades sociais relativas à infância marginalizada no Brasil.

Vale ressaltar que o filme *Pixote* não só conviveu com elogios e críticas positivas. Foi também alvo de críticas depreciativas e recusado em importantes festivais internacionais de cinema, como por exemplo, o de Berlim na Alemanha, o de *Cannes* na França e o de Havana em Cuba; demonstrando que o filme e a sua temática apresentavam-se como polêmicos e possivelmente indigestos às autoridades destes países. Em uma das reportagens produzidas sobre o filme, consta que: “[...] o cineasta [Babenco] lembra, no entanto, que, apesar de *Pixote* ter sido recusado no Festival de Berlim e no de *Cannes* – o júri de seleção achou o filme muito violento[...].” (“*Pixote* para o público dos EUA”. O ESTADO DE SÃO PAULO, 28 mar. 1981).

Tais recusas mereceriam uma análise mais detalhada, porém, nesse momento, isto ultrapassa o foco de investigação desse trabalho. Apesar disso, podemos levantar algumas hipóteses para a rejeição do filme nesses festivais. Inicialmente, poderíamos dizer que *Pixote* trouxe para o plano discursivo questões sobre os maus-tratos e o abandono da infância. Assuntos que poderiam suscitar debates acalorados sobre as questões sociais de países como Cuba, Alemanha e França. Assim, talvez, fosse prudente evitar temas polêmicos, principalmente, nesses países, marcados, em suas histórias recentes, por conturbações políticas e por perseguições às minorias. Algo não muito diferente ao que o Brasil vivenciava

no início da década de 1980, durante a ditadura militar (1964-1985), quando a censura e as perseguições aos opositores políticos e marginais eram rotineiras e sistemáticas. Não é por menos que os produtores de *Pixote* lutaram durante alguns anos contra a censura, visando à liberação da obra cinematográfica para a televisão.

Assim sendo, *Pixote* é um objeto histórico que não se pode negligenciar do ponto de vista cinematográfico, como também no campo da História da Educação, visto que aborda um tema inquietante de nossa sociedade, ou seja, a infância marginalizada. Por esses motivos, a película pode ser considerada um dos mais importantes artefatos históricos para se pensar a infância delinquente no contexto final da ditadura militar. Não que o assunto não estivesse presente na literatura do momento ou nas bancas de jornal, revistas, televisão ou rádio. Pelo contrário, era um tema recorrente e relativamente divulgado, principalmente no contexto de afrouxamento da censura militar. A grande diferença do filme em relação a outros meios de comunicação está no fato de o cinema ter dado uma amplitude e uma visibilidade ainda maior à temática da infância marginal, atingindo um número muito grande de pessoas. É, portanto, uma obra a ser pesquisado no campo da História da Educação por ser provocativa, polêmica e, acima de tudo, poderá contribuir para a compreensão mais adequada sobre a história da infância no Brasil.

1.2 Hector Babenco: trajetória de vida e engajamento político no campo cinematográfico

O diretor ou autor de *Pixote*, o cineasta Hector Eduardo Babenco, é argentino de *Mar Del Plata*, nascido em 1946. Ele obteve a cidadania brasileira em 1977, alguns anos após fixar residência no Brasil, depois de ter retornado da Europa. Babenco é originário de família judia, sendo sua genitora nascida em Varsóvia, capital da Polônia, e seu genitor argentino de ascendência ucraniana. O cineasta residiu em sua terra natal até os dezessete anos, quando migrou para o velho continente. De acordo com o próprio diretor, sua mudança para o exterior ocorreu, principalmente, em função de sua recusa em alistar-se no serviço militar argentino. A educação familiar opressora teria sido outra razão de sua partida rumo à Europa. Assim, durante cerca de cinco anos, Babenco viveu em diversos países, tendo passado grande parte do início da década de 1960 na França. Atuou como ator figurante em filmes de faroeste na Itália e na Espanha e retornou ao continente sul-americano em 1971. Sob a alegação de ser

desertor nacional, teve proibida sua permanência proibida na Argentina, fixando-se em São Paulo (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 39-41).

A decisão do cineasta em transferir-se para a Europa, bem como sua vinda para a capital paulista no início da década de 1970, acabou por nos despertar a atenção. Em entrevista, concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 1998, Babenco esclarece com detalhes os motivos de sua saída da Argentina:

[...] eu fui de uma educação que não me interessava, do meu seio familiar, e fui reencontrar um outro grupo que me abriu as portas das utopias, das percepções, da maluquice, da capacidade de sonhar, a pouca importância do universo do real, do material, do prático, do sucesso, enfim. E eram anos que precederam os movimentos hippies, no final da década de 60. Eu sou de 46, eu vivenciei essas coisas com 16, 17 anos, nos anos 62, 63.⁷

O trecho acima revela o quanto Babenco se preocupava com a realidade familiar, caracterizada por ele como opressora. Ele procura evidenciar e dar ênfase à tradição judaica, vista por ele como intransigente e prejudicial a um indivíduo contestador. É importante ressaltar que a fala de Babenco deve ser analisada dentro de um contexto enunciativo, ou seja, a partir de um programa televisivo, reconhecido socialmente como intelectualizado e cultural. Os discursos proferidos pelo diretor devem ser analisados com cuidado, visto que são ditos a partir de um contexto específico. Nesse caso, podemos pensar que Babenco incomodava-se, de fato, com o modelo familiar de educação. Podemos também, contudo, conjecturar que o cineasta quis produzir uma auto-representação, cuja imagem de si mesmo estivesse ligada a um indivíduo questionador e crítico: alguém que, desde a juventude, procurava, em certa medida, romper com as imposições familiares, sociais e políticas. A partir daí, é possível inferir que o caráter contestador do cineasta esteja ligado a seu contexto de vida e ao momento histórico em que estava inscrito. O cineasta se apresenta como um indivíduo à frente de seu tempo, que fez parte e vivenciou na Europa o conhecido movimento da contracultura⁸ nos anos de 1960, manifestando seu descontentamento com determinadas práticas e engajamento contra as práticas sociais repressoras. Enfim, a imagem que temos de

⁷Programa Televisivo Roda Viva, São Paulo: Entrevista com Hector Babenco, 14 dez.1998. Disponível em:<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/120/entrevistados/hector_babenco-1998.htm>. Acesso em: 15 mar.2013.

⁸A contracultura pode ser definida como um movimento de rebeldia da juventude que marcou os anos 1960: o movimento hippie, a música rock, a movimentação nas universidades com a participação da juventude, o consumo de drogas, o orientalismo e as experiências estéticas no cinema, artes e na literatura são exemplos dessa expressão cultural.

Babenco é a de um sujeito crítico e rebelde: a mesma ideia que se pode associar à profícua e intensa filmografia do cineasta argentino-brasileiro.

Na mesma entrevista citada anteriormente, o diretor de *Pixote* amplia suas explicações a respeito da sua saída da Argentina e mudança para a Europa. Babenco comenta os motivos de sua fixação no Brasil, além da sua percepção em relação a nosso país, quando aqui chegou:

Eu tinha medo do antisemitismo argentino, tinha medo do exército argentino, tinha medo da polícia argentina, por ser um país militarizado, um país que julga tudo em função de hierarquias de trabalho. Não há humor na Argentina, não há preto na Argentina. Eu, quando cheguei aqui, fiquei encantado pela cor preta, pela mulher preta, você entende? Eu fiquei encantado com um mundo onde as pessoas não usavam paletó. Havia sol, havia verde. A Argentina é uma coisa muito cinza, muito melancólica (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 10).

A citação acima é interessante porque Babenco nos dá algumas pistas de como percebia o Brasil e a Argentina no contexto de 1970. Várias vezes, o cineasta menciona a palavra medo: medo do exército, da polícia, da perseguição religiosa e da lógica do mundo capitalista. De fato, a Argentina das décadas de 1966 a 1973 vivenciava anos difíceis de uma ditadura militar severa, intolerante e violenta a muitos grupos sociais que se posicionavam contra o regime vigente. Era um contexto histórico relacionado com a Guerra Fria, quando dois modelos ideológicos e antagônicos – o comunismo e o capitalismo – disputavam a hegemonia mundial. No âmbito da lógica imperialista, principalmente, os Estados Unidos, receosos com o avanço das concepções socialistas, acabaram por patrocinar militar e financeiramente regimes ditatoriais em quase todos os países da América Latina. A estratégia era frear a qualquer custo o avanço do comunismo e, ao mesmo tempo, garantir a efetivação do modelo econômico liberal, a entrada do capital estadunidense e o fortalecimento dos laços de dependência da América Latina:

[...] a proposta de um desenvolvimento dependente e associado aos capitais internacionais tendeu a ganhar força, sobretudo nos anos 50, quando novas reestruturações da divisão internacional do trabalho permitiram a alguns países mais importantes do continente – Brasil, Argentina, México – estabelecer políticas de atração e incentivos aos capitais internacionais e dispor condições para empreender surtos industrializantes (REIS, 2005, p.17).

Havia em toda a América Latina durante o século XX uma pressão para a consolidação do modelo capitalista e da abertura dos mercados para o capital estrangeiro, enquanto os

movimentos sociais, em sua maioria de utopias socialistas, agiam no sentido de realizar revoluções armadas, mas também culturais, por meio de músicas, teatro e cinema. Daí, portanto, comprehende-se a implantação no Brasil e em diversos países da América Latina de regimes ditatoriais, assegurando o modelo do capital e perseguindo violentamente os opositores, muitos dos quais tinham a Revolução Cubana (1959) como referência e inspiração de luta política. Esse era o contexto histórico vivenciado por Babenco em sua juventude, o que teria favorecido sua saída da Argentina e, provavelmente, contribuído para a constituição de uma identidade engajada e contestadora em relação ao imperialismo estadunidense e europeu. Além disso, as agitações sociais presentes na Argentina e em boa parte da América Latina colaboravam para que o cineasta desenvolvesse um olhar crítico em suas obras cinematográficas, quando ele, então, passou a revelar e discutir as mazelas sociais, as relações de poder e as práticas de exploração social e cultural por parte das grandes potências mundiais.

Outro aspecto a ser destacado diz respeito à representação que Babenco faz da sociedade brasileira em relação a sua maior tolerância, se comparada à sociedade argentina. O diretor, ao afirmar “[...] fiquei encantado pela cor preta [...]”, “[...] as pessoas não usavam paletó [...]”, “havia sol, havia verde [...]” e “a Argentina é uma coisa muito cinza, muito melancólica” dá a entender que o Brasil era um país que lidava melhor com a diversidade, onde as convenções sociais eram mais flexíveis, se comparadas àquelas de sua terra natal, ou seja, ele considerava o Brasil uma nação mais tolerante e acolhedora, diferente de uma Argentina triste, fria e pouco receptiva, cujo regime ditatorial se revelava mais intenso e rígido em relação àquele implantado no nosso país. Desse modo, essa primeira parte nos dá uma noção de quem é, ou melhor, como quer ser visto o diretor do filme: um indivíduo engajado politicamente, que percebe o Brasil como um país mais aberto às discussões; além de produtor de obras cinematográficas marcadamente críticas. Assim, entende-se que, em sua concepção, nosso país era uma espécie de terreno fértil para que o cineasta pudesse dar vazão a seu potencial criativo e contestador, sem que houvesse maiores problemas com a repressão e com a censura. Tudo isso, de certa forma, acaba por refletir no trabalho do cineasta, visto no campo cinematográfico como um diretor envolvido com as questões sociais e políticas do Brasil e da América Latina. Assim, podemos afirmar que o Brasil seria um local adequado e favorável para que o cineasta pudesse em prática seus projetos.

Essa última ideia pode ser facilmente confirmada na própria filmografia de Babenco, caracterizada por temáticas sociais e personagens marginais do categorizado submundo

brasileiro. Vale lembrar que a formação intelectual e cinematográfica de Babenco se dá num contexto de grande efervescência cultural. Ele viveu na Europa e teve contato com a chamada arte engajada da década 1960. O autor de *Pixote* iniciou sua trajetória fílmica ainda na Europa, como figurante em películas da *Nouvelle Vague*⁹.

Como diretor, o cineasta estreou em 1973, como co-diretor, junto com Roberto Farias, do documentário *O fabuloso Fittipaldi*, uma biografia de Emerson Fittipaldi, o famoso piloto brasileiro da Fórmula 1. Já em 1975, Babenco dirigiu o filme *O Rei da Noite*; um drama ambientado no submundo paulistano das décadas de 1930 e 1940. Em seguida, produziu o renomado *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977); que aborda as ações violentas do conhecido esquadrão da morte, um grupo policial responsável por exterminar inúmeros “marginais” na cidade de São Paulo. Depois desse filme, em 1980, Babenco dirige a película *Pixote, a lei do mais fraco*, quando aprofunda a temática da infância marginalizada. Posteriormente, o cineasta produz os seguintes filmes: *O beijo da mulher aranha* (1984) com o qual recebeu quatro indicações ao Oscar; *Ironweed* (1987), um drama que teve como protagonista o ator hollywoodiano Jack Nicholson; *Brincando nos campos do senhor* (1990), ambientado na Amazônia brasileira; *Coração Iluminado* (1998), que se passa na Argentina e é visto como uma autobiografia do diretor; *Carandiru* (2003); quando novamente aborda o universo carcerário, mas agora adulto e, por fim, dirige o filme *O Passado* (2007), que tem Gael Garcia Bernal e Paulo Autran no elenco principal¹⁰.

Em relação aos personagens dos filmes de Babenco, podemos destacar que, em sua maioria, são indivíduos marginalizados, a viver em condições degradantes e submetidos a relações de poder. Sendo assim, destacam-se os chamados criminosos, menores infratores, traficantes, presidiários, policiais corruptos, homossexuais, indivíduos pobres, militantes políticos, negros, prostitutas e muitos outros. É notório como Babenco traz para o protagonismo fílmico sujeitos sociais considerados anormais, marginais e delinquentes. O cineasta problematiza questões da realidade social, cultural e política do Brasil e também da América Latina a partir do que foi exposto. Entende-se que o diretor, através de suas obras cinematográficas, contribuiu de modo significativo para a construção de representações e identidades acerca dos marginalizados no Brasil. Seus filmes adentram o chamado submundo,

⁹ A *Nouvelle Vague* foi um movimento artístico francês da década de 1960, que se expressou principalmente num cinema autoral sem muitos recursos financeiros. Os jovens cineastas procuraram estabelecer as bases de um cinema crítico e político, por meio qual propuseram inovações estéticas e buscaram romper com o cinema comercial.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=932505>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

em que as relações se constituem por conflitos, práticas de poder e resistências. O autor de *Pixote* embrenha-se em lugares desconfortantes e inquietantes ao corpo social, dando visibilidade a assuntos polêmicos e sujeitos marginalizados. Babenco consegue desnudar o Brasil, apresentando a sociabilidade de diversas categorias sociais, o descaso e os abusos das autoridades, assim como os exercícios de poder e os enfrentamentos dos marginalizados frente às imposições políticas.

Desse modo, a trajetória filmica de Babenco, ao produzir uma estética voltada para a denúncia, revela um indivíduo preocupado com as temáticas sociais e políticas. Em seus filmes, o cineasta apresenta vozes e dá visibilidade e protagonismo a sujeitos históricos que se encontram num ostracismo social. Ele desvelou práticas de violência, opressões, repressões, torturas, censuras, assassinatos, intolerâncias, exploração, práticas de poder, como também resistências. Logo, é por meio da narrativa de Babenco em *Pixote, a lei do mais fraco* que pretendemos adentrar o chamado submundo da marginalidade infantil, buscando perceber os meandros políticos, culturais e sociais de nossa sociedade. Através das lentes da câmera do diretor, perceberemos como a infância marginalizada era tratada pela sociedade e gerida pelas autoridades públicas no início da década de 1980. Hector Babenco é, portanto, um personagem histórico diretamente relacionado com o filme *Pixote* que, a nosso ver, contribuiu para que o filme se tornasse um dispositivo formativo e educacional para se discutir a questão da infância marginalizada no Brasil.

1.3 O processo produtivo: a busca pelo realismo e a verossimilhança na obra cinematográfica

O processo produtivo da obra cinematográfica *Pixote*, dirigido por Babenco, foi marcado por acontecimentos importantes, quando o cineasta teve grande cuidado com a ambientação e a composição dos personagens, visando sempre à busca pela aproximação do real. De acordo com o diretor, a ideia de realizar um filme que abordasse a história de crianças marginalizadas nos grandes centros urbanos do Brasil teria surgido a partir de uma visita feita por ele, juntamente com um amigo, à antiga FUNABEM¹¹ do bairro Tatuapé, na cidade de

¹¹ A FUNABEM (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor) foi criada em 01/12/64 pela lei federal 4.513 – em substituição ao Serviço de Assistência ao Menor (SAM). Em 1967 passa a ser chamada de FEBEM (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Atualmente, no Estado de São Paulo a instituição chama-se Fundação CASA (Centro Atendimento Socioeducativo ao Adolescente). O nome da instituição modificou-se por diversas vezes, numa clara tentativa de desfazer da imagem negativa da instituição perante a sociedade.

São Paulo. Ele conta que, nesta unidade, residiam de trezentas a quatrocentas crianças, convivendo corriqueiramente com maus-tratos, rebeliões e fugas:

Ao entrar lá, fiquei muito tocado com o que vi, foi uma coisa assim que mexeu comigo, que eram crianças não sei por quê. Aquele universo, aquilo uma coisa desoladora, uma ausência de mãe, uma ausência de afeto, uma ausência de saber quem são, para onde vão e o que vão fazer da vida. Eu acabei dando meu telefone ingenuamente para alguns meninos e não deu outra. Um par de dias depois teve uma fuga e me começam a chover telefonemas a cobrar de orelhões, dizendo que eram os meninos que eu tinha conhecido na FEBEM, ligando pra mim. Eu os fiz ir para o escritório, os levei para comer...os levei para comer uns hambúrgueres e tomar uns milk-shakes e as crianças começaram a me contar algumas histórias, eu comecei a puxar a língua deles e eu gamei, eu fiquei louco, fiquei louco.¹²

O trecho acima esclarece que o cineasta ficou muito interessado na temática da infância abandonada e marginalizada no Brasil. Certamente, isso se deve à grande repercussão que um filme dessa natureza pudesse obter em nosso país e mesmo no exterior. Além disso, não havia até então na cinematografia nacional nenhum filme importante que tivesse trazido para o protagonismo a história de crianças delinquentes, ambientado num reformatório infantil prisional. O contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985) também teria sido outro aspecto relevante que tornaria a obra emblemática, visto que a curiosidade social poderia estar presente justamente em função da atuação da censura. Era a fase final do regime autoritário, conhecida como a distensão, quando acontecia um afrouxamento por parte dos órgãos de censura, arrolava-se a abertura política e várias questões estavam gradativamente sendo recolocadas em discussão no cenário nacional. Apesar de ainda persistirem práticas de violência e até mesmo a resistência por parte dos militares radicais de direito, que não queriam a abertura política, como vemos a seguir:

Com a implementação do projeto de distensão de Geisel, o regime procurou tornar mais seletivo o uso de força contra as oposições. Entre 1975 e 1976, contudo, os órgãos de repressão protagonizaram muitos episódios de repressão violenta contra organizações comunistas, quando várias mortes aconteceram. Geisel travou um duro combate contra os organismos de repressão, que temiam que a liberalização política implicasse a perda do enorme poder adquirido nos anos anteriores. É nesse contexto que se reiniciam os atentados terroristas de direita executados por agentes de segurança integrantes de grupos paramilitares. Os processos políticos diminuíram sensivelmente nesse período, notando-se, também, um certo

¹² Transcrição da reportagem concedida por Hector Babenco, o diretor de *Pixote*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6DY9hccg2Ms>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

arrefecimento do rigor punitivo dos juízes, sensível talvez ao ambiente de distensão. Figueiredo [1980-1985] seguiu os rumos tomados pelo seu antecessor, alargando os canais de atuação da oposição [...]. Ao dar continuidade ao desmantelamento do aparato repressivo, enfrentou a ira de seus agentes, que intensificaram as ações terroristas [...] (MATTOS; SWENSSON, 2003, p.90-91).

Nesse sentido, não havia dúvida de que a película com temática delicada conquistaria rápida repercussão no Brasil e no exterior. O contexto histórico brasileiro era, de fato, gerador de curiosidades, tanto no público nacional que estava desacostumado com as discussões polêmicas, como também no público estrangeiro, que acompanhava atentamente os acontecimentos políticos da América Latina, visto se tratar de um local estratégico para os negócios internacionais. O próprio Babenco, na reportagem citada anteriormente, afirmaria que o filme *Pixote* seria o grande responsável por sua projeção e ascensão como diretor no cenário cinematográfico internacional. Assim, não há dúvida de que o assunto de uma infância marginalizada, ambientado num país categorizado como subdesenvolvido, vivenciando um contexto de um regime ditatorial, iria facilmente despertar a atenção da sociedade brasileira e da comunidade internacional.

Depois que Babenco decidiu produzir uma obra cinematográfica para discutir a marginalização da infância no Brasil, ele e o roteirista Jorge Duran pensaram em iniciar as gravações num dos reformatórios infantis da FEBEM, tendo os próprios internos como atores. A intenção era criar um cenário mais próximo da realidade das crianças que viviam nestes internatos prisionais. No entanto, de acordo com Babenco, surgiram alguns empecilhos com a direção do reformatório. Vejamos o que ele disse numa entrevista, concedida a um dos jornais do Rio de Janeiro sobre este assunto: “[...] começaram a complicar, a pedir para ver o roteiro, essas coisas. Não adiantou dizer que eu não queria pichá-los, mas à estrutura social que possibilita existirem pessoas como as do filme.” (O GLOBO, 20 nov.1980). Esta situação dá a entender que havia por parte das autoridades, ligadas aos internatos, um desconforto com um possível filme que pudesse denunciar as péssimas condições de vida das crianças enclausuradas. Assim, diante de tal impossibilidade, o cineasta e sua equipe abandonaram a ideia de produzir um filme nas dependências da FEBEM.

A partir disso, Babenco e sua equipe de produção resolveram realizar as gravações num quartel militar abandonado da cidade de São Paulo (JORNAL DA TARDE, 21 nov.1980). A ideia voltava-se para uma fotografia fílmica que se aproximasse da atmosfera sombria dos reformatórios prisionais infanto-juvenis. Havia, por parte do cineasta, uma nítida preocupação em fazer uso de uma linguagem cinematográfica que fosse considerada realista, conquanto

saibamos que toda película, ficcional ou não, é uma representação da realidade. O uso de uma estética realista poderia despertar ainda mais a atenção do público espectador que, ao assistir o filme, teria uma impressão de algo condizente com a realidade. Isso seria fundamental para a construção de representações consideradas legítimas acerca da infância marginalizada, cujas imagens seriam de impacto e com enorme potencial de convencimento do corpo social. A ficção e a denominada realidade se misturariam numa mesma faceta, velando a ideia de representação. Logo, o uso de uma estética realista mostrava-se como uma estratégia de persuasão daqueles que assistiriam ao filme, ao mesmo tempo em que funcionaria como um dispositivo de validação do discurso fílmico de Babenco. Tais ponderações nos permitem afirmar que a película não é uma reprodução da realidade, todavia não se pode negar que, na obra, há verossimilhança com a realidade. Ou seja, não entendemos o filme como a realidade em si, mas como uma representação que, por sua vez, pode se aproximar e se assemelhar, em certo sentido, da realidade.

Babenco conta também que o filme foi projetado para ter dois momentos distintos. A primeira parte se passaria no interior de um reformatório prisional infantil, objetivando recriar a ambientação desse espaço nebuloso, marcado por práticas de poder, opressão e violência. Já a segunda parte se passaria nas ruas das grandes cidades do Brasil, quando os meninos lutavam pela sobrevivência por meio de pequenos furtos e se constituíam em um grupo social:

Então, eu vou fazer um filme estruturado em duas partes, numa é o social, o contexto, na outra é a fuga. A ponte é a fuga, a saída é a reconstrução da família, a vontade de um grupo de se agrregar de uma forma que reconstrua uma unidade familiar com homem, mulher e os filhos, aquilo que se vê normalmente. O filme que pode se estudar comportamento destas crianças, como se desenvolvem, se agrupam e se ajudam e conseguem sobreviver, quando conseguem, sendo que o filme vai mostrar que realmente não conseguem.¹³

Nesse momento, o diretor problematiza a questão da chamada desestruturação familiar como um dos motivos que levam estas crianças ao contexto da marginalidade. Essa discussão nos parece ser de extrema importância quando pretendemos investigar a questão da infância marginal no Brasil, e essa discussão será retomada na análise das imagens do filme, no próximo capítulo.

O processo de pesquisa para a produção do filme levou cerca de um ano. Quando o roteiro, finalmente, ficou pronto, surgiu um sério entrave: quais crianças deveriam atuar na

¹³Entrevista concedida pelo cineasta argentino-brasileiro Hector Babenco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6DY9hccg2Ms>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

película, já que a indústria cinematográfica e televisiva brasileira não possuía atores infantis com o perfil necessário. A saída encontrada foi trabalhar com crianças da periferia da cidade de São Paulo:

Como que eu vou resolver isso, daí surgiu uma figura maravilhosa que é a Fátima Toledo, que eu tinha conhecido na minha primeira visita à FEBEM. Uma moça baixinha de tez escura, um cabelo crespo, fazendo um trabalho de corpo com os meninos, alongamentos, exercícios posturais. Sei lá, achei que aquilo amansava os leñezinhos, um pouco. E chamei-a e partimos a busca de crianças em todos os bairros de periferia de São Paulo, eram centenas, eram trabalhos coletivos em igrejas, em comunidades, em clubes. E nós trabalhamos muito com as crianças, um grupo de quarenta e poucos, ficamos um grupo de vinte, do grupo de vinte ficaram treze, do grupo de treze eu precisava de sete para o núcleo principal. Todos eles vinham todos os dias, não havia atores principais, era o grupo que trabalhava. Um dia tive que decidir entre o Fernandinho Ramos da Silva e um outro menininho escuro, que era filho da bilheteira do Teatro Ruth Escobar, era um menino que era uma graça, mas era muito Marcelino pão e vinho e para meu gosto era muito TV Globo, era muito atorzinho de novela e o Fernando Ramos da Silva, quando eu olhava pra ele tinha uma cara de tristeza né!? Na carinha dele estava escrito tudo, estava tudo dito, era um menino pobre. Aí eu fui por ele. Ganhei a inimizade de todo mundo, mas mais uma vez apostei no inusitado, mais uma vez apostei naquilo que melhor representava para minha alma a fotografia do filme, a cara do filme.¹⁴

Figura 1: Fotografia das gravações do filme. Ao fundo, temos Fátima Toledo e o diretor Hector Babenco. No primeiro plano, o garoto Fernando Ramos da Silva, que protagonizou Pixote.

Fonte: Internet. Disponível em:<http://kadekarai.blogspot.com.br/2009_09_20_archive.html>. Acesso em: 02 jan.2014.



Figura 2: Fotografia da cena filmica, onde Pixote encontra-se na sala de aula do reformatório prisional infantil.

Fonte: Internet. Disponível em:<http://kadekarai.blogspot.com.br/2009_09_20_archive.html>. Acesso em: 02 jan.2014.



Quando Babenco e sua equipe passaram a selecionar garotos da periferia de São Paulo para participarem de oficinas de preparação para o filme, a ideia era buscar atores da

¹⁴Entrevista concedida pelo cineasta argentino-brasileiro Hector Babenco. Disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=6DY9hccg2Ms>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

comunidade, o que também pode ser visto como uma tentativa de projetar nas telas dos cinemas imagens que se apresentassem como reais. Assim, o uso de atores infantis não profissionais atende a uma necessidade de mercado de atores, assim como a uma preocupação estética do diretor. Tudo isso acaba por fazer da obra cinematográfica, na concepção de quem a assiste, uma espécie de ficção com tom de documentário da realidade brasileira. A partir disso, acreditamos que o uso de atores de comunidades pobres, bem como outras medidas tomadas por Babenco e sua equipe, já discutidas anteriormente, acabaram por legitimar ainda mais a obra como verdadeira e realista.

Os atores infantis que mais se destacaram no longa-metragem foram Fernando Ramos da Silva no papel de Pixote, Gilberto Moura como Dito, Edison Lino como Chico, e Jorge Julião como Lilica. Este último seria a única exceção do grupo, visto que já era ator de teatro na época e estudante do curso de Psicologia. Entendemos que a escolha de Julião para interpretar Lilica deve-se ao fato de esse personagem ser complexo e apresentar-se com grande densidade psicológica, o que exigiria certa maturidade profissional. Já o núcleo adulto seria composto por atores renomados, como Marília Pera, Jardel Filho, Elke Maravilha, Tony Tornado, Rubens de Falco e Beatriz Segal. Entre os atores, é importante ressaltar a atuação de Marília Pera ao interpretar a prostituta Sueli. A atriz atuou com destaque em algumas cenas, que se tornaram emblemáticas para a cinematografia nacional, figurando como uma espécie de genitora dos garotos marginalizados. Não é por menos que Marília Pêra receberia da Associação de Críticos de Los Angeles¹⁵ o prêmio de melhor atriz do ano de 1981.¹⁶

Outro aspecto não menos importante, que gostaríamos de abordar, diz respeito ao ator Fernando Ramos da Silva, que interpreta o protagonista Pixote. No trecho citado anteriormente, Babenco, ao falar do processo produtivo da película, diz: “[...] quando eu olhava pra ele, tinha uma cara de tristeza, né!? Na carinha dele estava escrito tudo, estava tudo dito, era um menino pobre [...].” De fato, a fisionomia do garoto impressionava, tanto que o ator recebeu diversos elogios de renomados críticos de cinema. Na década de 1990, a revista brasileira *IstoÉ* lançou comercialmente uma coleção de filmes para divulgar o cinema nacional. As obras que compunham esta coleção eram películas que tinham conquistado bons resultados de bilheteria e obtido prêmios no Brasil e no exterior. O filme *Pixote* fazia parte

¹⁵ A Associação de Críticos de Los Angeles é uma importante entidade de premiação de filmes dos Estados Unidos, que muitas vezes faz uma prévia das obras cinematográficas a serem indicadas ao Oscar. A maioria dos seus críticos de cinema também faz parte de outra entidade de premiação, a Associação de Correspondentes Estrangeiros de Hollywood, que premia os vencedores com o Globo de Ouro.

¹⁶Dados bibliográficos de Marília Marzullo Pêra. Disponível em:<http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE316>. Acesso em: 07 abr. 2014.

dessa coleção. Era comum, no início de cada filme da coleção, uma espécie de resenha ou apresentação feita por um crítico de cinema, que procurava explicar a obra cinematográfica e sua importância para o cinema nacional. No caso do filme *Pixote*, a apresentação foi feita por Luciano Ramos. Ele conta que, em 1990, a revista francesa *Première* promoveu uma pesquisa com críticos de cinema de todo o mundo para saber quais foram os filmes mais importantes da década de 1980, quando *Pixote, a lei do mais fraco* ficou em terceiro lugar. Ramos informa que críticos mais exigentes da imprensa internacional elogiaram demasiadamente o filme de Babenco. Segundo ele, o crítico Vicent Canby¹⁷ do jornal estadunidense *New York Times* escreveu num de seus artigos que Fernando Ramos da Silva, o ator protagonista de *Pixote*, tinha um dos rostos mais eloquentes do cinema, jamais vistos nas telas. Um rosto marcado pela dor, grande sofrimento, uma face impactante, que sensibilizou, constrangeu e revelou as angústias de crianças marcadas pela dor.

De fato, a fisionomia de *Pixote* chama muito a atenção em virtude de seu olhar triste e melancólico. Fernando Ramos da Silva empresta ao personagem Pixote sua estética do sofrimento, impregnada em seu corpo e fisionomia. Pixote, ou melhor, Fernando encarna de modo instintivo e socialmente a dor de uma infância marginalizada. Não era necessário, por parte de Fernando, interpretar um papel. Pelo contrário, bastava que fosse ele mesmo, bastava emprestar sua vida e sua história ao personagem Pixote. Vicent Canby, crítico de cinema estadunidense, tinha razão ao afirmar que o protagonista tinha um dos rostos mais eloquentes do cinema mundial. Ao assistirmos ao filme, temos certeza de que o garoto Fernando Ramos da Silva simplesmente deixou vir à tona, durante sua atuação, todos os conteúdos psicológicos, sociais de sua existência como sujeito histórico. Era uma vida marcada pela repressão, violência, fome, miséria e abandono familiar. É como se o ator e o personagem fossem um mesmo indivíduo.

A história de vida de Fernando Ramos da Silva foi marcada por muitos contrastes, já que, da miséria, obteve a fama momentânea com o filme e, posteriormente, morreu prematuramente aos 19 anos num confronto com a polícia. Esse garoto nasceu em novembro de 1967 na periferia da cidade de São Paulo. Desde tenra idade, aprendeu a conviver com a dura realidade da pobreza e da desigualdade social. Por ser órfão de pai, teve que trabalhar desde criança em pequenos serviços para ajudar a mãe a sustentar a casa e os demais irmãos. Em 1980, por volta dos treze anos, sua vida mudaria radicalmente com a participação no filme

¹⁷Vicent Canby (Chicago, 27 de julho de 1924 – Nova Iorque, 15 de outubro de 2000) foi um importante crítico de cinema e teatro estadunidense. Atuou como principal crítico de cinema do jornal *The New York Times* a partir de 1969, produzindo mais de mil resenhas sobre cinema.

Pixote, a lei do mais fraco. O sucesso obtido e a grande repercussão da obra cinematográfica contribuíram para que Fernando Ramos se tornasse uma celebridade no Brasil e no exterior, conquistando diversos prêmios e elogios de críticos de cinema e do público espectador. Quando o filme *Pixote* foi finalizado, Fernando Ramos da Silva foi para o Rio de Janeiro, onde participou da sua primeira novela, *O Amor é Nossa* (1981), da Rede Globo. Todavia, não obteve êxito em seu papel e foi demitido. Posteriormente, o garoto teria apenas curtas e discretas participações nos filmes *Eles não Usam Black-tie* (1981) e *Gabriela Cravo e Canela* (1983). O fracasso como ator fez com que Fernando retornasse a seu local de origem, na cidade de Diadema, São Paulo, na região do ABC paulista. Lá, voltou a conviver com a miséria e com o anonimato social. Depois, com a ajuda do jornalista e escritor José Louzeiro, foi contratado para interpretar um personagem infantil em outra novela da Rede Globo. No entanto, mais uma vez, Fernando não permaneceu por muito tempo em seu novo emprego, sendo novamente demitido sob a alegação de que não conseguia memorizar os textos da novela por ser semianalfabeto¹⁸.

Enfim, a trajetória pessoal de Fernando Ramos da Silva se cruza com a do personagem *Pixote*, visto que ambos eram meninos pobres e órfãos de pai, de um bairro pobre da periferia de São Paulo, vivendo de pequenos delitos. O modo como viveu Fernando e o seu fim precoce aos 19 anos mostra que não basta apenas integrar a infância marginalizada à realidade da normalidade e do emprego formal. Além disso, seria necessário criar condições materiais, culturais e educacionais para que estas crianças e suas famílias pudessem viver com dignidade. Seria fundamental que o Estado elaborasse políticas públicas voltadas para amenizar as condições de vida dessa infância. Contudo, na prática, percebemos que as ações se voltam para a violência contra a infância marginalizada, bem como se dá o uso útil dos pequenos na ordenação do contexto social.

A partir do que se discutiu, é possível pensar nos motivos que contribuíram para que Fernando Ramos da Silva obtivesse êxito no filme *Pixote*, e para que fosse considerado um fracasso nas novelas da Rede Globo. Em outras palavras, por que a atuação artística do garoto apresentou-se de modo tão diferente nos dois contextos? A resposta nos parece simples, pois Fernando encena a si mesmo em *Pixote* e não atua como um mero personagem fictício da realidade social. Talvez não seja um exagero dizer que Fernando Ramos da Silva foi ele mesmo em *Pixote*, não sendo necessário representar um personagem. Já nos filmes e nas novelas, o protagonista de *Pixote* foi obrigado a mobilizar habilidades teatrais que não

¹⁸FOLHA UOL, 11 dez.2013. Disponível em:< <http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2013/12/1383007-a-lei-do-mais-forte.shtml>>. Acesso em: 5 mar.2014.

condiziam com a sua aprendizagem social e possível formação pessoal e profissional. Certamente, por esse motivo muitos críticos de cinema tenham se convencido de que a fisionomia de Fernando Ramos era uma das mais convincentes que o cinema mundial já havia presenciado. Com efeito, era a realidade sendo emprestada à representação. O personagem Pixote, bem como o ator Fernando Ramos da Silva, são retratos vivos e pulsantes da infância marginalizada no Brasil, marcada pela violência, pelos maus-tratos e sem qualquer tipo de perspectiva de vida. Pixote era uma criança à espera de amparo, infelizmente, destinada a um fim trágico, assim como ocorreu com Fernando Ramos da Silva. Esse é mais um argumento para que *Pixote* seja percebido como um importante objeto histórico para se pensar a delicada temática da infância marginalizada no Brasil, quando a representação cinematográfica e todos os seus acontecimentos tangenciais nos forneceram elementos de uma dada realidade social.

1.4 O caso Camanducaia: o extermínio das crianças delinquentes e o contexto da violência infantil

A produção cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco* surgiu a partir da obra literária *Infância dos Mortos*, do romancista José Louzeiro. Seria impossível não citar este romance, até mesmo porque há no filme inúmeras cenas que se assemelham às tramas narradas por Louzeiro em seu livro. Ao leremos a obra e ao assistirmos à película, as similaridades entre os dois artefatos culturais são facilmente percebidas. O livro *Infância dos Mortos*, por sua vez, inspirou-se no famoso e verídico caso Camanducaia, ocorrido em 1974 na cidade de São Paulo. A pesquisadora Isabel Frontana (1999), do Programa de Educação em História Social, vinculado à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, produziu uma interessante pesquisa sobre a realidade das crianças e adolescentes marginalizados na capital paulista e descreve, num um dos capítulos de seu livro, a Operação Camanducaia, que por sua vez inspirou o livro de Louzeiro.

A referida autora conta que, numa das habituais operações de limpeza do centro da cidade de São Paulo, a polícia militar apreendeu cerca de trezentas crianças e adolescentes que se encontravam sozinhas pelas ruas e praças. Sem qualquer tipo de critério e justificativa, estas crianças foram colocadas em camburões da polícia e prontamente encarceradas nas dependências do Departamento Estadual de Investigações Criminais de São Paulo (DEIC). Conta-se que um dado comandante da polícia militar, sem avisar ao Juizado de Menores, determinou a seus subordinados que coloassem noventa e três dessas crianças num ônibus da

polícia para que fossem exterminadas. Narra-se que, nas proximidades do município mineiro de Camanducaia, este ônibus cheio de crianças teria parado num acostamento. Os policiais, aos berros, munidos de cassetetes, revólveres, metralhadoras, pedaços de pau com pregos nas pontas e cães, forçaram todas as crianças a que se despissem. Em seguida, os PMs soltaram os ferozes animais sobre os garotos ainda dentro do veículo, provocando pânico generalizado e uma enorme confusão. Desesperadas, algumas crianças tentaram fugir dos cães pulando pelas janelas do veículo, ao mesmo tempo em que eram agredidas a socos e pauladas pelos policiais. Finalmente, depois de algumas mortes e muita luta corporal, alguns desses garotos conseguiram pular para fora do ônibus, quando se viram encerrados entre os policiais e um despenhadeiro. Naquele momento, muitas crianças preferiram pular no precipício, enquanto outras foram covardemente empurradas pelos agentes policiais, o que ocasionou a morte de dezenas desses meninos.

Algumas dessas crianças, contudo, conseguiram fugir em direção à cidade mais próxima, que era Camanducaia. Chegando a este município mineiro, foram novamente detidas pela polícia e conduzidas às celas de uma pequena delegacia. O delegado local, talvez sensibilizado, pediu à população da cidade que doasse roupas, medicamentos e alimentos para os pequenos infortunados, pois se encontravam com muita fome e extremamente machucados. Conta-se que os pedidos do delegado só teriam sido atendidos por parte da sociedade, justamente por pessoas que viviam na rua, sobretudo por prostitutas. Posteriormente, as autoridades do município de Camanducaia decidiram reenviar essas crianças ao Juizado de Menores da cidade de São Paulo, juntamente com um ofício do juiz da Comarca da cidade mineira. O magistrado criticava a lastimável atitude da polícia paulistana, ressaltando que não mais aceitaria que seu município fosse um viveiro para receber marginais do Estado de São Paulo. Sendo assim, percebe-se claramente que a preocupação não era com a integridade física e psicológica dessas crianças, vítimas da violência policial, mas sim com uma forma de se livrar dos pequenos marginais que, uma vez ali despejados, perturbaram a vida social da pacata cidade mineira.

Já em São Paulo, esses menores passaram por uma triagem no Juizado de Menores, quando se constatou que a maioria das quarenta e duas crianças e adolescentes sobreviventes não possuía qualquer tipo de antecedente criminal e nem passagem por qualquer instituição ligada à Secretaria da Promoção Social do Estado. O mais absurdo está no fato de que muitos desses garotos foram presos sem qualquer tipo de justificativa. Outra incoerência diz respeito à reclusão temporária dos chamados pequenos delinquentes no DEIC, visto se tratar de uma

seção policial especializada no atendimento de adultos criminosos, e não destinada a lidar com crianças marginais. Os agentes desse departamento alegaram que os menores foram apreendidos simplesmente por se encontrarem em situação de risco e desacompanhados de suas famílias ou responsáveis nas ruas e avenidas da cidade de São Paulo. Logo, o caso Camanducaia, estampado nas manchetes dos principais meios de comunicação, ganhou repercussão Brasil afora. A Revista Veja, o Jornal da Tarde e outros importantes jornais da grande imprensa noticiaram tal episódio. As discussões na imprensa brasileira giraram em torno do total descaso para com os menores, ressaltando que tais práticas de violência eram comuns, quando ocorriam verdadeiras operações de limpeza social na capital paulista e em outras importantes cidades brasileiras. A partir daí, entidades sociais, instituições públicas, políticos e a própria sociedade civil passaram a se manifestar em relação ao acontecimento e às questões pertinentes à infância pobre, exigindo das autoridades policiais e jurídicas uma investigação e uma punição exemplar para todos os envolvidos nesse massacre infantil.

Pressionadas, as autoridades determinaram a abertura de um inquérito policial para apuração do ocorrido. Após alguns meses de investigações, concluiu-se que a Operação Camanducaia não foi autorizada por nenhuma ordem superior. Durante o processo de inquérito, os policiais diretamente envolvidos no episódio teriam afirmado que um dos pneus do ônibus havia furado, obrigando-os a estacionar num acostamento da rodovia. A partir daí, os garotos teriam se rebelado e iniciado uma confusão, levando os policiais a agirem com violência para conter os ânimos dos mais exaltados. Todavia, essa versão foi prontamente desmentida pelos garotos sobreviventes, que alegaram a clara intenção de extermínio por parte dos policiais militares. Além disso, os PMs investigados não conseguiram dar uma explicação convincente aos investigadores sobre o fato de estarem levando as crianças para outro município, em outro Estado. O secretário de segurança do Estado de São Paulo, coronel Erasmo Dias, à época, numa clara tentativa de amenizar a situação e se justificar perante a sociedade, alegou, sem constrangimentos, que os policiais agiram no sentido de evitar um “mal maior”, o que os levou a cometer irregularidades:

Já o secretário de Segurança do Estado de São Paulo, coronel Erasmo Dias, ao pedir desculpas públicas ao governo de Minas Gerais e alegar que tudo teria acontecido à sua revelia, classificou a atitude dos policiais envolvidos na “Operação Camanducaia” como fruto de uma “decisão estúpida, burra”: “Imagine, levar os meninos para outro Estado!” [...]. Para o secretário de Segurança, a “Operação Camanducaia” ocorreu por “excesso de zelo” de seus subordinados, que, diante da ordem de combater a ação dos “trombadinhas” no centro da cidade e da impossibilidade legal de mantê-los presos, “encontraram uma saída irregular, que tomaram sem consultar seus

superiores". Esse tipo de ação era justificável, na visão do secretário, na medida em que não se vislumbrava uma solução mais eficaz para o combate da delinquência infanto-juvenil. As declarações do secretário à imprensa buscavam eximir a polícia de qualquer responsabilidade diante dos problemas que envolviam o "menor" (FRONTANA, 1999, p.169).

Percebemos, assim, que a prática de execução de "trombadinhas" era algo em defesa da ordem nacional, quando a chamada escória era eliminada da sociedade por meio de ações como a Operação Camanducaia. O pior de tudo isso é que os agentes do alto comando militar percebiam tal prática como justificável e até necessária à harmonia social. Ao final do processo investigativo, não se identificaram culpados e nenhum dos envolvidos no episódio foi sequer denunciado, muito menos punido pela justiça brasileira. As crianças detidas no DEIC foram encaminhadas para suas casas, sob a alegação de que não havia motivos legais para que continuassem detidas (FRONTANA, 1999).

É possível perceber que, no contexto da ditadura militar (1964-1985), momento retratado na película *Pixote*, a preocupação por parte dos agentes militares e autoridades não era tão somente controlar e vigiar a forma como os militantes políticos de esquerda contestavam e enfrentavam o regime. Havia também uma grande atenção dada àqueles que prejudicavam a imagem de ordem e progresso propagada pelos militares, ou seja, era necessário combater os inimigos internos: todos aqueles considerados pela ditadura militar como marginais, parâmetro que incluía crianças pobres. A presença desses indivíduos adultos ou crianças no contexto das ruas brasileiras contradizia a ideia de prosperidade e de redução de desigualdades difundidas pelo governo militar durante o chamado milagre econômico. Tais indivíduos eram um incômodo aos militares e à ideia de ordem social que defendiam e colocavam em prática, ao mesmo tempo em que serviam para justificar a manutenção do aparato repressor:

A verdade é que o milagre [econômico], embora gerando desigualdades de todo o tipo, sociais e regionais, fora capaz de beneficiar, de modo substantivo, muitos setores modernos. Consideráveis estratos das classes médias [...]. Havia, é claro, enormes sombras na paisagem, que os holofotes da publicidade não conseguiam esconder. Os pequenos posseiros e proprietários de terras, que perderam sua pouca terra no processo terrível da concentração fundiária e viraram desterrados em seu próprio país – os bôias-frias. Os trabalhadores sem qualificação adaptada à sede de lucro dos capitais, que ficavam à margem, desabrigados e desprotegidos no ambiente cada vez mais esgarçado de um tecido social cujas redes de proteção (saúde e educação públicas) se deterioravam cada vez mais. Constituíam vastos contingentes, perdidos, sem eira nem beira, chamados equivocadamente de excluídos, porque eram legítimo produto do sistema e, como tal, estavam

nele incluídíssimos, embora cada vez mais aparecessem como descartáveis (REIS, 2005, p.59-60, acréscimos nossos).

Era necessário eliminar todos os inimigos do Brasil, não só militantes de esquerda, geralmente, oriundos das classes médias, mas também os delinquentes, provenientes das classes baixas, que pela marginalização resistiam e desmentiam o falso imaginário do desenvolvimento nacional. Desse modo, justificam-se as práticas de violência e manutenção de dispositivos jurídicos e de repressão contra aqueles que se apresentavam como opositores do regime militar. Esses indivíduos eram vigiados, aprisionados, torturados e eliminados; assim como aconteceu no caso Camanducaia, quando a ideia de extermínio dos pequenos marginais estava em total consonância com a política ideológica da Doutrina de Segurança Nacional:¹⁹

No período sob análise [década de 1970], em que o poder se concentrava nas mãos dos militares, os princípios que norteavam aquela doutrina [Doutrina de Segurança Nacional] transcendiam questões de caráter eminentemente políticos para abarcar também aqueles reputados crimes comuns. A partir do Decreto-Lei número 667, de 1969, houve uma militarização das corporações policiais, na medida em que todas as políticas estaduais passaram a ser centralizadas sob o controle e a coordenação do Exército. Não se tratava de conferir a elas um novo papel, mas de subordiná-las aos princípios da doutrina de segurança nacional, que ordenava e sustentava o regime desde 1964 (FRONTANA, 1999, p.171-172, acréscimos nossos).

É importante destacar que o episódio Camanducaia não foi retratado fielmente no filme *Pixote, a lei do mais fraco*. No filme tivemos recriadas situações descritas por Louzeiro em seu livro. No filme de Babenco, há uma cena de extermínio dos chamados menores infratores. Certa madrugada, alguns meninos são colocados num camburão da polícia e levados a um terreno abandonado, e então executados a tiros por agentes policiais. A Operação Camanducaia, ocorrida na década de 1970, foi mais uma dentre inúmeras chacinas contra crianças marginalizadas, que aconteciam e ainda acontecem na cidade de São Paulo e em

¹⁹ A chamada Guerra Fria contribuiu para que os militares estadunidenses elaborassem aparatos político-ideológicos nas décadas de 1960 e 1970 em nome da “defesa nacional”. A intenção era desenvolver concepções e ações destinadas à repressão de qualquer tipo de pensamento ou prática oposicionista nos Estados Unidos, principalmente, comunista. Essas ideias repercutiram, sobretudo, na América Latina, sendo que muitos militares brasileiros foram influenciados a partir de cursos de formação realizados na principal potência capitalista do mundo. O resultado de tudo isso no Brasil foi a elaboração da Doutrina de Segurança Nacional por parte da Escola Superior de Guerra (ESG). A DSN foi um instrumento ideológico que fundamentou e norteou toda a ação militar na ditadura brasileira (1964-1985), e também foi responsável pela criação de diversos órgãos de vigilância e intervenção social, tais como o Sistema Nacional de Informação (SNI), o Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações da Defesa Interna (COI-CODI) e o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

outros importantes centros urbanos do país, como, por exemplo, o massacre da Candelária no Rio de Janeiro, em julho de 1993. Faz-se necessário destacar que os extermínios dos chamados menores infratores e as operações de limpeza eram comuns naquele momento histórico. O livro *Infância dos Mortos*, o filme *Pixote, a lei do mais fraco*, e a obra da pesquisadora Isabel Frontana (1999) trazem à tona uma discussão comum ao contexto das décadas de 1960, 1970 e 1980, e discutem e analisam as práticas de tortura e extermínio que faziam parte do cotidiano da polícia militar, como suas perseguições aos chamados criminosos políticos, mas também aos marginalizados que sujavam ou habitavam indevidamente as ruas de cidades brasileiras. Vale lembrar que, no ano de 1964, parte da sociedade brasileira assistiu assombrada ao golpe de Estado realizado pelos militares, que por meio de dispositivos legais e pelo uso da violência acabaram por assumir o poder político no Brasil (REIS, 2000). Contudo, na historiografia sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985), quase sempre se discute a perseguição aos militantes políticos de oposição e muito pouco se fala da caçada aos marginais das ruas e avenidas do Brasil. Nesse sentido, ao longo desse trabalho, procuramos trazer à baila justamente questões relativas a esses marginalizados, mais especificamente, a situação das crianças pobres, que viviam nas ruas, consideradas marginais pelo padrão socialmente vigente. Pobres, miseráveis, mendigos, prostitutas, criminosos, traficantes de drogas e “menores infratores” também eram alvo dos militares, visto que também eram considerados inimigos políticos do regime ditatorial, embora não figurassesem como sujeitos históricos que lutaram contra a opressão militar.

Enfim, a repressão e a violência dos militares tinham como alvo específico os militantes de esquerda e não os marginalizados, considerando, contudo, que estes últimos também ameaçavam o poder institucionalizado. Era urgente e necessário combatê-los, isto é, eliminá-los do cenário nacional. Os dizeres: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, muito propagado pelos militares, também podem ser aplicados aos chamados marginais, visto que igualmente eram acusados de subversão da ordem e percebidos como perigosos à sociedade. A diferença é que a condição social desse grupo pobre não os permitia deixar o Brasil através do exílio, assim como aconteceu com grande parte dos militantes de esquerda. Sem saída, tais sujeitos aqui ficavam e muitas vezes eram vítimas do extermínio policial, justamente por resistirem por meio da prática criminal ou simplesmente por estarem inseridos num contexto de marginalização em virtude da miséria. Ademais, a repercussão social desses extermínios dos pobres e marginais não seria algo tão preocupante para os agentes militares, pois, geralmente, não havia quem reclamassem por suas vidas ou força política suficiente para exigir justiça. Já

em relação aos militantes políticos, mais vinculados às classes médias, a situação era um pouco diferente. Esses indivíduos usufruíam um pouco mais de proteção legal, e possuíam capacidade de mobilização da chamada opinião pública. Portanto, era preferível expulsar do Brasil os militantes de esquerda, em vez de eliminá-los. Isto não quer dizer que não ocorreram inúmeras mortes de militantes, mas, para os militares, o exílio da classe média insurgente seria a melhor alternativa junto à opinião pública, enquanto o extermínio dos marginais, a prática mais viável e menos onerosa para os pobres.

Quando se pensa no exílio dos marginalizados, percebe-se que era algo totalmente impossível, pois muitos desses indivíduos não tinham sequer condições financeiras para uma vida minimamente digna em nosso país, menos ainda para se refugiarem no exterior. Entende-se que o extermínio dos marginalizados era algo socialmente aceitável, pois a imagem que representavam estava vinculada aos padrões de anormalidade, sendo que muitos eram associados a animais selvagens. Assim, os categorizados como marginais deixavam as ruas feias, sujas e perigosas. Portanto, seria necessário e mais prático jogá-los, por exemplo, em despenhadeiros, exterminá-los durante as madrugadas ou até mesmo trancafiá-los em prisões e nos reformatórios infantis. Enfim, esta era uma das inúmeras situações da ditadura militar brasileira (1964-1985) que, em seu auge, cometeu muitos assassinatos, os quais hoje são quantificados e analisados somente em relação aos militantes políticos, enquanto nada se diz ou pouco se discute sobre a história dos marginalizados nesse período.

As faxinas ocorridas em relação aos sujeitos pobres, habitantes das ruas, no silêncio da noite dos grandes centros urbanos ou na obscuridade dos sistemas prisionais adultos e infantis, também caracteriza o regime militar brasileiro. Outro aspecto a ser assinalado é que grande parte da população estava à margem dessas discussões, primeiramente em função da própria censura militar, mas ao mesmo tempo, pela dificuldade de realização de uma leitura crítica sobre a realidade histórica. É claro que muitos indivíduos sabiam e acompanhavam a cultura da violência, vigente no período da ditadura militar brasileira, porém ficavam receosos em revelar ou apontar acontecimentos, envolvidos e culpados. Isso se deve justamente ao fato de que havia uma ampla repressão social que torturava e matava sem qualquer tipo de compaixão sujeitos considerados, por qualquer motivo, opositores ao regime instalado. De fato, o Brasil vivenciava a cultura do medo. Poucos ousavam levantar a voz para criticar ou denunciar os crimes praticados pelos policiais nas madrugadas da cidade de São Paulo. O pavor propagado pelos órgãos de repressão era enorme, atingindo não apenas os militantes de esquerda, mas também os marginalizados e todo o corpo social. Contestar o governo militar

seria certamente o passaporte para as salas de tortura e, posteriormente, para a morte. Evidentemente, alguns tinham coragem de contestar o regime, mas eram duramente castigados pelos agentes opressores. Assim, muitas vidas foram ceifadas simplesmente por não concordarem com os abusos de poder cometidos pelos militares, quando a intolerância e a tirania imperavam sobre as liberdades individuais.

Apesar disso, é importante destacar que uma face trágica e desconhecida de todo este processo de opressão e repressão recaía sobre as crianças consideradas infratoras. Os categorizados como adultos marginais eram igualmente perseguidos pela censura, sendo vítimas dessa violência sem precedentes. Porém, dessa grande massa de marginalizados, que vivia nas ruas e dos “restos” da sociedade brasileira, havia os mais frágeis e vulneráveis, as crianças marginalizadas, as quais, embora também resistissem com violência, não conseguiam medir forças com o governo militar. Ademais, esta infância sofria triplamente com os atos de violência e práticas de poder. Ora eram assujeitadas pelos agentes militares, ora pela ação de marginais adultos que as submetiam a situações de exploração, ora ainda entre as próprias crianças, que também faziam valer entre si as mesmas práticas de poder. Destaca-se que muitas dessas crianças eram utilizadas por adultos ou crianças mais velhas para a realização de pequenos crimes, tais como tráfico de drogas, furtos e assassinatos. Isso era comum, já que as crianças eram favorecidas pela lei de menores, que não permitia sua condenação por serem consideradas inimputáveis. De fato, era uma realidade dura para esta infância que, em seu cotidiano, era submetida a práticas de poder e, ao mesmo tempo, desenvolvia leis próprias de sobrevivência, em que os mais fortes se sobreponham aos mais fracos.

Por esses motivos, faz-se necessário escrever sobre esta infância brasileira, assujeitada no contexto social e também marginalizada no próprio campo historiográfico. De certo modo, Babenco acabou por produzir um artefato histórico sobre a infância marginalizada do Brasil durante a ditadura militar (1964-1985). Não restam dúvidas de que o cineasta ousou naquele contexto, sendo um dos poucos diretores a discutir a polêmica e perigosa temática da infância marginal. Vale ressaltar que o filme *Pixote* sofreu com a censura. Em diversos momentos, Babenco teve seu trabalho prejudicado pelos militares, que determinavam cortes de cenas. Apesar dos inúmeros problemas vivenciados, o diretor persistiu e conseguiu produzir um filme sobre a chamada delinquência infantil em plena ditadura militar. A nosso ver, todo este cenário histórico acabou por valorizar a obra de Babenco, que também ganhou destaque em razão da repercussão conquistada nos meios de comunicação, através dos prêmios obtidos e pela estética neo-realista aplicada à película. Assim, esses aspectos, conjugados, fizeram de

Pixote uma importante obra de reflexão acerca da infância marginalizada no Brasil, país onde o exemplo real de como as crianças eram tratadas nessa época é o caso Camanducaia.

1.5 O cinema nacional e o contexto histórico do Brasil no início da década de 1980

A história do cinema mostra que este segmento cultural tornou-se um campo de enorme mobilização e prática social, sobretudo a partir da década de 1930, quando as grandes produtoras cinematográficas internacionais se consolidaram, fazendo da sétima arte um grande negócio, capaz de gerar riquezas e de influenciar ideologicamente as massas. Já no campo historiográfico, é somente na década de 1960 que os historiadores começaram a se interessar pela obra cinematográfica como fonte documental. Marc Ferro foi um dos primeiros pesquisadores a direcionar suas análises na relação história-cinema, percebendo o filme como um agente da história (COSTA, 2003). No Brasil, atualmente, tem se destacado o pesquisador Morettin, que nos explica a importância do cinema para a pesquisa histórica:

[...] 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 [...] (MORETTIN, 2007, p.41).

O cinema, sem dúvida, pode ser uma valiosa fonte histórica, na medida em que reproduz informações sobre um determinado momento histórico e problematiza questões sociais. Em muitas situações, o cineasta capta imagens que podem ser utilizadas pelos historiadores como ponto de partida para o acesso a uma dada conjuntura. No entanto, é necessário reafirmar que o filme não pode ser visto como a realidade em si, mas como uma representação da realidade, visto que as imagens, sejam elas consideradas fictícias ou não, sempre são submetidas a manipulações nas edições e registram informações a partir do olhar da câmera que faz escolhas, e essas características requerem alguns cuidados durante a análise.

Ao estudarmos a história do cinema, percebemos que se constitui de escolas vinculadas a um contexto histórico e a uma forma particular de escrita. As escolas cinematográficas diferenciam-se umas das outras em função de suas narrativas, ou seja, o emprego de determinados tipos de linguagem e técnica específicas, relacionadas ao plano fílmico, aos

movimentos da câmera, à fotografia, aos efeitos especiais, à montagem, à música, à cenografia, à paisagem, à encenação dos atores e às falas, dentre outros. Tudo isso compõe a chamada estética cinematográfica (XAVIER, 1984). Desse modo, ao longo do processo histórico, o cinema formou-se a partir do seu aperfeiçoamento técnico e narrativo e por suas diferenças técnicas e narrativas:

O cinema pode constituir, com a sua tradição técnico-lingüística (e continuará ainda por muito tempo, é provável), uma espécie de laboratório experimental e de experiências-piloto para o desenvolvimento e a produção de modelos de comunicação e de narração audiovisual (COSTA, 2003, p.145, acréscimos do autor).

Em diferentes momentos, desenvolveram-se escolas cinematográficas distintas, como, por exemplo, o cinema mudo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo, as vanguardas russas, o cinema mudo italiano, o cinema hollywoodiano entre as décadas de 1930 e 1950, e o neo-realismo italiano. Já o cinema moderno conta com a *nouvelle vague* francesa, também denominada de cinema autoral, além do *underground* estadunidense e do cinema do leste europeu. Depois do cinema moderno, destaca-se a nova *Hollywood* com os *auteurs* e *blockbusters*, o cinema novo alemão, o cinema eletrônico e o hiper-realismo pós-moderno (COSTA, 2003).

O cinema brasileiro começa a se constituir timidamente na década de 1930, no início do processo de industrialização do governo Vargas. Ao longo do tempo, desenvolveram-se estilos estéticos marcados ora pela aversão à imposição cultural estrangeira, sobretudo europeia e estadunidense, ora pela assimilação e reelaboração dos padrões estrangeiros. Entre as décadas de 1930 e 1950 destacaram-se as chanchadas produzidas nos estúdios da Atlântida²⁰ e da Vera Cruz²¹. Os filmes dessas duas companhias cinematográficas eram marcadamente críticos em relação à cultura erudita e procurava debochar dos filmes clássicos. Na época, como os recursos financeiros ainda eram escassos, os produtores acabavam por realizar filmes mais baratos, parodiando os clássicos estrangeiros a partir de obras musicais carnavalescas, que ficariam conhecidos como chanchadas. Na década de 1960, o cinema nacional ganha um ar um pouco mais engajado politicamente em virtude do contexto da

²⁰ Atlântida foi uma companhia cinematográfica brasileira fundada na década de 1940 na cidade do Rio de Janeiro por parte de Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Destacou-se pela produção de filmes de baixo custo e grande apelo popular, do gênero da chanchada, que satirizavam obras cinematográficas de grande sucesso de público e bilheteria da Europa e Estados Unidos.

²¹ A companhia cinematográfica Vera Cruz surgiu no Brasil na década de 1950, fundada na cidade de São Bernardo do Campo pelo italiano Franco Zampari e por Francisco Matarazzo Sobrinho.

Guerra Fria, quando as ideologias capitalistas e socialistas disputavam a hegemonia mundial, e o Brasil vivenciava uma situação socioeconômica de grande miséria no campo e nas cidades, além da conturbação política em virtude da ditadura militar (1964-1985). Nesse momento, ganha força o movimento estético cinematográfico de crítica da realidade social e política conhecido como neo-realismo. E, dentro desse contexto, talvez, a estética mais conhecida, o Cinema Novo, compromete-se inicialmente com estética da fome no campo e, posteriormente, volta-se para questões urbanas e políticas, principalmente a partir do golpe militar de 1964. O principal cineasta dessa escola é o diretor Glauber Rocha, produtor de filmes importantes como: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e *Terra em Transe*, em 1967 (RAMOS, 1990).

Nesse período dos anos de 1960, existe ainda o que os críticos denominavam “Udigrudi” ou cinema marginal, da “boca do lixo”. Os filmes dessa corrente contavam com pouquíssimos recursos financeiros, porém com grande capacidade inventiva e criativa. Ao contrário do Cinema Novo que, em sua última fase, partiu para questões da conjuntura política institucionalizada, o Cinema Marginal, encarnado nas figuras dos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, trataria de questões políticas, porém de uma perspectiva diferente, vinculada ao submundo da sociedade urbana brasileira das décadas de 1960 e 1970. Eram películas de grande criticidade, na medida em que discutiam a sociedade de consumo, a marginalidade, a prostituição, o lixo industrial e a criminalidade, ou seja, o universo denominado de marginal. Em certo sentido, era uma abordagem mais focalizada em aspectos socioeconômicos e antropológicos do que de governo e política partidária. Para muitos críticos de cinema, este estilo, ou melhor, esta estética perdurou até o início da década de 1970, em função do processo de censura da ditadura militar brasileira, que procurou reprimir a produção de filmes dessa natureza, denunciadores das mazelas sociais do Brasil.

A partir dessa repressão, ganha força a estética da pornochanchada ainda na década de 1970, um estilo cinematográfico no qual se pode perceber um caráter ideológico e político, mas não nos mesmos moldes das outras escolas cinematográficas, que focavam a crítica a determinadas dimensões do social, do econômico e da política institucionalizada. Podemos interpretar a pornochanchada como um estilo cinematográfico voltado à problematização da moral burguesa, que se contradizia por meio de sua conduta sexual, e revelava, assim, a artificialidade dos padrões comportamentais dessa classe social. Contudo, a década de 1970 não ficou marcada apenas pelos filmes da pornochanchada, mas foi a estética de cinema que mais se destacou. Na visão dos militares, esta estética de cinema esvaziava as discussões

políticas da década anterior, o que, de certa forma, estava correto, embora houvesse discussões que nos remetiam a problemáticas sociais, econômicas e também políticas a partir de um ponto de vista mais amplo desse conceito (RAMOS, 1990).

Quando adentramos a década de 1980, o Brasil vivenciava o processo de abertura política conhecido como distensão. Nesse momento, os militares, já enfraquecidos politicamente, não conseguiam mais sustentar como antes o aparato repressor. Aos poucos, a censura se afrouxava e os meios de comunicação reconquistavam a liberdade de expressão. Muitos exilados voltavam ao Brasil, e os prisioneiros políticos eram libertados. Os movimentos sociais ganhavam força, principalmente o sindicalismo que, juntamente com outros setores, conseguia mobilizar parte da população brasileira a lutar pela redemocratização. Tais grupos sociais queriam e exigiam uma abertura política ampla e rápida, porém os militares resistiam, realizando uma abertura gradual, lenta e restrita. Do ponto de vista econômico, o Brasil enfrentava uma forte crise. A abertura do mercado nacional ao capital estrangeiro nas décadas anteriores havia tornado a economia frágil e vulnerável, formando um mercado ainda mais dependente. Em síntese, os anos de 1960 e de 1970, considerados o auge do período militar, ficaram marcados pela repressão política e por uma economia de alinhamento ao modelo liberal, que acentuava a miséria e a pobreza. A década de 1980 pode ser vista como um contexto de desvelamento da situação política, econômica, social e cultural do Brasil. Nesse contexto, pelo afrouxamento da censura, ficava mais fácil perceber os graves problemas que afetavam a sociedade:

Os problemas já começam a surgir com a “crise do petróleo”, em 1974, e, daí em diante, com todos os distúrbios monetários e financeiros internacionais subsequentes. Mas, outra vez, ao invés de enfrentar a questão de fundo – a capacidade de financiamento e inovação -, lançamo-nos no que Carlos Lessa chamou de aventura megalômana do II Plano Nacional de Desenvolvimento, “resolvemos” levar adiante o crescimento econômico recorrendo às facilidades do endividamento externo, especialmente das empresas estatais. O resultado todo mundo sabe qual foi, a crise da dívida externa (NOVAIS, 1998, p.647).

O campo cinematográfico também era influenciado por este contexto mais amplo, visto que os filmes da década 1980 já não tinham aquela força política e de denúncia social como de décadas anteriores. Na verdade, existiam filmes que buscavam problematizar estas questões, porém não eram muitos. Este esvaziamento político dos filmes nacionais começa a ocorrer no final da década de 1960, no auge da ditadura militar brasileira. No governo de Castelo Branco criou-se o INC (Instituto Nacional de Cinema), departamento ligado a pessoas

que se opunham à estética crítica do Cinema Novo. Esse instituto acabou inviabilizando vários projetos cinematográficos com abordagens mais contestadoras. Em 1969 foi criada a Embrafilme, uma empresa estatal destinada a subsidiar financeiramente o cinema nacional, mas, ao mesmo tempo, voltada a controlar ideologicamente a produção de filmes brasileiros. A Embrafilme, por meio de seus tentáculos, propunha que as temáticas dos filmes fossem sobre valores nacionais, o ser brasileiro e a memória cultural numa linha vinculada ao nacionalismo e ao patriotismo. Assim, estas entidades e outras tantas funcionaram como reguladores da produção cinematográfica nacional, desarticulando, em muitos momentos, a capacidade crítica e reflexiva do cinema de nosso país, agindo como um verdadeiro aparato regulador da produção cinematográfica (MORAES, 1986).

Do ponto de vista internacional, no final da década de 1970, o Brasil enfrentaria grandes problemas econômicos em função da crise mundial do petróleo. Como a nossa economia era altamente dependente do mercado estrangeiro, os efeitos dessa crise internacional foram facilmente sentidos. A crise do petróleo estava ligada à política imperialista dos Estados Unidos e das potências europeias, que buscavam explorar os países mais pobres do Oriente. Vale lembrar que, na década de 1970, ocorreram crises do petróleo que atingiram a economia brasileira e mundial. Esses acontecimentos quase levaram o sistema capitalista a um colapso mundial, pois, no auge do conflito, o preço do petróleo chegou a aumentar consideravelmente:

[...] crise internacional do petróleo que transformou o mercado de energia mundial após 1973: ambíguo porque seus efeitos foram potencialmente negativos e positivos. Sob pressão do cartel de produtores de petróleo, a OPEP [Organização dos Países Produtores de Petróleo], o preço do petróleo, então baixou e, em termos reais, caindo desde a guerra [Guerra de Seis Dias entre Israel e países árabes], mais ou menos quadriplicou em 1973, e mais ou menos triplicou de novo no fim da década de 1970, após a Revolução Iraniana (HOBSBAWN, 2004, p.458-459, acréscimos nossos).

Desse modo, o Brasil, que, evidentemente, não ficou imune a estas crises internacionais, enfrentaria durante a década de 1980 as consequências de todo esse processo com acentuados problemas sociais e econômicos. O desemprego, a desaceleração da economia, o baixo consumo, a inflação e o quebra-quebra de empresas assolaram nosso país. Tudo isso contribuía para a produção de uma grande massa de indivíduos vivendo na miséria, pobreza e na marginalidade.

Enfim, a partir desse contexto, podemos afirmar que os resultados sociais foram trágicos, especialmente se olhássemos para os grandes centros urbanos do Brasil. As ruas

estavam repletas de indivíduos vivendo à margem de um sistema excludente. A grande massa urbana, composta, sobretudo, de operários, era obrigada a deslocar-se para os morros e para as favelas em busca de moradia. A pobreza e a miséria, uma marca da sociedade brasileira, acabavam por se acentuar. Contudo, a marginalidade era uma das principais estratégias de resistência e contrapoder. Muitos passaram a sobreviver do mercado informal, no emprego doméstico, na prestação de serviços e como vendedores ambulantes. Enquanto a marginalidade seria a face mais cruel desse modo de sobrevivência e resistência, milhares de indivíduos passaram a viver no chamado submundo em uma verdadeira luta pela vida. É justamente na década de 1980 que o número de marginalizados cresce assustadoramente no Brasil. Pessoas sem perspectiva de vida, vivendo à margem da sociedade, com fome e sem dignidade. A partir daí a marginalidade conquista contornos mais acentuados, quando aumenta o número dos categorizados como criminosos, traficantes, ladrões, sequestradores, prostitutas, assassinos e menores infratores. As práticas sociais eram das mais degradantes, destacando-se o uso de drogas, o consumo de álcool, os roubos, os latrocínios, os assaltos e o comércio sexual. As ruas dos grandes centros urbanos estariam repletas de uma grande massa de indivíduos empobrecidos e miseráveis, sobretudo, de crianças marginalizadas.

CAPÍTULO 2

A INFÂNCIA MARGINALIZADA: condições de vida, disciplinarização e regulamentação em *Pixote, a lei do mais fraco*

Neste capítulo, a pesquisa esteve centrada na análise das estratégias de poder que se destinaram ao governo da infância marginalizada no Brasil durante os primeiros anos da década de 1980. A intenção foi investigar tão somente imagens de *Pixote, a lei do mais fraco*, que será a fonte documental responsável por nos fornecer todo o aparato imagético, com discursos e práticas sociais a respeito das crianças denominadas delinquentes. Por meio dessa película-objeto, adentramos os meandros sociais, políticos, econômicos e culturais da sociedade brasileira, assim como também o chamado submundo do menor abandonado. O filme, portanto, foi o ponto de partida e meio de acesso investigativo para uma compreensão mais adequada de como se davam as tratativas sociais para a gestão da infância marginal. Vale lembrar que essa produção cinematográfica foi analisada não como a realidade em si, mas como uma representação com traços de verossimilhança.

Para alcançar os objetivos propostos, a metodologia consistiu na seleção de cenas filmicas e de algumas problemáticas, consideradas por nós de maior relevância. A exposição das cenas respeita a sequência narrativa elaborada pelo próprio diretor Hector Babenco. Ao fazermos a descrição das falas dos personagens, procuramos analisar as questões que envolveram essa infância, mas também damos atenção à estética da película, visto que os efeitos produzidos pela linguagem cinematográfica, tais como a fotografia, a luz, a música, os enquadramentos e os planos-sequência, ao serem decodificados, também auxiliam no processo investigativo, já que tais elementos estão impregnados de sensibilidades históricas, que remetem ao contexto e à situação vivenciada pela infância marginal. Por fim, pretende-se realizar uma análise histórica com alguns aportes do pensamento foucaultiano, utilizando, para tanto, seus referenciais teórico-conceituais como norteadores e subsídios de nossas reflexões. Antes de iniciar a análise das cenas, contudo, exporemos brevemente a obra, para que o leitor possa ter uma visão geral dos principais acontecimentos do filme.

2.1 Um breve resumo da produção cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*

A produção cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco* divide-se nitidamente em dois momentos distintos. O diretor do filme, Hector Babenco, na primeira parte da obra, a partir de uma linguagem direta, sem fazer uso de recursos metafóricos, procura retratar a dura realidade vivenciada por crianças marginalizadas no interior de um dos reformatórios infantis do Brasil. Na segunda parte da trama, o cineasta revela como se davam as práticas de poder dos adultos sobre as crianças marginais, assim como a resistência desta infância, no contexto das ruas e praças das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A ação fílmica começa quando um grupo de garotos é detido e levado a uma espécie de centro de recolhimento de menores abandonados, após a morte de um importante desembargador da capital paulista. De acordo com testemunhas, esta autoridade teria sido assassinada por um menor infrator num assalto à mão armada. Daí a intervenção da polícia, no sentido de prender e interrogar o maior número possível de crianças que se encontravam pelas ruas do grande centro urbano. Das instalações desse referido centro de recolhimento, os garotos foram encaminhados a uma das unidades da FEBEM, e recebidos com hostilidade pelo inspetor-chefe Sapatos Brancos, interpretado por Jardel Filho. Este personagem ganharia destaque na obra cinematográfica justamente por se apresentar como o supervisor do internato infantil que, em sua prática, cometia inúmeros atos de violência física e psicológica com os pequenos infortunados.

Dentre os principais personagens infantis enclausurados destacam-se Dito, Chico, Fumaça, Lilica, um jovem travesti e o protagonista Pixote, um garoto de dez anos, e que aparenta maior fragilidade física dentre os jovens detentos. Já na primeira cena, que se passa à noite, depois que as luzes do reformatório se apagam, Pixote acabaria por presenciar um dos eventos mais impactantes da película. Isto é, um grupo de garotos entra sorrateiramente no dormitório e violentam sexualmente um dos companheiros de quarto de Pixote, que assiste atônico à cena de abuso. No desenrolar do filme, o protagonista e o garoto Fumaça aparecem em diálogo consumindo um cigarro de maconha, e decidem caminhar pelo interior da instituição. Ainda sob os efeitos do narcótico, os dois garotos descobrem, por acaso, um porão onde aconteciam interrogatórios e torturas aos chamados menores infratores. Os dois meninos, a certa distância, escondidos dos agentes policiais, presenciam uma cena de interrogatório à personagem Lilica. Ela era constrangida e humilhada, submetida a um inquérito violento por parte dos policiais, que não lhe permitiam qualquer tipo de defesa. Em seguida, o diretor de *Pixote* retrata cinematograficamente uma das cenas que se assemelha ao

já citado e comentado caso Camanducaia. No silêncio da noite, quando todos já dormiam, alguns dos detentos são colocados à força num camburão da polícia com destino a um lugar não identificado. Chegando a uma região periférica da cidade de São Paulo, o veículo estaciona. Os policiais encarregados da tarefa exterminam à queima roupa alguns desses garotos, poupando a vida de outros. Dentre os sobreviventes está Pixote que, juntamente com outros meninos, são levados de volta ao reformatório e trancafiados num numa solitária por alguns dias. Depois desse estágio violento, Pixote é escalado para faxinar os banheiros da instituição prisional infantil, e lá se sente mal, logo após ter consumido cola de sapateiro com um dos colegas. O protagonista, enfraquecido, é levado às pressas para uma enfermaria onde recebe tratamento médico. O personagem quase vai a óbito, porém consegue recuperar-se depois de alguns dias. Certa noite, quando Pixote ainda estava em tratamento, acaba por reencontrar o amigo Fumaça, convalescente e todo enfaixado num dos leitos da enfermaria. Sem ser percebido, o protagonista ouve uma conversa entre o diretor do reformatório, Sapatos Brancos, e um dos médicos da instituição. Pixote acaba sabendo pelo diálogo dos personagens que Fumaça foi entregue pelo inspetor-chefe à polícia, que acabou por espancá-lo covardemente durante um longo interrogatório que visava à obtenção de informações sobre a morte do desembargador.

A partir disso, o diretor do reformatório infantil, preocupado com uma possível repercussão negativa que o caso poderia tomar, decide forjar uma situação, atribuindo a culpa da morte de Fumaça a um dos internos. Assim, o menino Fumaça, que já estava moribundo, é morto. Seu corpo é levado a um bairro distante e jogado numa vala cheia de lixo. A morte do garoto Fumaça é rapidamente noticiada num jornal televisivo, e o diretor do reformatório, em uma entrevista, assinala que o culpado pelo crime e morte de Fumaça era um dos internos. Nesse exato momento, as crianças estavam no refeitório da instituição assistindo à fala do diretor numa televisão. O garoto acusado injustamente pela morte de Fumaça, ao ver a reportagem, levanta-se de sua cadeira e começa a gritar, dando início a uma enorme confusão. Rapidamente, ele é contido pelo inspetor-chefe Sapatos Branco com a ajuda de outros agentes carcerários. Na sequência, este garoto é levado a um local não revelado pelas cenas filmicas. No entanto, mais tarde, ele também aparece morto e todo ensanguentado, com claros sinais de espancamento. O ocorrido acaba por provocar uma rebelião generalizada, culminando com um incêndio na instituição. Diante de tantas mortes e confusão, o juiz de menores, interpretado por Rubens de Falco, dirige-se ao local para averiguação dos fatos criminosos. Ele acaba por interrogar várias crianças no intuito de saber o que estava acontecendo.

Todavia, não consegue obter nenhuma informação concreta e relevante, porquanto todos os interrogados mantinham-se em silêncio. Evidentemente, isso se deve às consequências e retaliações que os pequenos marginalizados poderiam sofrer por parte dos agentes carcerários, caso revelassem algo ao juiz de menores. O magistrado, mostrando-se perplexo, conclui que os garotos eram os grandes responsáveis por todos os acontecimentos, inclusive pela destruição do reformatório. Diante da situação de extrema violência praticada no interior da instituição prisional e do total descaso por parte das autoridades públicas, um grupo de crianças detidas decide elaborar um plano de fuga. Dentre eles está Pixote e outros garotos, que obtêm êxito, fugindo por uma das janelas da enfermaria. Nesse ponto termina a primeira parte da película, quando os garotos deixam o espaço prisional e voltam ao contexto das ruas.

A partir daí, começa o segundo momento da película, quando as crianças marginalizadas passam a viver e a sobreviver nas ruas da cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro, cometendo pequenos delitos e traficando drogas. Os garotos formam um grupo composto por Dito, o líder; Lilica, a travesti; Chico e Pixote, o protagonista. As imagens do filme mostram as crianças utilizando-se de pequenas estratégias para roubar os adultos que caminhavam de modo distraído pelas regiões centrais da capital paulista. Em dada situação, os garotos conhecem Cristal, o ator Toni Tornado, um traficante de drogas, que os alicia e os convence a levar entorpecentes a uma cliente do Rio de Janeiro. Imediatamente, os jovens pegam um trem em direção à capital carioca com a intenção de vender a mercadoria ilícita a essa cliente de Cristal, uma prostituta, conhecida como Débora, interpretada por Elke Maravilha. No entanto, ao encontrá-la, os garotos são enganados pela personagem, que foge com as drogas sem pagá-las. Assim, os garotos ficam sem dinheiro. Na sequência, Pixote e Dito reencontram Débora numa boate fluminense e decidem cobrar pelo produto vendido e não pago. A prostituta tenta mais uma vez ludibriá-los, o que resulta numa luta corporal entre ela e os dois garotos. Na confusão, acidentalmente, o menino Chico vai a óbito depois de cair com a cabeça no chão. Pixote, desesperado, esfaqueia Débora, que também morre, sendo este o seu primeiro homicídio. Pixote foge rapidamente do local e vai ao encontro de seu grupo de amigos, reduzido então a ele, Dito e Lilica que, desolados pela perda do integrante e sem recursos financeiros, retornam a São Paulo. Nesta cidade, o bando conhece outra prostituta, Sueli, interpretada por Marília Pêra. A partir daí, decidem fazer um acordo com esta personagem, arquitetando um plano criminoso. A ação consistia em atrair homens para um quarto de motel, onde eles, ocultos e armados, os assaltariam.

Assim, de assalto em assalto, os personagens ganhavam dinheiro e vivenciavam momentos alegres e descontraídos. Nesse contexto, Dito e Sueli iniciam um romance, fazendo com que Lilica ficasse enciumada e abandonasse o grupo. O episódio não interrompe os delitos praticados por Dito, Pixote e Sueli. Contudo, certo dia, uma das vítimas reage e resiste ao assalto e, por acidente, Pixote acaba por assassinar, com um tiro na barriga, o companheiro Dito, sendo obrigado a matar também o cliente da prostituta. Assim tem fim a série de assaltos cometidos e o grupo. Na parte final da película, Pixote e Sueli encenam uma das cenas mais significativas da obra cinematográfica. Os dois personagens, sentados numa cama, em total desespero pelos recentes acontecimentos, abraçam-se afetivamente. Subitamente, Pixote começa a sugar os seios de Sueli, que passa a niná-lo como a um bebê. Assim, Pixote encontra na prostituta o amor maternal/sexual e esta o amor filial, que por diversos momentos foi rejeitado pela personagem em situações de aborto retratadas no próprio filme. Essa relação não dura muito, pois Sueli empurra o garoto de seu colo, expulsando-o de sua casa. Pixote olha para trás e fixa os olhos nos de Sueli, como se estivesse acusando-a por abandono. O protagonista abre a porta e sai vagarosamente. Em seguida, as lentes da câmera cinematográfica focalizam o garoto a se equilibrar, como se estivesse brincando, sobre os trilhos de uma linha férrea. Assim, *Pixote, a lei do mais fraco* termina, quando Pixote surge como um garoto sem família e destino certo num Brasil marcado por uma ditadura militar e enorme crise social.

O diretor Hector Babenco consegue dar visibilidade e problematizar com propriedade inúmeras práticas de poder destinadas às crianças marginalizadas no contexto da ditadura. O cineasta coloca em discussão como se davam práticas sociais relativas à infância no interior dos reformatórios infantis e nas ruas dos grandes centros urbanos, mas ao mesmo tempo, mostra quais eram as táticas elaboradas por essas crianças para se defenderem da violência, muitas vezes praticando-a como forma de defesa. Sendo assim, a partir de imagens apresentadas no filme, procuramos analisar e produzir reflexões a respeito dessas práticas de dominação, controle, assujeitamento e contrapoder da infância marginal. Destacamos, ao longo desse capítulo, os seguintes aspectos: a instituição familiar e as crianças marginais na condição do abandono e de ausência parental, a disciplinarização, a regulamentação e as práticas de contrapoder da infância no espaço prisional e no contexto das ruas de grandes centros urbanos.

2.2 Os protegidos e os desprotegidos: o abandono familiar e a ausência parental na vida das crianças marginalizadas

A película *Pixote* inicia-se com uma imagem de fundo na cor preta sobre a qual emergem gradativamente escritos com os nomes dos atores participantes e da equipe técnica. A execução da trilha sonora produz efeitos melancólicos, anunciando previamente o gênero dramático presente em grande parte da narrativa filmica. Na primeira cena, a lente cinematográfica enquadra em primeiro plano o rosto de algumas crianças e adolescentes. Elas têm os olhos fixados na direção de um aparelho televisivo, que exibe um filme com imagens de uma luta corporal entre dois indivíduos. O único ruído percebido no ambiente é de socos e pontapés reproduzidos por essa película. As crianças apresentam-se como se estivessem hipnotizadas pelas imagens projetadas e parecem extremamente absorvidas pelas cenas de violência. Na sequência, o olhar da câmera percorre lentamente o espaço, revelando a fisionomia de vários garotos que se encontravam com ferimentos pelo rosto e muitas marcas de sangue nas roupas. Já o local parece ser um espaço destinado ao acolhimento provisório dos chamados menores infratores que se encontravam no meio urbano. O clima, finalmente, é quebrado quando um agente policial intervém no sentido de separar uma briga entre dois garotos que ali estavam.

Em seguida, a câmera mostra outro agente policial sentado atrás de uma mesa de escritório conversando ao telefone, aparentando enorme desasco e desinteresse em relação aos acontecimentos que ali se desdobravam. À sua frente encontra-se uma senhora, visivelmente desesperada, a procurar o filho desaparecido há cerca de um mês. De súbito surge à porta da instituição um veículo lotado de crianças, provavelmente recolhidas nas regiões centrais da cidade. Dois policiais descem do automóvel e, rispidamente, ordenam que todos se dirijam ao interior do recinto. O grupo recém-chegado desce ligeiramente da viatura e adentra cuidadosamente o local indicado. Esses personagens são focalizados em primeiro plano pela câmera do diretor, e são, em sua maioria, crianças e adolescentes da cor negra, e alguns jovens travestis. Um desses garotos caminha por alguns metros e senta-se num banco vazio ao lado de outro menino, que já estava ali por mais tempo. O personagem, prontamente, questiona: “O que aconteceu?” O outro diz: “Mataram um coroa e estão querendo pôr no rabo da gente!” Após esse curioso diálogo, o referido agente policial que se encontrava sentado, levanta-se e inicia um procedimento de identificação dos “menores infratores” com vistas a conduzi-los a um dos reformatórios da cidade de São Paulo. Nesse momento, o diretor Hector

Babenco traz à tona a problemática do abandono familiar e da ausência de parentalidade, uma das principais angústias enfrentadas pela infância marginalizada no contexto da década de 1980. Esta é, portanto, a primeira temática que analisaremos e sobre a qual refletiremos a seguir.

Na cena descrita anteriormente, ao realizar o processo de identificação, o agente acabava por provocar enorme constrangimento às crianças. Claramente, elas se mostravam incomodadas com a situação, pois o policial, em voz alta, realizava a leitura de uma espécie de documento para confirmar o nome, a idade, a residência e a filiação dos meninos. Em dado momento, este oficial diz: “João Henrique, dez anos, Rua Lava-pés, trinta e cinco, fundos, mãe Maria Ribeiro da Costa, pai desconhecido! Confere!?” Um dos garotos, que mais tarde se apresentaria como Pixote, responde: “Meu pai morreu!” O agente, aparentando certa irritação, reafirma: “Pai, desconhecido! Confere!” O personagem, enquadrado em primeiro plano, olha para baixo todo envergonhado, contrafeito, volta a dizer: “Confere!” A confirmação prossegue e nota-se a cada instante um desconforto geral entre aqueles identificados publicamente como indivíduos sem paternidade reconhecida. Por meio dessa cena, é possível inferir o quanto importante era para essas crianças ter o reconhecimento de paternidade pelo menos em seus registros de nascimento. Durante todo o procedimento, percebe-se que a grande maioria dos garotos prefere assumir a morte do genitor a confirmar publicamente o desconhecimento de seus pais. Esta condição inquietante e constrangedora para estas crianças pode ser vista como uma suscetibilidade aos mandos do universo adulto. Desse modo, a questão do abandono paterno e familiar no contexto de vida da infância marginalizada é algo que merece atenção especial, levando-nos a questionar e a buscar o entendimento acerca dos motivos que levavam essas crianças a se sentirem desconfortáveis quando eram identificadas como indivíduos de “paternidade desconhecida”.

Assim, entendemos que o constrangimento do personagem Pixote está relacionado a uma percepção de vulnerabilidade em relação às práticas de poder por conta do abandono paterno que, em tese, seria seu protetor. Já as genitoras mostram-se mais dedicadas e preocupadas com seus filhos, o que pode ser evidenciado no próprio filme. Babenco retrata em *Pixote* esta questão em diversos momentos, através das visitas que os parentes faziam aos menores infratores durante os finais de semana: as mães eram as figuras mais presentes e assíduas na instituição. Quando determinada criança desaparecia, as mães apareciam investigando o paradeiro dos filhos, recorrendo a delegacias, reformatórios, hospitais e até necrotérios. Elas se mostravam corajosas e determinadas em busca dos filhos que eram

comumente executados pelas forças policiais nas chamadas operações de faxina social. Portanto, a figura materna mostra-se diferente da paterna, pois se preocupa com os filhos inseridos no contexto da marginalização.

A desagregação familiar e o abandono paterno, por sinal, eram muito discutidos na imprensa brasileira no contexto da ditadura militar (1964-1985), e percebidos como um grave problema das famílias pobres, resultante das condições socioeconômicas agravadas pelo milagre econômico. Vejamos, então, como uma das reportagens retratou e discutiu essa problemática a partir do filme *Pixote*:

Um documentário de indesmentível autenticidade. Uma denúncia de força incomum. Mas também, e principalmente, uma aventura humana sem paralelo possível em todo o cinema. Porque seu cenário é o Brasil, especialmente a cidade de São Paulo, a mais iluminada vitrine do extinto milagre econômico brasileiro. Onde melhor se pode ver, sentir e temer o avesso dessa grande mentira que anestesiou corações e mentes na década passada. Os personagens de *Pixote* são os órfãos, os bastardos escondidos pelas estatísticas manipuladoras, pelos arranha-céus com vidro fumê e esquadrias aluminizadas, pela impossibilidade da livre circulação das ideias e informação, pela aceitação da frase “o negócio é levar vantagem em tudo” como o mais adequado dos códigos de ética (PEREIRA, Edmar. JORNAL DA TARDE, 19 mar. 1980).

Seguramente, muitos defendiam a tese de uma infância abandonada em função das condições históricas, da pobreza material e do desajuste familiar, situações que proporcionavam um número cada vez maior de crianças a viver na marginalidade das ruas. A alegação predominante seria de que estas crianças deixavam seus lares em virtude de questões de pobreza. Porém, esta proposição, em parte, pode ser vista como errônea e até questionável. Isto, porque, segundo a pesquisadora Campos (1991), a grande maioria das crianças que trabalhavam e eram vistas nas ruas das principais cidades do Brasil na década de 1980, não era necessariamente desprovida de família ou havia sido abandonada por seus parentes. Havia um número considerável de crianças a viver nas ruas que tinha pelos menos um pai, uma mãe, ambos ou algum ente consanguíneo. A fonte dessa informação fundamenta-se numa pesquisa realizada na década de 1980 pelo IBGE por meio da PNAD.²² A autora salienta que os métodos e as estatísticas desse tipo de pesquisa podem não ser muito confiáveis, contudo os dados podem sinalizar para que, no mínimo, possamos repensar a tese do abandono familiar

²² PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio) é uma pesquisa feita pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em domicílios brasileiros que tem múltiplos propósitos, desde o levantamento de dados sobre educação, trabalho, rendimento financeiro, habitação, previdência social, migração, saúde, nutrição até fecundidade. Ou seja, é um instrumento de investigação do governo destinado a entender temáticas importantes para a gestão do Estado.

como causa primeira da marginalidade infantil. Os números dessa análise mostram que, do total das crianças brasileiras do ano de 1985, cerca de 4% não vivia com seus pais.

Já a FUNABEM afirmava que, em 1984, havia no Brasil sete milhões de menores abandonados numa população estimada de 150 milhões de brasileiros. Os dados, evidentemente, são imprecisos ou até mesmo superficiais, sobretudo quando se pensa no critério para se definir o que é o abandono. E, quando se pensa em estabelecer esta contagem nas ruas, a situação é ainda mais complicada, por ser uma tarefa muito difícil. Sendo assim, a partir do que foi analisado por Campos (1991), parece-nos razoável dizer que a ideia de abandono deve ser vista com cuidado. Porém, o que nos faz indagar a esse respeito é: se boa parte dessas crianças que viviam de mendicância e de pequenos delitos nas ruas não era necessariamente desprovida de família, por qual razão, então, deixava com frequência seus lares? Para tentar responder a esta interrogativa, recorreremos aos estudos sobre a constituição e funcionamento das instituições disciplinares no mundo contemporâneo, do filósofo Michel Foucault.

Em *Vigiar e Punir* (1975), Foucault mostra que a sociedade contemporânea constituiu-se, passou a ser organizada e administrada a partir de inúmeras instituições disciplinares. Por meio de uma genealogia do poder e de uma arqueologia do saber, esse pensador revelou a eficácia dessas instituições no processo de dominação e controle dos indivíduos. Segundo ele, até meados do século XVIII, as estratégias de assujeitamento realizavam-se pela prática do suplício dos corpos, submetidos ao mutilamento nos cadafalsos, montados em espaços públicos, e outras práticas de violência corporal. “O suplício tem então uma função jurídico-política. É um ceremonial para reconstruir a soberania lesada por um instante.” (FOUCAULT, 1997, p. 49). Era o espetáculo do horror, o teatro do medo que, em certa medida, promovia o controle das sociedades. Contudo, ainda no referido século, o pensamento liberal elaborou concepções éticas que contribuíram para uma reformulação do código criminal-punitivo, levando em consideração o discurso humanista da época avesso à prática do suplício.

Todavia, a partir de então, fez-se necessário pensar em novas estratégias de controle social. Assim, a principal alternativa encontrada foi a disciplinarização das populações, cada vez mais numerosas em espaços institucionais. Os indivíduos passam a ser vigiados com mais intensidade, em seus gestos, comportamentos e hábitos, vistos agora como suspeitos. Antes, a preocupação era com o inimigo do déspota; já no novo contexto, há uma preocupação generalizada com todo o corpo social. Dessa forma, o poder até então explícito e corporal passa a se mascarar, agindo no nível da sutileza e de modo inteligente. Assim, o poder

descentraliza-se da figura do monarca, redistribui-se nas instituições com seus agentes de poder. Temos, assim, uma mudança na forma de exercer o poder, e as instituições tinham esse papel primordial e de destaque. Porém, segundo Foucault (1997), a disciplinarização dos indivíduos não se restringiria a um determinado espaço, mas sim deveria ser percebida como uma prática social, que também está presente fora das arquiteturas:

A ‘disciplina’ não pode ser identificada com uma instituição nem com um aparelho; ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma ‘física’ ou uma ‘anatomia’ do poder, uma tecnologia. E pode ficar a cargo seja de **instituições ‘especializadas’** (as penitenciárias, ou as casas de correção do século XIX), seja de instituições que dela se servem como instrumento para um fim determinado (as casas de educação, os hospitais), seja de **instâncias preexistentes** que nela encontram maneira de reforçar ou de reorganizar seus mecanismos internos de poder (um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos, psicológicos, que fizeram da **família o local de surgimento privilegiado para a questão disciplinar do normal e do anormal**), seja de aparelhos que fizeram da disciplina seu princípio de funcionamento interior, seja enfim de aparelhos estatais que têm por função não exclusiva, mas principalmente, fazer reinar a disciplina na escala de uma sociedade (a polícia) (FOUCAULT, 1997, p. 203-204, destaque nossos).

Portanto, a disciplina, segundo a perspectiva foucaultiana, estaria difundida pelo corpo social e não necessariamente num espaço institucional, o que significa dizer que há instâncias sociais especializadas no governo dos indivíduos. Como há também práticas disciplinares sendo realizadas fora dos muros das instituições, estando presente nos próprios indivíduos e nas relações que se constituem no corpo social. A partir disso, seria possível pensarmos que o abandono do lar realizado por muitas crianças, no momento da identificação na instituição prisional, como no caso do personagem Pixote e de outras crianças, deve-se a uma tentativa ou busca dos pequenos por uma condição de ser livre em relação às agressões ou discordâncias familiares? Em contrapartida, será que a ausência paterna, que gerava constrangimentos nas crianças no momento de sua identificação na instituição prisional estabeleceria uma espécie de situação de não proteção, já que, no imaginário social, a figura paterna é aquela que provê materialmente os filhos e a família, dando proteção em relação às investidas de outros adultos? Se for assim, teríamos uma situação contraditória, que revela os efeitos que as relações de poder podem provocar nas sociedades, nesse caso, sobre as crianças e suas condições de vida.

Essa facilidade de boa parte das crianças marginalizadas transitar por diferentes espaços sociais durante o dia ocorre em função da ausência dos pais ou parentes, que são obrigados a trabalhar para o sustento do grupo familiar. Muitas dessas crianças ficam sozinhas em casa ou sob a tutela de uma criança mais velha, podendo experimentar situações de exercício da autonomia e da vontade própria no contexto das ruas. Essa sensação de liberdade, a ausência temporária dos pais ou responsáveis, a experiência em conviver nos espaços do chamado submundo e as práticas de um poder, por vezes exacerbado, no contexto familiar, podem ser vistas como aspectos que favorecem o abandono do lar. Assim, essa ideia vai ao encontro do que a pesquisadora Campos (1991) mencionou em sua pesquisa, ou seja, na maioria dos casos não há um abandono dos pais em relação aos filhos, mas sim crianças que abandonam seus lares. Assim, entendemos que tais decisões por parte das crianças ocorram em razão de uma busca inocente pela liberdade individual, algo que pode ser desconstruído ao se pensar na disciplina sendo projetada e exercida nas relações entre os indivíduos, não circunscrita a lugares pré-estabelecidos.

A partir dessa perspectiva de análise, podemos afirmar, sem qualquer tipo de dúvida, que essa almejada condição de liberdade dos atos disciplinares e das práticas de poder por parte das crianças não passa de mero equívoco, já que a disciplina, com suas normas, regras, práticas, discursos, tecnologias e dispositivos de controle, é intrínseca aos indivíduos e espalhada pelo corpo social, desempenhada e percebida nas interações sociais. Nas práticas e nos discursos das crianças e dos adultos que vivem no contexto das ruas também é possível perceber o quanto o poder disciplinar se faz presente. Além disso, tais crianças não estariam livres dos adultos, mesmo porque, nas ruas, muitos indivíduos ou crianças mais velhas agem no sentido de explorar o trabalho dos menores, também cometendo abusos contra eles. Isso pode ser percebido no filme *Pixote, a lei do mais fraco*, na figura do personagem Cristal, interpretado por Toni Tornado que, em dado momento, realiza o aliciamento dos garotos marginais com vistas a obrigá-los a transportar e vender drogas para seus clientes, muito por conta do *status jurídico* de menoridade daqueles meninos. Outra situação que mostra o quanto as práticas de poder também estavam presentes nas ruas, no chamado submundo, ocorre em relação à liderança que o personagem Dito exerce sobre os outros meninos marginais. Evidentemente, essas práticas de assujeitamento da infância nas ruas dos grandes centros urbanos não se dão a partir das mesmas estratégias de controle vigente em instituições sociais. Porém, não se pode negar o caráter difuso, relacional e situacional dos exercícios da disciplina, que regula os indivíduos em qualquer contexto social, fazendo-se necessário

considerar que essas crianças não se encontravam passivas a esse processo de disciplinarização, visto que reagiam por meio de práticas de contrapoder.

Assim, as crianças, em qualquer espaço ou situação, podem ser suscetíveis a situações de espancamentos, exploração da força de trabalho, condicionamentos discursivos, adestramentos corporais e obrigações domésticas. As práticas de poder sobre a infância se dão fora ou dentro de espaços institucionais e acontecem em qualquer condição social. A natureza do poder sempre é a mesma, a diferença está na forma, ou seja, na metodologia da disciplina, ora por técnicas mais explícitas, ora de modo mais sutil e velado. Já as ideias de autonomia, liberdade e proteção social não devem ser vistas como algo amplamente possível, pois o poder encontra-se difuso no corpo social, apresentando-se como uma prática, passível de ser realizada por qualquer indivíduo, em qualquer situação; contanto que se ressalte mais uma vez a resistência e não passividade das infâncias (VEIGA, 2004, p.35-82).

2.3 O sistema carcerário infantil: a disciplinarização e a regulamentação dos pequenos marginais

Na descrição das cenas e dos dialógicos a seguir, procuraremos retratar o cotidiano do reformatório infantil. Abordaremos a relação das crianças com os funcionários da instituição, as práticas de violência, o consumo de drogas, os interrogatórios, as rotinas dos banhos, das refeições, do lazer, bem como as reações das crianças “marginais” a partir de uma rebelião e consequente fuga. Assim, ao retomarmos nossa descrição das cenas do filme *Pixote*, vamos perceber que, depois do procedimento de identificação dos garotos, já anoitecendo, eles são colocados numa viatura e conduzidos a um dos reformatórios da cidade de São Paulo. Durante a trajetória, as lentes da câmera cinematográfica procuram captar a dinâmica das ruas, o vaivém dos pedestres, o movimento dos carros e a agitação do comércio. O protagonista é focalizado no interior desse veículo, olhando através do vidro as cenas descritas. Ouve-se de fundo uma trilha sonora angustiante, mostrando o personagem Pixote com um olhar profundo e aflito. O sentimento e os pensamentos do garoto parecem girar em torno de sua nova condição de recluso. Isso, certamente, se deve ao enclausuramento e, por consequência, ao cerceamento da liberdade. Em seguida, temos a presença dos garotos já nas dependências do reformatório infantil. O ambiente é sombrio e reproduz a atmosfera dos presídios com sua marcante insalubridade e escassa luminosidade. O clima de tensão é constante e a impressão é de que estão sendo vigiados e observados a todo instante. O diretor da obra cinematográfica,

por meio de sua fotografia, consegue, nessa cena, provocar no espectador uma sensação de desconforto e inquietude. Mas afinal, o que é o espaço prisional para provocar tanto medo nesses indivíduos? Veja-se:

[...] é a manifestação de poder mais delirante que se possa imaginar. [...] é o único lugar onde o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral. [...]. O que é mais fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais ínfimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente ‘justificado’, visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem (FOUCAULT, 2002, p.134-135).

Assim, vamos perceber, durante a narrativa de Babenco, o quanto estas crianças são submetidas a esse poder delirante, que proporciona situações de uma violência exacerbada, com práticas opressoras e repressivas. Na prisão, o exercício do poder não precisa realizar-se de modo velado. Age abertamente, sem qualquer tipo de constrangimento. Isso significa dizer que as crianças ditas rebeldes e indisciplinadas, que não se submeteram a outras instituições disciplinarizantes, devem ser direcionadas ao sistema carcerário infantil, como uma instância última de correção ou enquadramento social. É na prisão que todas as instituições se fazem presentes, ou seja, ali o poder se encontra compactado e em seu estado puro, o que permite a prática do suplício e de uma brutalidade sem proporções em relação aos pequenos. Situações e práticas que podemos perceber em várias cenas retratadas por Babenco em *Pixote, a lei do mais fraco*.

O personagem conhecido como Sapatos Brancos, interpretado por Jardel Filho, que atua como inspetor-chefe da instituição, é um bom exemplo de como os articuladores do poder disciplinar agem sobre as crianças marginalizadas no interior do reformatório infantil. A intrigante e aversiva personalidade entra em ação justamente quando as crianças chegam ao internato. É justamente ele que recebe asperamente os garotos detidos, dizendo: “Que baderna é essa! Vão levantar todo mundo aí! Vão pra fila! Aqui ninguém apanha de bobeira não!” As crianças prontamente atendem à ordem do inspetor e se organizam em fila indiana. Em muitos momentos, Sapatos Brancos empurra e hostiliza os pequenos que permanecem em silêncio. Já em dado momento, este personagem aproxima-se de uma criança travesti, dizendo jocosamente que não irá tolerar “mulherzinha” na instituição. Mais adiante volta a dizer: “As

visitas são aos domingos, nada de puta, só família!” Por fim, após esta breve, porém ríspida recepção, determina que todos sejam conduzidos aos dormitórios.

Na sequência, ocorre provavelmente uma das cenas mais violentas da película. Um grupo de garotos, no apagar das luzes, levanta-se sorrateiramente de seus leitos e vai em direção a uma das crianças recém-chegadas que dormia, consumando um ato de violência sexual. Pixote assiste calado e aterrorizado a essa cena de brutalidade. Durante a prática desse crime, os garotos agressores tapam a boca da vítima, ameaçando matá-la caso viesse a delatar os responsáveis. No dia seguinte, Sapatos Brancos aparece aos berros conversando com alguns garotos. Ele se mostra preocupado, não com a vítima, mas com uma possível repercussão do episódio. Em momento algum o inspetor procurou descobrir quem foram os autores do ato, não demonstrando qualquer tipo de sentimento para com a vítima. Na verdade, Sapatos Brancos estava com receio do que poderia acontecer com ele, se eventualmente a imprensa ou o juizado de menores descobrissem o ocorrido. A forma como Sapatos Brancos trata o assunto dá a entender que a prática da violência sexual nos internatos infantis era algo comum e caracterizado pela impunidade dos agressores. Ao longo da narrativa fílmica, vamos perceber o quanto Sapatos Brancos agia no sentido de violentar e maltratar as crianças. Há situações em que ele selecionava os pequenos a serem assassinados pelos esquadrões da morte. Em outras, cometia inúmeros espancamentos que levavam os menores a óbito, e também era cúmplice da polícia em seus crimes de tortura e chacina de crianças.

A polícia também é abordada com destaque na trama de Babenco, pois em diversos momentos é retratada cometendo abusos e ilegalidades contra as crianças detidas. Em dada cena, a personagem Lilica é interrogada durante horas por um investigador da polícia, que a espanca, a tortura e a constrange sexualmente. Em outra cena do filme, Sapatos Brancos seleciona alguns garotos, que são entregues aos policiais e exterminados por eles numa madrugada fria de São Paulo, situação semelhante àquela retratada no caso Camanducaia. Em outra passagem da película, os policiais são responsáveis pela morte do personagem Fumaça, como também de muitas outras crianças do reformatório infantil. Assim, o cineasta quis mostrar como a polícia agia e fazia parte desse submundo delinquente, demonstrando suas práticas e contradições. A polícia é, assim, retratada como uma instituição corrupta e marginal, enquanto, em tese, deveria proteger os pequenos ou quaisquer outros sujeitos indefesos e injustiçados. Na prática, a polícia pode ser vista como algoz, sendo que os agentes policiais seriam os carrascos contemporâneos da infância delinquente. Sendo assim, a polícia apresenta-se como uma das principais instituições responsáveis pelo exercício do poder em

seu estado supliciado e de modo compactado. A partir disso, entendemos a polícia como uma entidade, por vezes, imoral, corrupta e com uma função específica que não se restringe à legalidade, mas que se estende ao exercício da ilegalidade. Além do mais, também podemos pensar na origem social de grande parte dos agentes policiais, os quais quase sempre têm origem nos mesmos estratos sociais mais pobres.

Segundo Foucault (2012), a política moderna, que se desenvolveu entre os séculos XVII e XVIII, elaborou uma arte de governar voltada para o Estado. O poder estatal passaria a ser gestado a partir de uma racionalidade burocrática, que colaborou para tornar eficiente o controle sobre as populações. Assim, emerge um aparato administrativo, jurídico e uma aparelhagem destinada ao assujeitamento dos indivíduos, sendo a polícia um dos principais dispositivos de controle social. Essa instituição funcionaria como uma autoridade a garantir a ordem pública. Agiria como o exército do Estado, dando proteção ao corpo social e combatendo de modo intenso os inimigos sociais da plebe proletarizada, ou seja, aqueles que não são considerados marginais. Já esses opositores da sociedade poderiam ser vistos justamente como os marginais ou como uma plebe não proletarizada, descontrolada e indisciplinada, composta pelos chamados mendigos, vagabundos, ociosos, criminosos, traficantes, prostitutas e menores infratores. Eram os inimigos do povo a serem combatidos e até eliminados, caso necessário. Segundo Foucault (2012), a prática de distinção entre a plebe proletarizada e plebe não proletarizada ocorre em função de uma preocupação do Estado, visto que a integração dos dois grupos sociais poderia ser vista como nociva à ordem social, lembrando que, durante o processo revolucionário francês (1789), os marginais, ou seja, a plebe não proletarizada, foram aqueles que lideraram as massas durante a tomada de poder. Assim, são considerados indivíduos potencialmente ameaçadores da ordem estabelecida e peças fundamentais nas revoltas insurgentes de qualquer nação. A estratégia de desarticulação das massas se dá por conta da necessidade política voltada para o controle e assujeitamento das populações. Portanto, reconhecer, identificar e esquadrinhar os marginais é uma prática estratégica daqueles que pensam e arquitetam a organização e a regulação social:

A repressão das revoltas populares tinha sido, até então, sobretudo tarefa militar. Foi em seguida assegurada, ou melhor, prevenida, por um sistema complexo-pólicia-prisão. É um sistema que desempenha, no fundo, um triplo papel; e, conforme as épocas, conforme o estado de lutas e a conjuntura, prevalece ora um ora outro aspecto. Por um lado, ele é um fator de “proletarização”: tem por função coagir o povo a aceitar o seu estatuto de proletário e as condições de exploração do proletariado. É perfeitamente claro que, desde o fim da Idade Média até o século XVIII, todas as leis

contra os mendigos, os ociosos, vagabundos, todos os órgãos de polícia destinados a expulsá-los os coagiam – e era esse o seu papel – a aceitar, no próprio lugar onde viviam, as condições extremamente ruins que lhes eram impostas. Se as recusavam, tinham que partir, se mendigavam ou “não faziam nada”, seu destino era o aprisionamento [...]. Por outro lado, esse sistema penal dirigia-se especialmente aos elementos móveis, mais agitados, os “violentos” da plebe, os que estavam mais prontos a passar à ação imediata e armada [...] (FOUCAULT, 2012, p.103).

Desse modo, o papel da polícia consistiria em garantir a ordem, agindo sobre essa população desordeira e marginal. Nesse sentido, essa plebe de marginais deveria ser aprisionada, torturada, eliminada, submetida ao trabalho forçado e ao tratamento psicológico, escolarizada e ressocializada a partir das instituições prisionais. Havia uma necessidade de combater tais indivíduos, vistos socialmente como ameaça à ordem e ao progresso de uma nação.

Os meios de comunicação teriam um papel fundamental no processo de identificação dos marginais e dos inimigos do povo, pois seriam estigmatizados nas páginas de jornais e nos programas de televisão, ajudando a constituir caricaturas dos chamados delinquentes. Esses indivíduos, ou seja, os marginais, seriam representados como indivíduos que torturam, roubam, matam, violentam sexualmente, traficam e consomem drogas. Por tais motivos, a polícia deveria sair à caça dos chamados desordeiros, intervindo de modo violento, pois assim deveriam ser tratados esses indivíduos animalizados que tanto traziam prejuízos ao corpo social.

Desse modo, percebe-se que, junto com a repressão e disciplinarização, há uma fabricação e uma produção de imagens marginais que se propagam pelo corpo social de modo negativo, proporcionando sentimentos de aversão a esses indivíduos, algo que o diretor Babenco procura desconstruir em sua obra cinematográfica ao retratar a infância marginal para além dessa animosidade, evidenciando seus aspectos de humanidade. Portanto, a partir desses sentidos negativos atribuídos aos marginalizados, compreendem-se os motivos que fazem com que a sociedade, de certa forma, aceite e até seja conivente com as práticas de violência realizadas pela polícia a esses indivíduos delinquentes. No entanto, essa conivência social dá-se sob certas condições, isto é, esses marginais podem ser submetidos a práticas de poder desde que estas se realizem no contexto dos espaços fechados. A partir disso, conseguimos entender como e quando age a instituição policial, ou seja, no interior dos reformatórios e prisões e também nas madrugadas frias e geladas, quando não há testemunhas

oculares: uma situação que pode ser percebida nas cenas retratadas por Hector Babenco em seu filme *Pixote*.

Além disso, Foucault (2012, p.87-128) também afirmava que grande parte dos agentes policiais, aqueles que deveriam proteger o corpo social, seriam arregimentados no contexto da própria marginalidade. Isso significa dizer que boa parte dos agentes policiais é de uma origem social vinculada às camadas sociais mais pobres. Daí se justificaria o comportamento e as práticas violentas dos policiais, que, ambientados a esta atmosfera marginal, não teriam dificuldades em exercitar a violência para conter os marginalizados. Nesse sentido, haveria uma espécie de aprendizagem social no contexto marginal que serviria tanto para os chamados delinquentes, em seus atos delituosos de resistência, enfretamento ou contrapoder, como também contemplaria os indivíduos policiais que se utilizariam das mesmas estratégias de poder para combater os grupos infratores. Desse modo, entendemos que grande parte dos agentes policiais tem uma origem social que se aproxima dos marginais, como também uma função específica e estratégica que consiste em colaborar na segregação entre plebe proletarizada e plebe não proletarizada.

Ao retornarmos à trama filmica, vamos identificar Pixote no dormitório, quando o personagem Fumaça levanta-se de sua cama e sai em direção ao leito do protagonista. O garoto aproxima-se vagarosamente de seu colega de internato, que se levanta assustadíssimo. Babenco, por meio de sua lente cinematográfica, demonstra o estado de tensão constante e intenso vivenciado por estes meninos. A partir daí, Fumaça convida Pixote a consumir um cigarro de maconha, algo prontamente aceito pelo protagonista. Posteriormente, ambos, alterados, saem do dormitório e começam a caminhar sem rumo pelas dependências do reformatório infantil. Num dos pátios da instituição, Pixote se depara com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil. O garoto, paralisado, como se estivesse hipnotizado, fica a contemplar por alguns minutos a estátua da figura religiosa. As lentes da câmera lentamente focalizam em primeiro plano a imagem sacra. Pixote, a certa distância, observa cuidadosamente a imagem, com um discreto sorriso. De repente, o personagem é enquadrado em primeiro plano e o tom de deboche do garoto, repentinamente, modifica-se para um semblante de seriedade. Essa cena pode ser vista como uma proposta de reflexão acerca da religiosidade ou de sua ideologia no contexto de vida das crianças, sobretudo por se referir à padroeira, ou seja, à protetora da população brasileira; que naquele momento histórico não conseguiu defender o seu povo contra a política opressora dos militares. Além do mais, ironicamente, a imagem santa é negra; o que nos permite estabelecer uma associação

com aqueles que, na história, foram os mais prejudicados e explorados pela sociedade brasileira. Sem dúvida, a cena é de grande valor simbólico, o que nos permite tais reflexões. Não demora muito para que o personagem Pixote quebre o momento de contemplação e volte a caminhar com seu amigo Fumaça pelo interior do reformatório.

A cena deixa claro que o consumo de drogas nos reformatórios infantis é algo corriqueiro, que faz parte da prática e da aprendizagem social das crianças encarceradas em instituições prisionais. Quando o diretor da obra cinematográfica aborda esse assunto, é possível perceber, por meio das cenas, que muitos dos garotos marginais já tinham certa experiência no uso de entorpecentes. Isso pode ser facilmente observado pela desenvoltura com que essas crianças manuseiam e fumam o cigarro de maconha. A temática nos parece interessante, uma vez que há, nos discursos sociais, a ideia de que o consumo de drogas ilícitas é um dos principais elementos a corroborar com as transgressões das normas. Imagina-se que os indivíduos sob o efeito dos narcóticos estariam mais suscetíveis a cometer crimes e delitos. Assim, a prática do consumo de drogas, além de ser um aspecto relacionado à identidade marginal, é vista também como um componente desagregador da sociedade: isto faz pensar na necessidade de combater tais substâncias nocivas e, principalmente, aqueles que fazem uso delas e que, em sua condição de marginalidade, são potencialmente perigosos ao corpo social. Para o antropólogo Perlongher (1991), contudo, o uso de entorpecentes não necessariamente contribui para que os indivíduos desrespeitem o contrato social. Vejamos o que esse autor diz a respeito do efeito provocado na mente após o consumo dos psicotrópicos:

A consciência modificada [pelo uso de alucinógenos] se caracteriza por uma mudança qualitativa da consciência ordinária, da percepção do espaço e do tempo, da imagem do corpo e da identidade pessoal. Essa modificação supõe uma ruptura, produzida por uma indução [...] (PERLONGUER, 1991, p.4).

Nessa perspectiva, o indivíduo, ao fazer uso da substância alucinógena, estaria num estado de exercer outro tipo de controle sobre a consciência, ou seja, alheio à autorregulação. Desse modo, o desgoverno de si resultaria numa consciência momentânea, talvez mais livre das amarras sociais e de suas repressões. Nesse estágio, pensa-se que os instintos e os desejos em seu estado latente estariam em condição de dar vazão a comportamentos de inobservância ao contrato social. Todavia, o autor assevera que esta proposição não é totalmente sustentável, porquanto em algumas comunidades indígenas o efeito é justamente o contrário daquele que se pensa, pois os indivíduos tendem a respeitar e a reafirmar as regras sociais. Veja-se:

Os índios, que tomam peyote no contexto institucional de um rito tradicional, experimentam sentimentos do tipo extático, continuam respeitando suas regras de vida social e reafirmam, a partir dos conteúdos da visão, sua fé religiosa (PERLONGUER, 1991, p.4).

Este trecho mostra que o consumo de drogas em diferentes culturas produz desdobramentos diferentes. Conclui-se que não é a droga em si ou os seus efeitos sobre as mentes que faz com que as crianças ou adultos venham a agir e a se comportar de modo agressivo ou transgredir as normas sociais. Compreendemos que tais violações das regras do contrato social estariam relacionadas às características das relações sociais e por questões culturais. Ora, se os indivíduos vivem em realidades mais ou menos repressoras e violentas, logicamente reproduzirão tais práticas. Assim, esses sujeitos históricos expressariam suas angústias sociais nos contextos de menor repressão, como no caso do consumo de drogas: a mesma condição das crianças marginais representadas por Babenco em seu filme. Logo, as crianças ou até mesmo os adultos marginalizados, estando sob os efeitos das drogas, estariam mais suscetíveis a expressar os conteúdos culturais que lhes preenchem ou constituem. No entanto, se esses substratos culturais são de respeito e solidariedade, a tendência é de que no transe psíquico as regras sociais sejam reafirmadas, assim como ocorre com as tribos indígenas mencionadas por Perlonguer (1991). Dessa forma, entendemos o ato de compartilhar a violência, a marginalização, a exploração e a opressão como fatores determinantes para a transgressão contratual, e não as drogas em si, que apenas facilitam a manifestação ou reprodução desses comportamentos aprendidos socialmente. A partir disso, entende-se a chamada criminalidade como uma aprendizagem social, resultada das interações e das relações de poder difundidas pelo corpo social.

2.4 Os menores infratores: a questão da menoridade, as situações de vigilância e as práticas da biopolítica

Logo depois que Fumaça e Pixote consomem o cigarro de maconha e saem andando sem rumo pelo interior do reformatório, eles se deparam com uma cena particularmente curiosa, em que Lilica, um jovem travesti, interpretado pelo ator Jorge Julião, está sendo interrogada por agentes policiais. Os PMs, agressivos, querem saber de Lilica e de outros detentos que também se encontravam no local quem havia assassinado um desembargador do Estado nas ruas de São Paulo. Mesmo depois de muita pressão psicológica, agressões físicas e práticas de tortura, Lilica e o grupo de garotos nada revelam. Já Pixote e Fumaça

acompanham os acontecimentos a certa distância. Durante o inquérito, o policial conhecido como Almir diz: “Quero os nomes dos culpados! Nada vai lhes acontecer! Neste país a legislação protege o menor. Vocês são... intocáveis! Mas comigo essa de menor não cola! Se vocês não querem colaborar, eu escolho um de vocês como culpado!” A cena desenvolve-se e os garotos continuam a não revelar nada aos policiais agressores. Nesse momento, o cineasta Babenco nos permite realizar uma reflexão acerca da temática da menoridade.

A partir do que foi apresentado, podemos pensar o que significava para uma criança estar na condição de menoridade jurídica. Ou seja, quais seriam as implicações sociais e jurídicas para esta categoria social ao ser enquadrada na lógica da menoridade? Antes de tentar responder a esta indagação, entendemos ser necessário compreender melhor a definição do termo menoridade:

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, p.13).

O trecho acima leva-nos a entender a menoridade como uma condição jurídica na qual o indivíduo não está totalmente integrado socialmente, ou seja, esse sujeito está em processo de desenvolvimento psicológico de aprendizagem das regras sociais. Isso, portanto, garante a ele uma condição de não imputabilidade penal a partir dos parâmetros jurídicos da maioridade. Esse indivíduo, que porventura venha a transgredir alguma norma social, deve ser enquadrado em outro dispositivo jurídico que, em tese, consideraria essa condição ou situação de desenvolvimento. Além disso, podemos conceber a menoridade como um contexto cronológico para se estabelecer o processo de adestramento, controle e dominação das crianças, ou seja, a menoridade garantiria aos genitores e ao Estado um poder de intervenção e regulação sobre as vidas dos menores. Isso significa dizer que os indivíduos com idade inferior a dezoito anos estão em condições de dominação, mas também protegidos, sendo que a família tem uma função destacada nesse processo de assujeitamento. Assim, a menoridade constitui-se como uma delimitação temporal, um contexto específico, para que as crianças sejam normalizadas e preparadas para se inscreverem ao modelo social vigente. É justamente na fase da menoridade, determinada e definida pelos dispositivos legais, que os indivíduos são adestrados e disciplinados para serem os futuros cidadãos do consumo e se constituírem como

forças obedientes e produtivas da sociedade. Portanto, essa distinção jurídica seria fundamental para o estabelecimento de ações de poder e governo sobre as infâncias.

Podemos também, todavia, conceber a questão do menor na perspectiva sociológica ou até mesmo linguística, ou seja, qual relação podemos estabelecer entre o termo menor e a ideia de marginalidade? Do ponto de vista social, há uma clara distinção entre a criança normalizada em relação ao chamado menor infrator, já que, no meio social, os marginais são geralmente associados ao termo menor. É claro que o menor também pode não estar associado ao delinquente, mas frequentemente essa terminologia vincula-se à condição infratora:

O menor é sempre visto negativamente, seja ele culpabilizado por sua condição, quando ‘infrator’; seja ele vitimado pela culpa atribuída à sua família, quando ‘abandonado’ ou ‘carente’, sobretudo, enquanto ele é criança (VIOLANTE, 1983, p.113).

Desse modo, a expressão menor infrator pode ser vista como um mecanismo linguístico, que permite realizar uma espécie de separação das crianças, quando se tem aquela que foi normalizada diferenciada daquela que é vista como anormal, ou seja, marginal. Desse modo, a menoridade infratora é uma tipificação que permite a construção de imaginários, como também justifica determinados exercícios de poder no entorno desse grupo social. A figura ingênua da criança opõe-se à imagem pervertida do menor infrator, que não é visto na perspectiva da inocência, mas sim da animosidade. Tudo isso é uma construção social que se dá a partir de um jogo de forças discursivas e de práticas concretas. O estereótipo da infância marginal ou do menor infrator está carregado de sentidos, como a criança que é feia, suja, indesejada, desordeira, indisciplinada, violenta, perigosa, criminosa, assassina, rebelde, imunda. A expressão menor infrator acaba por produzir imaginários sociais aterrorizantes, cujos indivíduos são percebidos com ausência de sentimentos e de racionalidade.

Tais crianças são transfiguradas e desumanizadas, o que permite e justifica socialmente a realização de práticas explícitas de poder sob esse grupo social, que apavora e traz medo ao corpo social. Sendo assim, elabora-se na sociedade uma identidade marginal infantil, com a ajuda do discurso jurídico-científico que, através da expressão menor infrator, favorece a construção de uma estética delinquente, reforçada cotidianamente pelos meios de comunicação. As crianças delinquentes são representadas e caracterizadas como indivíduos mal vestidos, possuidores de gestos e comportamentos estranhos e de gírias desqualificadas. Assim, considera-se, socialmente, que esses modos de ser e de pensar das crianças marginalizadas ou dos menores infratores sejam naturais, já que, na prática, podem ser vistos

como aprendizagens sociais. Desse modo, entende-se que os dispositivos jurídicos colaboram para uma legitimação, construção e proliferação de imagens de marginalidade, como se vê em:

[...] a identidade das crianças e jovens que enveredam pela delinquência se edifica no interior de uma densa rede de relações sociais, que perpassa atores procedentes dos mais distintos espaços e sobre a qual incidem representações acerca de suas origens pessoais, da família e da adolescência, do trabalho, da vida, da violência, da **carreira delinquente**, do contato com as agências de controle da ordem pública (ADORNO, 1991, p.194, grifos nossos).

A partir desse jogo de práticas discursivas, que também é uma relação social, os indivíduos aprendem a ser marginais. Assim, por meio dessas aprendizagens e de diversas interações sociais, fabricam-se os marginais. As falas, os discursos, os modos de agir, sentir, pensar e de se comportar desse grupo social acabam por entregá-los, revelando quem são, fazendo-nos perceber, ao mesmo tempo, como o corpo social e, sobretudo, a força coercitiva dos dispositivos jurídico-sociais contribuem para um enquadramento na categoria marginal que promove o controle. Ademais, podemos pensar ainda que seria um equívoco por parte dos personagens infantis do filme acreditar na condição de maioridade como uma proteção em relação às práticas de poder. Evidentemente, esses indivíduos, sejam eles adultos, adolescentes ou crianças, sempre estarão suscetíveis ao poder na sua forma explícita e exacerbada. Primeiramente, porque o poder é um exercício. Além do mais, a identificação social desses indivíduos seria fácil de acontecer por conta de suas práticas discursivas e em função de sua estética corporal, as quais lhes revelam ao olhar social como marginais. Portanto, a menoridade pode ser vista como uma condição de dominação e assujeitamento das crianças marginalizadas.

Ao retomarmos a descrição do filme, perceberemos que o diretor Babenco passa a retratar os banhos coletivos das crianças detentas, quando são constrangidas a ficarem nuas sob a fiscalização dos agentes carcerários. Isto revela que, no interior dos sistemas prisionais infantis, a intimidade é um aspecto ignorado, não havendo respeito e qualquer tipo de individualidade do sujeito. Os agentes percorrem os banheiros observando os banhos das crianças, realizando uma vigília dos corpos, que devem estar sempre limpos e saudáveis. De fato, o interior dos reformatórios infantis é marcado por um grande nível de tensão e vigilâncias. O poder de controle nesses espaços age de modo intenso, praticamente não

deixando brechas. A disciplina deve acontecer sem qualquer tipo de constrangimento e atuar de modo a controlar e observar as crianças em todos seus aspectos da vida:

Ela [prisão] se constituiu fora do aparelho judiciário, quando se elaboraram, por todo o corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo e o máximo de forças, treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo, **mantê-los numa visibilidade sem lacuna**, formar em torno deles um aparelho completo de **observação, registro e notações**, construir sobre eles um saber que se acumula e se centraliza. A forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos **dóceis e úteis**, por meio de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição-prisão, antes que a lei a definisse como a pena por excelência (FOUCAULT, 1997, p.217, grifos e acréscimos nossos).

Nas cenas seguintes, as crianças estão em um refeitório do internato prisional. O clima de tensão e constrangimento também está presente durante o momento de alimentação. O garoto Pixote, após pegar um pedaço de pão e um copo de leite, senta-se ao lado de um grupo de crianças e adolescentes. Um deles procura intimidar o protagonista do filme ao cuspir no copo, coagindo-o a ingerir a bebida. Era como se fosse uma espécie de teste para que o garoto pudesse entrar no grupo. Não fazer parte do grupo é o mesmo que estar vulnerável às investidas das crianças dominantes. Assim, o personagem Pixote, praticamente sem alternativa, acaba por tomar o leite. Esta cena demonstra claramente que o exercício do poder não se dá somente na relação entre os agentes carcerários e as crianças, como também se realiza entre os próprios garotos detentos. Confirmando a tese de Foucault (2012) de que o “poder é uma relação” e não algo que pertença e seja exclusivo a um determinado grupo social. A partir daí, Pixote é elogiado pelos colegas e passa a ser visto com simpatia. Desse modo, o protagonista, a partir das relações coercitivas, constituídas no contato com outros detentos, acaba assimilando os hábitos, as regras e os padrões comportamentais vigentes. Evidentemente, a apropriação dos códigos de marginalidade no interior do reformatório atende a uma adaptação ao contexto no qual o indivíduo está inserido, levando-o a um enquadramento.

Nas cenas subsequentes, o protagonista do filme aparece numa sala de aula localizada no interior do internato. A professora está ao quadro escrevendo frases para que os garotos possam copiar. Porém, Pixote, sentado em sua carteira escolar, está distraído e longe de acompanhar o que se passa na sala de aula. A professora percebe a desatenção de Pixote, chamando-lhe a atenção. Ela diz que ele deve deixar de ser preguiçoso. Pede a ele que abra o caderno, pois deveria sair da instituição sabendo ler e escrever. O garoto consente e começa a

escrever, demonstrando certo desinteresse. No momento em que Pixote pega o lápis, a educadora está ao seu lado, ajudando-o. A trilha sonora desta cena evoca certa emotividade e sensibilização. Pixote e a professora são enquadrados em primeiro plano. A cena é comovente, pois o filme consegue captar o olhar de tristeza e de falta de perspectiva do garoto, mas ao mesmo tempo, reproduz a inocência de sua voz ao repetir as frases que a professora ditava. Naquele momento, o olhar e a fala da criança revelam a presença de uma infância em sua ingenuidade e simplicidade, ajudando a desconstruir a imagem negativa dos detentos. Assim, temos uma infância marginalizada marcada pela contradição, ou seja, entre a inocência e a chamada delinquência. Entendemos que a cena provoca nos espectadores sentimentos ambíguos, que giram em torno da consternação e do repúdio aos pequenos.

Já nos momentos de lazer, os pequenos detentos aparecem brincando, reproduzindo a realidade à qual se inscreviam socialmente. As brincadeiras de assaltos a bancos, tortura e muita violência davam o tom das cenas reproduzidas por Babenco em *Pixote, a lei do mais fraco*. A presença da assistente social no espaço institucional também é registrada pelo diretor. Na cena em questão, a personagem procura saber de Pixote sua história de vida e a forma como ele era tratado no reformatório. O protagonista, *a priori*, mostra-se desconfiado com as perguntas da funcionária. Contudo, quando finalmente resolve relatar os acontecimentos de sua curta experiência de vida e a realidade da instituição, surge repentinamente a figura do inspetor Sapatos Brancos. A sensação é de que o protagonista estava sendo vigiado. O chefe carcerário determina que Pixote deixe a sala de atendimento. Ele, por sua vez, ao deixar o local, olha para a assistente social, como se estivesse a pedir ajuda. Contudo, a mulher não consente em ajudá-lo e o deixa partir, sem nada fazer pelo garoto. Além dessa assistente social, identifica-se no filme também a presença do médico, mostrando que as crianças, durante todo o tempo, estavam cercadas, eram fiscalizadas e vigiadas por um grupo de especialistas, tais como professores, assistentes sociais, psicólogos, enfermeiros e médicos, num constante enquadramento científico-disciplinar.

O principal papel desses especialistas é de contribuir para a disciplina e o adestramento dos menores infratores. Eles são os responsáveis por determinar rotinas, definir comportamentos, idealizar atitudes e gerir corpos. A partir disso, podemos estabelecer uma relação com o conceito de biopolítica, desenvolvido por Foucault, que consiste em ser uma forma de regulação ou governo das populações a partir de uma intervenção que se estende ao indivíduo nas instituições disciplinares, como uma prática que se dirige ao corpo social, de modo abrangente e sistemático:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica (FOUCAULT, 1992, p.80).

Desse modo, a biopolítica estaria ancorada no saber científico, relacionada ao campo médico, psicológico, educacional e jurídico. Já os articuladores, se assim podemos dizer, do biopoder, atuado sobre os corpos individuais, acabam por promover a regulamentação daquela população infantil marginalizada. Esses especialistas realizariam intervenções no vestuário, na alimentação, nos espaços de convivência, na sexualidade, no corpo, no psicológico e na aprendizagem escolar. Eles mantinham as crianças sob a tutela de um medo constante, do perigo e da coerção. Portanto, esses saberes científicos configuram-se como mecanismos de controle social:

Não há saber neutro. Todo saber é político. E isso não porque caia nas malhas do Estado, é apropriado por ele, que dele se serve como instrumento de dominação, descaracterizando seu núcleo essencial, mas porque todo saber tem sua gênese em relações de poder (FOUCAULT, 2012, p.29).

Sendo assim, esses conhecimentos destinam-se a produzir o bom filho-aluno-trabalhador, vistos como indivíduos produtivos e obedientes, assim como é o cidadão idealizado pela sociedade liberal-capitalista. A rebeldia, a indisciplina, a delinquência, a marginalização, a sedição e a desobediência devem ser combatidas com total urgência. Os indivíduos de comportamentos inadequados, com os quais os pais não conseguem lidar de modo satisfatório, são submetidos a tratamentos psicológicos, médicos e educacionais. Muitas dessas crianças são matriculadas em espaços disciplinares, como reformatórios, e frequentam consultórios e clínicas médicas. Dessa forma, médicos e psicólogos, com suas práticas de regulação, que vão desde o uso de medicamentos a técnicas de controle psicológico, contribuem para a redução da rebeldia das crianças, promovendo a regulação dos indivíduos indisciplinados no corpo social.

Nas cenas seguintes de *Pixote*, a violência ganha contornos de desespero e crueldade. Certa noite, vários garotos, inclusive Pixote, são colocados num camburão da polícia. Esse carro estaciona num lugar incerto e, em seguida, os policiais puxam para fora três garotos, que são executados a tiros. Os demais ficam apreensivos e temerosos. A ação policial consistia em pressioná-los a contar quem assassinara o desembargador. A tentativa surte efeito e o garoto

Fumaça, autor do crime, acaba sendo encontrado morto num bairro de periferia. Os funcionários do reformatório alegaram que ele havia fugido durante a noite, depois de ter entrado em conflito com um dos internos. O diretor da instituição acusa um dos garotos de ter cometido o espancamento, que obrigou o garoto Fumaça a fugir. A foto desse menor infrator aparece na TV, quando os garotos estão no reformatório. O fato gera grande revolta no garoto acusado, que tenta esfaquear os agentes carcerários. Sapatos Brancos consegue dominar a situação e acaba o prendendo. O jovem é então levado pelos agentes e espancado até a morte. A partir daí inicia-se uma rebelião na instituição, provocando grande destruição nas instalações. Esta insurreição pode ser vista como um contrapoder por parte dos pequenos marginalizados, que procuravam resistir ao poder disciplinar do reformatório. A imprensa e o juizado de menores vão até o local para dar conta do que estava acontecendo. Nesse momento, surge o personagem do juiz, interpretado pelo ator Rubens de Falco, que interroga um a um dos detentos para descobrir o que acontecera. Durante o interrogatório, todos ficam calados frente à figura do juiz, temendo alguma punição por parte dos agentes carcereiros.

As falas do juiz são significativas e revelam uma grande divergência em relação àquilo que era o reformatório em comparação com aquilo que se imaginava ser uma instituição de caráter educativo. Ele dizia; “Esta noite alguém tirou a vida de um menino! Quero que me contem tudo o que sabem! Como se estivessem falando a um pai! Por que... tanta destruição!? Isto aqui por acaso não é a casa de vocês? Da qual todos nós devemos cuidar!? Mas que loucura é esta...de brigarem e até mesmo se matarem!? Vocês vieram para cá para se reintegarem à sociedade, como cidadãos úteis! Estão desperdiçando a maior oportunidade da vida de vocês! Por quê? Alguém pode me responder? Por quê?” O silêncio paira. O discurso do juiz de menores revela o olhar do campo jurídico em relação às crianças marginalizadas. No entanto, ao dizer que deveriam confiar nele como em um pai, percebe-se o quanto a instituição prisional configura-se como sendo um espaço social de concentração de práticas de outras instituições. Nessa fala, é possível entender que o juiz assume a função paternal destinada a cuidar, como também a disciplinar seus filhos. A prisão como o lar dos pequenos marginalizados e esta autoridade jurídica apresenta-se como a figura do genitor, a zelar pelas crianças desamparadas e desprotegidas no corpo social.

Enfim, percebe-se o quanto a infância marginal é vista de modo negativo em sociedade. Tais crianças são vistas como desordeiras e futuros criminosos. Assim, entende-se o reformatório como a redenção, ou seja, o lugar de ressocialização, quando as crianças são disciplinadas de modo muito mais intenso, levadas a respeitar as regras e as normas sociais.

Essa disciplina exacerbada, destinada a promover uma dominação ínfima e abrangente sobre as crianças, acaba por produzir relações de contrapoder, sendo a rebelião no reformatório o principal enfrentamento. Durante essa situação de resistência, tais indivíduos invertem as regras, fundadas na violência, contra aqueles que se diziam responsáveis pela justiça e proteção dos menores. Assim, as crianças utilizam-se das mesmas práticas dos carcereiros e funcionários do reformatório, ou seja, realizam ações de enfrentamento a partir de espancamentos e brutalidade, como forma de defesa.

2.5 A infância marginalizada no contexto das ruas e sua perspectiva de vida

A partir da rebelião e da presença do juiz com seu discurso vazio para as crianças marginalizadas, elas decidem elaborar um plano de fuga, obtendo êxito depois de saírem por uma janela da enfermaria. Nas ruas, os pequenos vão vivenciar diversas situações de violência, quando assaltam indivíduos a caminharem distraidamente pelas avenidas de São Paulo, usam e traficam entorpecentes e cometem atos criminosos com a ajuda de prostitutas e de adultos marginais. Assim, nessa segunda parte do filme, o diretor demonstra quais eram as práticas de sobrevivência da infância marginalizada na realidade das ruas, como também nos apresenta o exercício dessa marginalidade fora do reformatório prisional infantil. Nesse contexto, as crianças colocam em prática as aprendizagens sociais assimiladas e reforçadas no internato, exercitando a prática marginal, quando é possível perceber essa infância exercendo o contrapoder, baseado no que fora aprendido dentro e fora da prisão. Isto reforça a ideia de que as crianças marginalizadas não devem ser vistas tão somente na perspectiva da vitimização ou culpabilização. Dessa forma, essa infância sofreu no contexto dos reformatórios, como também participou de práticas que violentavam colegas e outros indivíduos. Assim, entendemos que Babenco mostra uma infância marginal em suas contradições, colaborando para desconstruir representações negativas, mas ao mesmo tempo, confirmando comportamentos opressores e violentos realizados por essas crianças.

Já em uma das cenas finais de *Pixote, a lei do mais fraco*, Babenco produz uma cena marcante e poética, quando os principais personagens da trama, Chico, Pixote e Dito discutem o futuro deles após o término de sua menoridade. A cena pode ser descrita da seguinte maneira: os garotos estão na cidade do Rio de Janeiro, sentados numa enorme pedra às margens de uma das praias da capital carioca. Essas crianças estabelecem um diálogo que nos remete à perspectiva de vida da infância marginalizada no Brasil. O garoto Chico, olhando

com raiva, diz que irá comprar uma arma de fogo para matar os policiais responsáveis por sua prisão e pelos espancamentos aos quais foi duramente submetido. Assim, ele afirma: “Todo mundo vai me respeitar! Chico, o rei do gatilho! Mas, o primeiro que vou matar, sei bem quem é! Aquele tira filha da puta! Ele me bateu lá dentro da delegacia! Ele me bateu pra caramba! E o pior de tudo que nem sabia por que ele estava me batendo! Mas, o dia dele vai chegar! Ora se vai!” Essa cena nos mostra o quanto a violência era banalizada no contexto de vida das crianças marginalizadas, submetidas a agressões sem justificativas, mas que são justificadas quando essas crianças são consideradas desordeiras e ameaçadoras da ordem social. Há, portanto, a construção de ódio e de aversão social para com essa infância, vista como responsável por assaltos e mortes. Crianças aviltadas em sua condição, desprovidas de humanidade, que agem sem piedade e consideração para com os outros indivíduos sociais, o que contribui para que essa categoria social seja reprimida e levada a condições degradantes de vida.

Em seguida, a personagem Lilica protagoniza uma das cenas mais emblemáticas da produção cinematográfica, quando expõe sua angústia pelo fato de ser um homossexual, e também pela proximidade de completar os dezoito anos de idade. Nesta cena, ela assevera: “Mês que vem eu completo dezoito anos! – Olhando para baixo, volta a dizer – É... pra mim agora a barra vai pesar! Não posso marcar bobeira não! Se os tiras me pegam será porrada e xadrez pra sempre!” Pixote diz: “Quando eu fizer dezoito anos, vou partir pra outra! Vou até falar com o Roberto, se ele deixa eu entrar no conjunto dele!” Lilica volta a dizer: “Pra mim não adianta nada, Pixote! Eles vão sempre achar um jeito de encher 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, sensibilizado, diz: “Nada né, Lilica!” Nesse momento, as lentes da câmera cinematográfica aproximam-se lentamente do rosto de Lilica, enquadrando-a em primeiro plano, quando, de repente, ela começa a cantar. “Eu vi um 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...eu vi a mulher preparando...outra pessoa...o tempo parou pra eu olhar pra aquela barriga...”²³ – Na parte final do trecho musical, cantado pela personagem, a câmera direciona suas lentes para o mar, captando o movimento das ondas e, no horizonte, é possível perceber o pôr do sol no entardecer, contribuindo para que a cena ficasse ainda mais poética.

²³ VELOSO, Caetano. *Força Estranha*. 1979. Intérprete: Roberto Carlos.

Essa é uma das cenas finais de *Pixote, a lei do mais fraco*, que carrega grande teor emotivo, por meio da qual o diretor estimula discussões e proporciona ao espectador uma imersão reflexiva sobre a temática da homossexualidade e da menoridade. Através da manipulação dos recursos da linguagem cinematográfica, Babenco e sua equipe conseguem dar um tom poético às angústias da infância marginalizada. A personagem Lilica mostrava-se preocupada com o preconceito social por causa de sua sexualidade, como também por sua iminente condição de maioridade. Ela entendia que, mesmo deixando a condição de menoridade, continuaria a ser humilhada e constrangida na sociedade. Porém, o que gostaríamos de destacar nessa cena não é a problemática da homossexualidade, mas sim a perspectiva de vida dessas crianças marginalizadas. A partir do que foi discutido e da cena em questão, entendemos que essa condição da infância dificilmente poderia ser superada. Isso, principalmente, no contexto do início da década de 1980, na fase final da ditadura militar (1964-1985). A situação política era opressora, a administração ineficiente e, ainda, preocupava-se com a eliminação dos inimigos da sociedade, sendo que as crianças marginais eram alvos. Esses pequenos estavam inscritos numa sociedade brasileira que não permitia muitas alternativas. Nesse sentido, a infância marginalizada estaria numa situação em que, cada vez, era impulsionada a uma prática de resistência, tendo a criminalidade como uma das formas de sobrevivência. Entendemos que a angústia da personagem Lilica configura-se como uma desilusão para com o futuro, assim como podemos questionar a ideia romântica sempre repetida de que as crianças são o futuro do país. Desse modo, a opção era continuar a resistir contra os militares, os policiais, os agentes carcerários, os médicos, os juízes, ou seja, contra aqueles que procuravam a todo instante desenvolver dispositivos e práticas de controles, dominação, assujeitamento e eliminação da infância marginalizada.

Enfim, durante a análise de *Pixote*, foi possível constatar que a sociedade brasileira estava submetida a práticas disciplinares diversas, intensificadas pela ditadura militar. Havia uma preocupação em regular os indivíduos, sobretudo, os marginais. A infância pode ser vista como um dos principais focos estratégicos de intervenção e controle social, pois é a partir dela que se inicia o processo de governamentalidade, controle disciplinar e regulação biopolítica. O modelo disciplinar das prisões com sua lógica punitivo-disciplinar, assim como outras instituições, procurava obter a máxima extração de produtividade dos corpos e improdutividade política, que favorecia a constituição de indivíduos dóceis e de consciências obedientes. A normalização se daria pelo enquadramento dos indivíduos a um sistema de padrões e regras. As instituições funcionariam como dispositivos de controle e, ao mesmo

tempo, como espaços e temporalidades de ações individualizadas. A biopolítica, por outro lado, não menos eficiente, agiria de modo mais amplo, atuando sobre o corpo social e também sobre os corpos individualizados. Nesse sentido, as crianças marginalizadas que se insurgiam na sociedade brasileira no contexto da ditadura militar apresentam-se vulneráveis ao aprisionamento como forma de dominação: crianças que estiveram inscritas a um tratamento intensificado e supliciado.

Logo, a nosso ver, a infância marginalizada, sem perspectivas de uma vida melhor e mais digna, estaria relegada a três opções de vida ou inserções sociais. A primeira seria o recolhimento e o tratamento desses pequenos anormais nos reformatórios, quando lá vivenciavam aprendizagens diversas, inclusive da confirmação de práticas violentas e desumanas. Todavia, ao mesmo tempo, conferia-se a elas um último estágio institucional de disciplinarização. A outra opção consistia em atuar no cenário das ruas, servindo como instrumentos para amedrontar as populações que, atemorizadas, consentiam e aceitavam as práticas de poder sobre essas crianças. Além do mais, esses pequenos marginais livres pelas ruas favoreciam e reforçavam a elaboração de inúmeros aparatos jurídicos, discursivos, científicos destinados ao assujeitamento, que não se restringiam tão somente a esse grupo social, mas que, por sua vez, estendiam-se a todo o corpo social. Assim, essa infância teria uma utilidade na sociedade, ajudando-a na sua ordenação e equilíbrio social. Não estão, portanto, excluídas do sistema, mas totalmente incluídas e integradas ao corpo social como parte constituinte e de grande utilidade. Por último, a infância marginalizada poderia ter a morte como perspectiva de vida. Ou seja, crianças a serem executadas, participando de uma operação de limpeza social, servindo como exemplo para outros pequenos marginais que se encontravam no mundo do crime, sendo um contingente em excesso, desnecessário e descartável no contexto social. Dessa forma, as imagens do filme *Pixote, a lei do mais fraco* ajudaram-nos a perceber uma infância brasileira trajando luto, submetida a exercícios de poder, caracterizados por uma disciplinarização e uma regulamentação intensa, constante e exacerbada; o que não permitia a essas crianças projetarem uma perspectiva de vida digna e humanizada.

CAPÍTULO 3

RECEPÇÃO E EFEITOS DE *PIXOTE*: conflitos, construções de identidades e o filme como um dispositivo disciplinar-pedagógico

Nesta parte do trabalho, procuramos demonstrar, por meio de fontes históricas do início da década de 1980, como se deu o processo de recepção da obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*, bem como as identidades construídas e reelaboradas, além dos efeitos que a obra produziu no corpo social. Para tanto, acessamos reportagens jornalísticas da imprensa escrita produzidas entre 1980 e 1985, provenientes da Folha de São Paulo, Folha da Tarde, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo e O Globo. Também tivemos acesso a pareceres técnicos de mesmo período, produzidos pelos agentes militares que estavam ligados ao Departamento de Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal (DCDP). A análise volta-se para a percepção de como a sociedade brasileira receptionou e reproduziu imagens da infância marginalizada a partir do filme em questão. Toda a repercussão do filme, retratada nesses documentos, apresenta-se não apenas como um arcabouço informativo sobre a temática e o momento histórico, mas também pode ser vista na perspectiva de uma prática social:

[...] uma dada representação não é apenas o reflexo ou o produto de relações sociais, mas também uma relação social em si mesma, ligada à compreensão grupal, às hierarquias, às resistências e aos conflitos existentes em outras esferas da cultura nas quais ela circula. Ou seja, as representações não são só produtos, são igualmente produtores capazes de modificar decisivamente as próprias forças que lhes dão nascença (GREENBLATT, 1996, p.23).

Isso significa dizer que as discussões contidas nesses documentos se constituíram em diversas relações sociais de caráter conflitivo que, de certa forma, projetaram uma compreensão mais ampla a respeito do assunto. Assim, esses discursos não foram apenas meros reflexos daquilo que foi projetado pelo cineasta nas telas do cinema, porém se configuraram como resultados de interações sociais, que ajudaram a construir novas imagens e, ao mesmo tempo, que reiteraram e modificaram estereótipos e percepções sociais relativos aos pequenos do Brasil.

Ao possibilitar a formação de um campo mais abrangente de discussões a respeito das práticas de poder em relação à infância marginalizada, a ressonância imagética de *Pixote*

produziu reações contraditórias na sociedade brasileira. Não há dúvida de que a película conseguiu evocar sensibilidades de nossa sociedade, marcada pela complexidade e por uma enorme e talvez infindável crise social, econômica e política. A partir de *Pixote*, emerge e difunde-se pelo corpo social um turbilhão de ideias e sentimentos que estavam reprimidos no período da ditadura militar brasileira. A obra conseguiu trazer à tona muitas de nossas mazelas sociais e crise, além de ter problematizado a situação e as tratativas desumanas destinadas à infância marginal e delinquente, ou seja, para com aqueles que se apresentavam em desigualdade de forças no contexto ditatorial:

Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou sinédoque. Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção evocada (GREENBLATT, 1991, p.3).

Nesse sentido, o filme e suas imagens trágicas e compassivas revelaram alguns dos mecanismos de funcionamento da sociedade brasileira, provocando nos espectadores encantamentos em relação a esse denominado submundo marginal, cujos pequenos estavam inseridos e protagonizavam cenas de uma realidade marcada pela dor e pelo sofrimento. O universo carcerário infantil e o contexto sombrio das ruas podem ser vistos como espaços de medo e repúdio, mas, ao mesmo tempo, hipnotizavam e deixavam perplexos aqueles que assistiram avidamente à obra de Babenco. Esses lugares desconhecidos e não tão visitados pelo olhar social geravam apreensões e o desejo do desbravamento, principalmente em razão do imaginário que o ambiente produzia de toda a censura estabelecida no entorno do filme *Pixote, a lei do mais fraco*.

De fato, o filme e sua temática incomodaram as autoridades da época, tanto que sua liberação para a televisão aberta demorou cinco anos, depois de trinta e oito cortes que, evidentemente, modificaram seu sentido:

O premiado e internacionalmente conhecido filme *Pixote – a lei do mais fraco* tem, no âmbito da censura, uma história de idas-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 (Departamento de Divisão de Censura de Diversão Pública da Polícia Federal) [...]²⁴.

Notoriamente, havia por parte daqueles que controlavam as informações no Brasil uma grande preocupação com a divulgação de filmes que pudesse comprometer a imagem do governo militar. A resistência em liberar a película pode ser vista como tentativa de esconder aquilo que a sociedade brasileira já percebia há tempos. Ou seja, uma grande massa de miseráveis a viver no contexto das ruas e penitenciárias do nosso país, como o resultado trágico de uma política pública extremamente indiferente e insensível àqueles que envergonhavam nossa próspera nação. Assim, tínhamos um enorme contingente de uma plebe de marginalizados a arranhar a falsa imagem do milagre econômico que, por muitos anos, havia contribuído para a manutenção dos militares no poder político. Daí a recepção e a repercussão do filme ser tão conflituosa e provocar reações tão díspares, com rejeições, aversões, comiserações e identificações por parte do corpo social.

A recepção pode ser entendida como uma continuidade ou desdobramento das discussões iniciadas por Babenco em seu filme, e não como um momento desconectado desse artefato cultural e da própria realidade social brasileira:

[...] a recepção da obra completa sua existência e altera (de certa forma) sua significação, deve-se reconhecê-la como um momento constitutivo da obra, de sua produção, e não como um episódio final em que só se digeriram, mecanicamente, significados estabelecidos *a priori* e em forma definitiva pelo autor. Logo, é evidente que o juízo sobre a obra deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua percepção, ou seja, não apenas de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes (CANCLINI, 1980, p. 39).

A construção dos significados não se inicia no processo produtivo da obra e não se encerra em sua recepção, como também tem o potencial de modificar ou realimentar os sentidos já difundidos socialmente. Não há uma assimilação mecânica das imagens de *Pixote* e sim uma nova reconfiguração das percepções sobre a infância marginalizada. A obra cinematográfica com suas temáticas, para fins de compreensão, necessita de uma investigação que a desdobre para além de si mesma, que se estenda àquilo que a antecede e abarque os seus efeitos propagados pelo corpo social. Destarte, o processo produtivo traz à tona sujeitos

²⁴Decisão do CSC (Conselho Superior de Censura) com justificativa de improriedade. Autor: Francisco Salatiel de Alencar Barbosa. 30/08/1985. Disponível em <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 05 mar. de 2014.

históricos, revelando os conflitos e as dificuldades enfrentadas pela infância marginalizada. Foi possível perceber isso durante os ensaios dos atores infantis, que revelavam dificuldades na leitura dos textos e facilidades na incorporação dos personagens marginais, já que estavam inseridos ou próximos a esse *locus* social. Assim, essa facilidade pode ser justificada simplesmente pelo fato de que deixavam transparecerem os comportamentos e códigos socialmente aprendidos no contexto social em que tais crianças estavam inscritas.

Assim, o filme *Pixote*, em sua produção, exibição e repercussão, constituiu um testemunho de nossa realidade social e um manifesto sobre a infância marginalizada no Brasil. Além disso, contribuiu para que se estabelecesse uma prática discursiva que demonstrava os exercícios de poder destinados aos pequenos no Brasil. O cinema, com sua força argumentativa e de convencimento, teve papel fundamental nesse processo de difusão de discussões e de incentivador de relações sociais que ajudaram a reafirmar, constituir e ressignificar os sentidos sobre as crianças marginalizadas no Brasil. A imprensa colaborou para uma continuidade desse debate, ganhando uma proporção ainda maior, atingindo diferentes substratos sociais. Por essas razões, a obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco* apresentou-se no cenário brasileiro e também estrangeiro como um dispositivo pedagógico capaz de difundir as identidades marginais das crianças. O filme, em seu processo, que envolve a produção e o consumo, deve ser visto numa contínua e dinâmica prática social, que reproduz, incorpora e constrói novos sentidos. Portanto, temos uma dissociação e uma atribuição de significados à infância marginalizada no Brasil a partir do filme *Pixote* e das reportagens jornalísticas.

A recepção será o foco de investigação nesse momento da pesquisa, que objetiva compreender as práticas de governo da infância. Ela pode ser capaz de mostrar os conflitos e estratégias de dominação dos pequenos, como também pode se apresentar como uma prática de poder, cujos discursos produzidos e propagados, contrariamente, denunciam as tratativas a esta infância, mas ao mesmo tempo auxiliam no processo de governamentalidade. Essa regulação e dominação da infância marginal podem ser percebidas na medida em que as identidades sociais dos meninos, presentes nos discursos, reforçam e fabricam um arcabouço de significados, que traçam e determinam de modo sutil um conjunto de padrões comportamentais e códigos que os enquadram numa lógica bem definida, a serviço de uma dada utilidade social. Assim, tais identidades, construídas nas relações sociais, servem e auxiliam para enquadrar, enclausurar, fixar, governar e marginalizar essa infância que, apesar

de entendida como inimiga da sociedade, acaba por ser extremamente útil à organização e manutenção do sistema vigente:

O homem de que nos falam e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma ‘alma’ o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo (FOUCAULT, 2007, p. 29).

Nessa perspectiva, a alma, segundo Foucault, habita os indivíduos e os conduz a um comportamento existencial, que deflagra neles um modo de sentir e de agir socialmente. A alma, desse modo, exerceria um poder sobre o corpo, discursos e ações, impelindo os indivíduos a se expressarem em consonância com aquilo que se espera deles. E toda essa aprendizagem que constitui gradativamente os sujeitos se dá por meio de interações sociais, que acabam por produzir as identidades marginais. Nesse sentido, a construção desse aparato de significados sobre a infância marginalizada se dá no meio social em suas interações individuais e coletivas, mas também através de práticas sociais de leitura de jornais e de imagens fílmicas.

No processo de subjetivação dos indivíduos infantis, cujo corpo é a prisão dessas almas ou subjetividades fabricadas socialmente, os meios de comunicação surgem com seus discursos convincentes e têm um papel importante em toda esta estratégia de governo e controle. Assim, essas crianças são fabricações sociais, forjadas num contexto de exercícios e práticas de poder, quando, pelo uso da violência e dos dispositivos discursivos, formam-se identidades que podem ser úteis ao sistema. Os meios de comunicação num trabalho de reprodução e produção de identidades auxiliam no sentido de integrar socialmente os indivíduos, bem como na formação de categorias. Desse modo, o grande aparato imagético difundido ao corpo social estabelece um conjunto de paradigmas, padrões de comportamento e símbolos, que ensinam e enquadram os indivíduos em categorias sociais.

Além disso, há lutas simbólicas presentes nesses textos jornalísticos que acabam por reforçar ou até mesmo desconstruir as imagens dessas crianças. Temos, então, uma rede de dispositivos discursivos que agem no sentido de governar ou controlar a sociedade para a produção de determinadas identidades. As lutas e os embates travados destinam-se, geralmente, à busca pelas subjetividades, apresentadas ora como positivas, ora como negativas:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose (DELEUZE, 1988, p. 113).

Nesse sentido, Deleuze (1992) entende que a questão não é lutar necessariamente contra a dominação, resistindo ao enquadramento identitário que domina e fabrica sentimentos e comportamentos. O indivíduo deixaria de ser livre para escolher o que deseja ser para se inserir num artificialismo que não leva em consideração sua vontade. As identidades, então, constituem-se numa tentativa de homogeneização e de totalização social. O principal objeto é produzir representações de subjetividades e impor formas de individualização, nesse caso, marginais infantis. Desse modo, os indivíduos estariam submetidos a um controle e a uma dominação, como resultado de prática social e de exercícios de poder, cujo sujeito contemporâneo seria um grande consumidor de representações e de identidades sociais através dos meios de comunicação e nas interações sociais.

3.1 As disputas entre Babenco e Fernando Ramos da Silva, o personagem Pixote: relações marcadas por conflitos e a discussão sobre o paternalismo

Durante a análise das reportagens jornalísticas, identificamos uma situação curiosa surgida entre o garoto que protagonizou *Pixote* e o diretor do filme, Hector Babenco. Como já mencionado no primeiro capítulo, depois do grande sucesso conquistado por Fernando Ramos da Silva em *Pixote*, ele foi convidado a participar de algumas novelas da Rede Globo. Todavia, o jovem ator não obteve êxito e voltou ao ostracismo. A partir daí, Fernando e sua família iniciam uma disputa judicial, apoiado pelo sindicato de atores, contra o diretor da obra cinematográfica. O menino e seus familiares passaram a reivindicar participação nos lucros obtidos pela película, fato que gerou grande desconforto para o cineasta, que se absteve de assumir uma função paternalista em relação a cuidados materiais para com Fernando Ramos da Silva. Na reportagem jornalística intitulada “*Pixote faz entidades cobrarem direito autoral*”, o autor do artigo discorre sobre a questão da exploração do trabalho infantil no Brasil, informando que o Sindicado dos Artistas e Técnicos de São Paulo e a Associação de Atores (ASA), percebiam Hector Babenco como um sujeito a reproduzir essa condenável prática social. A alegação fundamentava-se na Lei 6.533/78, que previa o pagamento de um

percentual dos lucros da obra aos atores, algo que, segundo a matéria jornalística, não ocorreu, fazendo como que o cineasta fosse acusado de omissão e de exploração das crianças que haviam participado do filme:

O presidente da ASA também criticou o comportamento do diretor de “Pixote”, Hector Babenco, que alegou não ter mais nenhum vínculo trabalhista com o menino, após o encerramento das filmagens e do pagamento de CR\$45 mil pela sua participação. Disse Jorge Ramos que “se o Babenco utilizou Fernando para um discurso político na tela, a meu ver, ele se comprometeu com a crítica social que fez e com o ser social que é o menino, protagonista daquela própria crise social. Se ele pensa que esse vínculo se encerra no pagamento, ele se contradiz com o discurso que fez e passa a se comportar como um empresário capitalista” (FOLHA DE SÃO PAULO, 17 mar. 1982).

A reportagem afirma que Babenco utilizou Fernando num discurso político, revelando as mazelas sociais do Brasil, mas mostrou-se extremamente incoerente em sua prática social, por não ter remunerado justamente o garoto. Assim, recaiu sobre ele o rótulo de contraditório e capitalista, que se utilizava da mesma prática de exploração presente no contexto do mundo do capital. Esta análise é polêmica e gera inúmeras discussões, já que o discurso também pode ser visto como uma forma de engajamento e luta política. A película como prática discursiva exerce uma ação de enfrentamento e a postura de Babenco, não necessariamente, se contradiz. Compreendemos que o exercício político possa se fazer presente no campo do discurso e não obrigatoriamente deve estar restrito ao exercício do assistencialismo.

As discussões sobre a ação judicial ganham novos capítulos, podendo ser presenciadas em outros jornais da época. Assim, numa outra reportagem intitulada “*Caso Pixote gera polêmica*”, temos a informação de que a mãe do ator mirim, senhora Josefa, decidiu processar a produtora de Babenco, a H. B. Filmes, para reivindicar cinco por cento da renda líquida obtida com a película. Ainda na mesma matéria, Fernando Ramos teria sido convidado para atuar em telenovelas da Rede Globo. O contrato logo foi rescindido, com a alegação de que o menino não correspondia às expectativas da emissora. Sobre esse assunto, dona Josefa afirmou que o seu filho “[...] tem talento, já demonstrou isso. Seria uma pena se ele não pudesse continuar a carreira. Mas é que anda tão esquecido, ninguém o procura, nem a Dona Marília (Marília Pera), que pareceria gostar tanto dele.” (FOLHA DA TARDE, 12 mar. 1982).

A fala da genitora é muito interessante, pois traz para a análise o discurso do talento. Nessa perspectiva, o garoto teria uma habilidade inata de atuar como ator, mas, na verdade, a facilidade em atuar como ator no filme *Pixote* não necessariamente está ligada à capacidade

de interpretação, mas reside, sim, no fato de Fernando Ramos da Silva ter expressado no filme um conjunto de comportamentos aprendidos em seu próprio contexto de vida, junto com sua família num dos bairros pobres da cidade de São Paulo. Assim, pode-se dizer que o garoto apenas tenha emprestado sua estética e sua identidade marginal ao diretor da produção cinematográfica. A eloquência do protagonista não está em sua transfiguração ao assumir um papel artístico, mas, sobretudo, na iniciativa de ser ele mesmo, isto é, um indivíduo marginalizado socialmente. Nesse sentido, o dizer da genitora “continuar a carreira”, talvez, fosse compreensível se o garoto participasse de filmes ou telenovelas nas quais desempenhasse papéis semelhantes ao de Pixote. Uma das justificativas na rescisão de contrato é que o Fernando Ramos da Silva tinha dificuldades em ler e memorizar os textos dos personagens interpretados, ou seja, era semianalfabeto.

Babenco manifestou-se contrário a esse episódio ao afirmar que não era sua responsabilidade sustentar materialmente o garoto Fernando Ramos e sua família. Por esse motivo, o cineasta foi chamado de hipócrita pelo presidente da Associação de Atores de São Paulo. O gestor dessa entidade reconheceu a importância do cineasta por ter ajudado na “tomada de consciência de um grave problema social”. Contudo, segundo ele, o diretor não ajudou efetivamente o menino a sair da situação que ele mesmo denunciara. As críticas a Babenco se intensificaram ao ponto de a secretária do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Estado de São Paulo, senhora Denise Delvecchio, ter dito que o cineasta deveria ter assistido a seu próprio filme. Ela afirmou, sem qualquer constrangimento, que o diretor “age de forma oposta àquilo que prega” (FOLHA DA TARDE, 12 mar. 1982). A problemática, aparentemente, dava a entender que tudo girava em torno do desrespeito à lei dos direitos autorais. Todavia, a nosso ver, o que estava em jogo era uma disputa ou um choque entre perspectivas diferentes de se perceber o que significava, de fato, o engajamento político no corpo social. De um lado, o Sindicato de Atores, em defesa de uma espécie de assistencialismo ao garoto, e de outro Babenco, em consonância com a ideia de ser um autor ou diretor de caráter político.

O assessor de imprensa da Embrafilme²⁵ teria afirmado que o papel dessa instituição e das produtoras cinematográficas não era de promover o assistencialismo, mas tão somente de contribuir com a produção cultural do país. Na mesma reportagem, ele afirmaria que:

²⁵A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira, extinta em 1990, responsável por fomentar, produzir e distribuir obras cinematográficas nacionais. Foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima.

[...] ainda que quisesse dar alguma compensação financeira ao garoto que interpretou o papel de Pixote, estaria impedida por lei. A Embrafilme é uma empresa de economia mista, vinculada ao Ministério da Educação, que obedece a um conselho de administração (FOLHA DA TARDE, 12 mar. 1982).

Assim, o caso ganhou uma proporção maior, pois passava a envolver uma instituição ligada ao governo federal, que se eximia do chamado paternalismo e do assistencialismo. Nesse sentido, esta empresa não deveria cuidar dessas questões, tendo a lei como um mecanismo que impedia todo e qualquer tipo de ajuda material ao garoto Fernando Ramos. Segundo a mesma reportagem, a atriz Marília Pêra preferiu não se manifestar em relação ao caso que envolvia o ator protagonista de *Pixote*, seus familiares e o diretor Hector Babenco. Passados alguns dias desta reportagem, numa outra matéria jornalística (1982), a Embrafilme parece mudar o discurso a este respeito. O artigo informa que esta instituição estaria disposta a solicitar ao Ministério da Educação e Cultura, ao qual é ligada, a concessão de uma bolsa de estudos para Fernando, justificando que não poderia fazer mais nada além disso, pois havia algumas limitações legais. É notório o quanto esta empresa estatal se sentiu desconfortável com a repercussão negativa desse episódio nos meios de comunicação. Isso pode ser observado nas palavras de um dos representantes da Embrafilme, que deixava claro que a entidade não estava insensível à situação do garoto:

[...] a empresa estuda meios de incentivar a carreira de Fernando Ramos da Silva como ator, adiantando que a preocupação de sua diretoria, nesse sentido, tem como espírito “premiar o ator e não de ver confundida com uma atitude paternalista que fuja às atribuições da empresa” (FOLHA DE SÃO PAULO, 14 mar. 1982).

A palavra premiar no discurso acima deve ser vista com considerações, pois consiste numa prática de valorização do talento individual, como se o prêmio pudesse resolver a questão da infância marginalizada no Brasil. Por outro lado, seria possível pensar num enaltecimento de um ator mirim que empresta sua vida marginalizada a um personagem? Fernando Ramos teria sido premiado por fazer parte de um determinado contexto social? Entendemos que o sucesso do garoto no filme se deve ao bom trabalho desempenhado por ele, mas também ao fato de fazer parte de um meio que possibilitou aprendizagens sociais ligadas à marginalidade, o que teria facilitado sua atuação. Isso não quer dizer que Fernando Ramos fosse exatamente um delinquente infantil, mas não há dúvidas de que o menino vivia num contexto de marginalização que permitia o contato com algumas crianças vistas como delinquentes.

Em relação à responsabilidade de cuidar dos inúmeros “pixotes” espalhados pelos reformatórios e ruas de nosso país, entende-se que o Estado teria um papel importante, já que se trata de uma de suas atribuições legais. A Embrafilme, uma instituição do Estado, declarou inicialmente que não poderia ajudar por causa de um impedimento jurídico que não permitia tal prática. Porém, mais tarde, volta atrás e afirma que ajudaria o garoto com uma bolsa de estudos. Assim, entendemos que o auxílio dessa empresa estatal aconteceu por conta das pressões sociais realizadas pela imprensa e pela associação de atores, o que infelizmente não contemplaria os outros atores mirins que se destacaram no filme *Pixote*.

O diretor da película, na figura do intelectual, passa a ser visto na reportagem como um indivíduo contraditório em relação à sua prática política, e o poder estatal é considerado o principal culpado pela marginalização de crianças no Brasil. Vale destacar que não se pode deixar de reconhecer que Babenco problematizou de modo satisfatório assuntos polêmicos ligados à marginalização. Assim, o fato de Babenco não ter amparado materialmente o garoto Fernando Ramos da Silva não pode necessariamente significar que o cineasta tenha agido de forma contraditória: existem aí situações distintas que, a nosso ver, não comprometem e não contrariam o trabalho filmico realizado por Babenco.

Dessa forma, a ideia que o Estado possui de bem-estar social, que se desenvolve no contexto do século XIX, quando a sociedade industrial produzia um número cada vez maior de indivíduos a serviço das fábricas e um contingente de marginalizados, passa a ser vista como uma falsa concepção de bem-estar. O processo de intervenção do poder estatal, ao assumir funções mais racionalizadas, passa a ter os saberes científicos como suporte para as ações políticas e de gestão. A instituição estatal assume um papel mais especializado e preciso no governo das populações, utilizando-se de técnicas e tecnologias mais precisas e eficientes. O discurso do bem-estar pode ser visto como uma proposição falsa, na medida em que não deixa em evidência a grande massa de indivíduos, fabricados racionalmente nas instituições, a viver na miséria e na desigualdade social. A prática do amparar e do proteger presente na sociedade e focalizada nas crianças visava à produção e ao enquadramento dos indivíduos na lógica da produtividade, ao mesmo tempo em que criava condições para a formação de outra massa de não proletários, ou seja, de marginais. É justamente nesse corpo de marginais que o garoto Fernando Ramos da Silva estava inscrito, consequentemente enfrentando dificuldades em adentrar o grupo dos proletarizados (NOGUEIRA, 2001).

Enfim, o Estado é negligente e até mesmo indiferente em muitos momentos no amparo à infância, contribuindo para que a massa de marginalizados cresça e ponham em xeque a ordem estabelecida. Por outro lado, essa produção de marginais a partir de processo históricos e relações sociais, pode ser vista como algo útil ao sistema, visto que todo um aparato repressor é desenvolvido a esse grupo de marginais, ao mesmo tempo, que se estende a todo corpo social. Assim, a existência de Pixotes na condição da marginalidade é algo que pode ser utilizado de modo estratégico. Essa massa de marginalizados fruto das relações sociais e históricas seria utilizada pelo Estado na constituição da política, quando muitos desses marginais e também delinquentes seriam integrados às corporações militares. Nesse sentido, a ideia apresentada pelo pensador nos permite afirmar que os marginais não estariam necessariamente na exclusão, mas sim no bojo e no cerne do sistema, visto que é a partir deles que se constrói todo um aparato de vigilância e controle das populações. Os marginalizados seriam o ponto de partida para a construção de dispositivos de controle social. Portanto, são essenciais e estrategicamente utilizados para a manutenção de um regime autoritário, coercitivo e violento em relação ao corpo social.

Toda esta tratativa e preocupação do Estado para com as crianças denominadas delinquentes está relacionada a uma concepção de ordem social, desenvolvida pelo governo militar durante os anos de ditadura (1964-1985). A conhecida Política Nacional do Bem-Estar do Menor (PNBM)²⁶ seria a concretização desta concepção militar. Essa política pública estava em conformidade com a Doutrina de Segurança Nacional, principal fonte ideológica dos militares. A PNBM percebe a sociedade como um organismo biopsicossocial, que precisa ser gerido e tratado quando adoece. Em função dessa concepção e por influência dela é que se desenvolveu, nos reformatórios infantis, uma metodologia interdisciplinar destinada ao cuidar e à disciplinarização dos chamados menores infratores. Logo, era importante conhecer e intervir sobre a vida dos pequenos delinquentes nos mais diversos aspectos da vida. As ações ocorriam em relação ao contexto no qual estavam inseridos, voltava-se para modificar o caráter dos indivíduos, no desempenho escolar e na saúde física. Era, consequentemente, uma proposta de uma regulação global do indivíduo e das populações de crianças marginais. Daí se entende a grande quantidade de profissionais no contexto dos reformatórios, promovendo a disciplina e o governo das crianças marginalizadas.

²⁶ A Política Nacional do Bem-Estar do Menor (PNBM) foi consagrada por meio do Código do Menor de 1979 (Lei federal número 6.697 de 10/10/1979), justamente durante a pior fase da ditadura militar, conhecida como “Anos de Chumbo”, logo após a instalação do Ato Institucional número 5 de 1968, revelando que o cerco dos militares não se voltava tão somente aos militantes de esquerda, mas também aos marginalizados, sobretudo, aos chamados menores infratores.

Enfim, a manutenção dos pequenos marginais ou sua existência em determinados substratos sociais acaba por ser algo imprescindível ao sistema do capital. O desamparo material de Fernando Ramos, reclamado por sua família e por entidades de atores, pode ser visto como um exemplo desse processo de marginalização. O uso dos delinquentes e a sua fabricação nos espaços institucionais podem ser vistos como o resultado de relações de poder. E as imagens delinquentes, frequentemente, reafirmadas nos meios de comunicação, são o resultado de uma produção histórica usada estrategicamente pelo poder central para o governo da infância. Assim, a recusa em incluir o garoto em determinados espaços sociais e a falta de auxílio revelam o quanto o menino-personagem estava a tal ponto inscrito num determinado grupo social, que a assimilação espontânea ou imposta de determinados padrões comportamentais tornava impossível que ele se apropriasse contextos sociais diversos do seu. De fato, Fernando Ramos encarnava a imagem do marginal e seria difícil desvinculá-lo dessa identidade, pois o garoto, em suas relações sociais, já tinha passado por aprendizagens que haviam adestrado seu corpo, constituído seus discursos e inspirado seu comportamento delinquente.

Assim, os conflitos estabelecidos entre a família do protagonista, o diretor da película, a entidade de atores e a Embrafilme revelam o quanto os marginais apresentam dificuldades de obter mobilidade social. Nem mesmo Fernando conseguiu tal proeza, pois depois de tantos esforços empreendidos, ele finalmente teve que aceitar sua condição de marginalidade. Seu fim trágico é uma prova dessa dificuldade de integração a instâncias sociais normalizadas, como também o exemplo do destino de vários meninos que se encontram na situação de marginalidade. Vale lembrar que, aos 19 anos de idade, em 1987, depois de ter retornado a seu antigo contexto social, Fernando Ramos da Silva foi assassinado pela polícia paulistana depois de um possível assalto (RAMOS, 2004, p.513). O episódio foi tão significativo que o próprio jornal *New York Times* noticiou a morte do garoto²⁷. No entanto, o ocorrido já era anunciado, porque Fernando já teria sido preso outras vezes por roubo e porte ilegal de armas. Os próprios irmãos de Fernando Ramos da Silva também estariam envolvidos no mundo da criminalidade, o que talvez tivesse facilitado a inscrição do garoto no mundo da chamada delinquência. Assim, o protagonista de *Pixote* deixou esposa e filhos, além de uma trágica biografia de sucessos e insucessos, quando o ser marginal jamais deixou de existir em sua vida, ou seja, na ficção e também na realidade. O fato é que Fernando Ramos morreu, deixando Pixote como um exemplo de infância marginalizada, sendo referência para se pensar

²⁷ Disponível em <<http://www.nytimes.com/1987/08/27/obituaries/fernando-ramos-da-silva-19-star-of-brazil-s-pixote-dies.html>>. Acesso em 02 jun.2014.

e refletir acerca das crianças marginalizadas, que sobrevivem e resistem no ambiente inóspito das ruas e dos reformatórios infantis espalhados pelo Brasil.

Para além disso, a sobrevivência de *Pixote* também pode ser percebida no próprio campo cinematográfico, pois no ano de 1996, o diretor José Joffily produziu *Quem Matou Pixote?* - uma história biográfica de Fernando Ramos da Silva, o garoto Pixote. A película conta a vida do menino, desde o seu nascimento, passando pela atuação no filme *Pixote*, o retorno ao contexto social em que nasceu e a sua morte trágica em 1987, após um confronto com a polícia (RAMOS, 2004, p.304). Já em 2007, os diretores Felipe Briso e Gilberto Topczewski produziram o documentário *Pixote in Memoriam*, em homenagem, se assim podemos dizer, aos 20 anos da morte do protagonista de *Pixote, a lei do mais fraco*. Nesse longa-metragem, os diretores entrevistam familiares, atores que participaram do filme e personalidades que assistiram e ficaram impactadas com as cenas de *Pixote*²⁸. Desse modo, Fernando Ramos da Silva e o filme *Pixote* podem ser o ponto de partida para se pensar a questão da marginalidade infantil no Brasil. O jovem e sua própria trajetória de vida nos mostram o quanto essas crianças frequentemente se envolvem em situações que proporcionam a inserção na chamada delinquência. Isso não quer dizer que uma criança, inserida no contexto da marginalidade, seja determinada ao mundo do crime, porém não se pode negar que a delinquência, por vezes, é uma forma de resistência a um contexto desfavorável e sobrevivência nele. Assim, Fernando Ramos da Silva tornou-se um retrato e um ícone de uma infância marginalizada, levada a extremas e difíceis condições de existência, cujas relações sociais acabam por produzir identidades marginais que definem padrões comportamentais.

3.2 A identidade marginal infantil: reprodução e fabricação de imagens de medo a respeito das crianças delinquentes

Na leitura dos pareceres dos técnicos da censura e das matérias jornalísticas produzidas no contexto do lançamento e exibição de *Pixote, a lei do mais fraco*, percebe-se o quanto a imagem do marginal era constantemente reforçada pelo corpo social, que através de uma intensa prática discursiva ressaltava a identidade delinquente infantil, ao mesmo tempo em que atribuía a ela novos significados. A película em questão proporcionou uma acalorada discussão nos meios de comunicação, agitando e deixando perplexos os indivíduos de diferentes setores sociais. As imagens de *Pixote* propagaram-se pela sociedade, possibilitando

²⁸Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,e-tudo-verdade-documentario-resgata-a-historia-de-pixote,20060329p1959>>. Acesso em: 5 jun. 2014.

o revigoramento do estereótipo marginal infantil, bem como ampliou as percepções acerca de tais crianças. A partir disso, surge a proposta de demonstrar as práticas sociais presentes em tais documentos, e como elas ajudaram no processo de reafirmação e ressignificação das identidades infantis marginais no Brasil.

Logo, o indivíduo, *a priori*, não é um marginal, louco, anormal ou delinquente, mas sim construído socialmente, e que passa, num contexto de aprendizagens, a se reconhecer e a ser reconhecido como um indivíduo dessa categoria. Os espaços institucionais são importantes momentos para a assimilação dos comportamentos identitários, pois lá há um jogo de imposições e concessões a esses modos de ser. Os códigos, os rituais, os discursos e os sentimentos são compartilhados de modo intenso e conflitivo. Os indivíduos são submetidos a relações de poder, quando se pode perceber que em certas circunstâncias há o desejo de se inserir em tal categoria identitária, sendo que em outros momentos não há consentimentos. Essa disputa, para se inserir ou não em tal tipificação social, também pode ser percebida fora da arquitetura dos espaços institucionais, no contexto das ruas, pois mesmo que não estejam em tais lugares, mesmo assim estão sob influência dos padrões comportamentais institucionais. A instituição está também no sujeito, isto é, no seu jeito de falar, nos discursos, no corpo e nas práticas. Portanto, os indivíduos, pela força das relações de poder, são coagidos ou até mesmo seduzidos, no sentido de convencimento, a se assumirem como tal, confessando a si mesmos sua identidade social. A partir daí, os indivíduos passam a se comportar em consonância com a categoria à qual se inscrevem, e suas atribuições passam a ser constantemente reforçadas, reafirmadas, flexibilizadas e modificadas.

É importante ressaltar que a sociedade, com o auxílio das instituições, dos saberes-científicos e dos dispositivos legais, acaba por “normatizar” os indivíduos, agindo sobre seus corpos, adestrando-os e condicionando-os a padrões comportamentais e práticas discursivas. Os sujeitos são controlados e dominados por meio de um conjunto de normatizações que promovem o assujeitamento. As relações de poder presentes, como por exemplo, nas instâncias hospitalares, escolares, prisionais e nas fábricas acabam produzindo identidades, mas isso não quer dizer que haja, nessas instituições, a intenção clara e definida em produzir a anormalidade. Dessa forma, os anormais ou marginais são o resultado das interações sociais a partir de relações de poder. Os indivíduos na recusa da normalização acabam por se constituírem na percepção social como indivíduos rebeldes. E essa recusa é justamente a resistência ou um enfretamento face às imposições do poder que busca a normalização. Logo,

a busca pela normatização também se dá pelo uso de sua oposição, visto que o contrário, ou seja, o que é considerado errado, ajuda a definir o que é o certo.

Assim, os anormais, na figura das crianças marginais, tornam-se fundamentais para a fabricação dos padrões de normalidade infantil. Durante a análise das imagens filmicas e na investigação das reportagens e pareceres, foi possível perceber o quanto o filme, com seus anormais, funcionou como um dispositivo auxiliar e educativo na construção dos normais e na sua normalização. Quando, por exemplo, a ideia de honesto se fortalece e se legitima por meio da ideia de desonesto, e assim por diante: normal/anormal, moral/imoral, justo e injusto. O lado negativo é fundamental para construir os parâmetros dominadores. Os marginalizados são vistos como os filhos desviados do proletariado, sendo necessário discipliná-los.

Vejamos, então, uma reportagem sobre o filme *Pixote*, que nos possibilita perceber como a infância marginal era vista e representada no início da década de 1980:

É a história de um menino, de um pequeno delinquente, de um “menor infrator”, na linguagem dos técnicos da Febem, ou de um menor que precisa de “reeducação”, quando, na realidade, nunca foi “educado”. É uma história, conforme Hector Babenco, o diretor, que procura resgatar o indivíduo que existe por trás de cada criança abandonada pela família e pela sociedade (CAVERSAN, Luiz Carlos. ESTADO DE SÃO PAULO, 25 set. 1980).

O autor do artigo acima tem o cuidado, em seu discurso, de não estereotipar tais crianças, não atribuindo a eles os significados de infratores, delinquentes e carentes, visto que procura escrever esses termos entre aspas ou conferindo tais falas aos agentes da FEBEM ou a terceiros. No documento, é possível perceber que a ideia da normalização é algo presente, visto que ao dizer “nunca foi educado” significa dizer que essa criança não foi submetida ou não se submeteu a processos de enquadramento social. Além do mais, a reportagem destaca a preocupação de Babenco em não estigmatizar a criança marginal, procurando mostrá-la como um ser humano provido de sentimentos, e não apenas como um “monstro” da sociedade. O cineasta também teria problematizado as condições de vida, ou seja, as causas que contribuíram para que tais crianças fossem marginalizadas.

Na concepção foucaultiana, conforme já abordado, o processo de educação consiste em promover a dominação e o governo da infância por meio de práticas de poder e estratégias disciplinares. As crianças, ao longo de suas vidas, passariam por procedimentos educativos nas mais diversas instituições sociais, enquanto os chamados marginais, não disciplinados, acabam por ser conduzidos aos reformatórios numa última tentativa de normalização.

Contudo, nos internatos infantis, essas aprendizagens destinam-se a disciplinar, embora, na maioria das vezes, as crianças resistem e aprendem a ser marginais e delinquentes.

Na sequência, aborda-se, na mesma reportagem, o lugar de origem e a inscrição social dos garotos marginalizados, associando-se a esses indivíduos imagens de pobreza e da periferia:

[...] garotos, que, como os personagens, sobrevivem às custas de “trombadas”, **vêm da periferia**, conhecem bem suas necessidades de **pobreza**. Crianças que, no filme, diante da câmera, se revelam profissionais de talento. Talento do filme “*Pixote, a Lei do Mais Fraco*”, que na palavra de uma funcionária da Febem, “uma pedra a mais no sapato da instituição”. Ou, na opinião da socióloga e presente do Movimento em Defesa do Menor, Lia Junqueira, apenas uma amostra da realidade, sem nenhum exagero ou sensacionalismo. Um filme, no final das contas, que pode levar muitas pessoas a pensar um pouco mais profundamente a respeito destas **pequenas e sujas criaturas** que andam pelas ruas da cidade, procurando sobreviver, esperando que, em vez de uma arma, alguém lhes coloque na mão um pouco de confiança (Ibidem, grifos nossos).

Os significados atribuídos a essas crianças são inúmeros, ou seja, advêm dos bairros pobres, distantes dos centros urbanos, são sujas, além de viverem na miséria e na criminalidade como forma de sobrevivência. Do ponto de vista social, a periferia é vista como um espaço da violência, desvalorizada socialmente e *locus* dos marginais, ou seja, temos uma associação ao chamado submundo. Na reportagem, a pobreza aparece como condição para a constituição da marginalidade infantil, isto é, a imagem do pobre é relacionada com a do marginal e do delinquente. Daí se justificam as ações policiais e jurídicas sobre esses indivíduos pobres, vinculados à identidade dos delinquentes e criminosos. Entende-se que a reportagem pode ter sido produzida para criticar a realidade social, porém a forma como é escrita possibilita uma recepção que reafirma os significados geralmente atribuídos aos pequenos marginalizados. Outro aspecto não menos importante é o incômodo que o filme provocou em alguns funcionários da FEBEM e nas autoridades públicas que, após assistirem à obra de Babenco, reconheceram o quanto *Pixote* era revelador de práticas de poder sobre a infância. Enfim, o trecho da reportagem acima mostra o quanto a recepção pode ter se dado de modo contraditório, pois ao mesmo tempo em que reafirmou, também ajudou a desconstruir estereótipos.

O filme *Pixote* também seria exibido em uma das unidades da FEBEM a alguns funcionários. Em dada reportagem, a matéria jornalística narra que Babenco decidiu projetar a película em uma das unidades do Tatuapé para uma plateia de mais ou menos cem pessoas,

que contava com psicólogos, assistentes sociais, diretores e outros funcionários. O autor do artigo conta que o cineasta e o seu filme, após a exibição e um debate na própria instituição FEBEM, foram elogiados por grande parte dos espectadores, mas também sofreram duras críticas por alguns dos indivíduos presentes:

[...] muitos mostraram indignação “pela maneira como foi apresentada a instituição”; outros concordaram com o diretor em que “a instituição aparece como ela é e não como única culpada pelo problema”. Um problema sério, admitiram todos; um problema que, se não é, deveria ser preocupação de toda a sociedade que o gera: o problema do menor carente, abandonado, delinquente. [...]. Vivem em um clima de medo (em alusão ao reformatório), violência, tanto entre os pares como da parte do inspetor da unidade (interpretado por Jardel Filho), como ainda da polícia, uma constante ameaça de morte. Toda a primeira parte do filme mostra a vida desses garotos na instituição, seus dramas individuais, o homossexualismo, a droga e o medo. O medo é uma constante. O medo da morte e visão quase alucinada da liberdade. Depois da morte de um garoto, de uma rebelião, vem a fuga. E surgem então os protagonistas de nova aventura, não menos trágica, agora em contato com os “maiores abandonados”: traficantes, criminosos, prostitutas. E, como sempre, a morte (Ibidem).

Muitos se mostraram insatisfeitos com as imagens de Babenco, justamente pelo fato de elas problematizarem as práticas de poder no interior dos reformatórios. Porém, o que mais chama a atenção no trecho acima é a imagem ou representação dos reformatórios infantis no corpo social. Ou seja, lá viviam muitos dos pequenos em contato com o medo, a morte, as rebeliões, as fugas, os dramas e as tragédias; além de uma perspectiva negativa em relação à homossexualidade, traficantes e prostitutas, quando estavam nas ruas. A palavra medo repete-se diversas vezes, dando ênfase a este sentimento que povoava os sistemas prisionais infantis. Assim, os reformatórios repercutem a imagem da morte, do temor, do enclausuramento, do cárcere, do claustro e da privação da liberdade. Desse modo, a morte aterroriza, apavora e desencadeia uma reação psicológica de grande temor e descontrole emocional (MANNONI, 1995). Portanto, essa instabilidade na subjetividade dos indivíduos ajuda no processo de dominação e disciplinarização, facilitando o processo de governo das infâncias que, por diversas vezes, são ameaçadas de aprisionamento nessas instituições, caso não se portem de maneira obediente. Sendo assim, as imagens dos sistemas prisionais também educam, pois tais significados atribuídos aos reformatórios contribuem, de modo significativo, para promover a disciplina e a ordem do corpo social. Não há dúvida de que essas imagens reforçadas nas reportagens jornalísticas favorecem a governamentalidade das infâncias.

Em dada reportagem (1980), temos uma discussão sobre o processo de gravações do filme, quando as filmagens foram marcadas por aventuras, ou seja, os garotos-autores dão a entender que se divertiam com as cenas de violência, embora, em certos momentos, afirmassem que sentiam medo da rejeição social, justamente por atuarem como trombadinhas nas ruas. Nesse trecho, é possível perceber quais eram as imagens mais comuns dessas crianças no contexto das ruas:

As filmagens de “Pixote” foram, não só para os pequenos atores, uma sequência de aventuras. Como as cenas de trombadas, filmadas no centro da cidade. “Dava um medo danado de a gente ser linchado pelo pessoal que não sabia que era uma filmagem”, explica Fernandinho. Em alguns casos, Fernandinho/Pixote simplesmente pulava no colo de um membro da equipe técnica responsável pela segurança. E um dos garotos chegou a levar um guarda-chuva na cabeça. “Pior é que entortou o guarda-chuva do homem...” E houve também aventura como a de Edilson Lino (o personagem Fumaça), que teve de aparecer morto em um monte de lixo. “Era lixo de verdade, e pior é que na hora H apareceu um cachorro que ficou lambendo meu pé. E eu não podia me mexer para não estragar a cena” (ESTADO DE SÃO PAULO, 25 set. 1980).

Os discursos acima surgem em um tom de ironia e brincadeira por parte dos atores, que pareciam se entreter com as filmagens e suas cenas de brutalidade e transgressão de normas. Quando diziam “dava um medo de a gente ser linchado”, “pulava no colo de um membro da equipe técnica”, “um dos garotos chegou a levar um guarda-chuva na cabeça” e “na hora H apareceu um cachorro que ficou lambendo meu pé”; a sensação era de total divertimento e prazer com as filmagens. Mas afinal, por que estas situações produziam tais efeitos e sentimentos nas crianças que interpretavam personagens marginais? Entendemos que isso se deva a dois aspectos. Primeiro, em função de uma espécie de contrapoder, quando essa infância, ao assumir a identidade marginal, também faz uso do poder, provocando medo e violentando o corpo social. Seria uma espécie de vingança da infância marginalizada, que agora inverte a relação de poder. Ao mesmo tempo, as cenas e as imagens podem colaborar para reforçar a ideia de que esses garotos se regozijavam com a prática marginal e criminal, como se os exercícios da chamada delinquência fossem algo prazeroso, desconsiderando o contexto e as resistências que eram forçados a exercer nesse jogo de disputas. Assim, as imagens socialmente reproduzidas pelo filme e reportagens dão uma ideia de satisfação pela prática marginal, e acabam por provocar aversão a essas crianças, frequentemente percebidas como seres insensíveis à dor e ao sofrimento do corpo social.

Dessa forma, as imagens da infância marginalizada que se propagaram nos documentos acima reafirmam estereótipos relacionados à pobreza, à periferia como espaço de origem criminal, ao medo que representam ao corpo social, às instituições prisionais infantis vistas como lugares sombrios e hábitat natural dos pequenos e a uma insensibilidade que desumaniza os garotos delinquentes. Entendemos que *Pixote, a lei do mais fraco* foi fundamental na denúncia dos maus-tratos à infância marginalizada, contudo de modo estratégico também se tornou um importante dispositivo de reafirmação de velhos e de fabricação de novos significados atribuídos à chamada infância marginal. A partir de *Pixote*, essas crianças não seriam vistas e percebidas da mesma forma, talvez, em algumas circunstâncias, menos estigmatizadas e, contraditoriamente, em outros momentos, ainda mais monstruosas em virtude das representações ainda mais potencializadas pela película e pelos meios de comunicação, que funcionaram como uma prática social de reprodução de imaginários.

3.3 A pequena plebe não proletarizada e proletarizada: a infância num jogo estratégico de divisão entre as crianças anormalizadas e normalizadas

As imagens projetadas pelo filme *Pixote* e repercutidas nas reportagens jornalísticas acabaram também contribuindo para que se estabelecesse no corpo social uma clara distinção entre crianças normais e anormais. As representações, comumente propagadas em sociedade, caracterizam-se pelo sistema binário, quando o belo se opõe ao feio, o forte ao fraco, o sensível ao insensível, o obediente ao desobediente e o disciplinado ao indisciplinado. Uma dada identidade em suas caracterizações serve como parâmetro para a construção do seu contrário, como um espelho invertido. Assim, as crianças pobres, mas obedientes e disciplinadas, são vistas socialmente como indivíduos pertencentes à categoria dos trabalhadores, ou seja, fazem parte de uma espécie de plebe proletarizada. Enquanto as crianças pobres, porém desobedientes, são categorizadas como marginais que se inserem no grupo da plebe não proletarizada:

[...] a plebe não proletarizada aparece aos olhos do proletariado como marginal, perigosa, imoral, ameaçadora para a sociedade inteira, a escória do povo, o rebotalho, a ‘gatunagem’; trata-se para a burguesia de impor ao proletariado, pela via da legislação penal, da prisão, mas também dos jornais, da ‘literatura’, certas categorias da moral dita ‘universal’ que servirão de barreira ideológica entre ela e a plebe não proletarizada; toda a figuração literária, jornalística, médica, sociológica, antropológica do criminoso

desempenha esse papel. Enfim, a separação que o sistema penal opera e mantém entre o proletariado e a plebe não proletarizada, todo o jogo das pressões que ele exerce sobre esta, permite à burguesia servir-se de alguns elementos plebeus contra o proletariado; ela os usa como soldados, policiais, traficantes, pistoleiros e utiliza-os na vigilância e na repressão do proletariado (FOUCAULT, 2004, p.104).

O delinquente, ou seja, a criança marginalizada passa a ser percebida dentro da perspectiva da anormalidade, da feiura, do perigo, do medo, da obscuridade, da animosidade, da insensibilidade, da violência, da desobediência, da indisciplina, da rebeldia, da subversão, da imoralidade, da sexualidade deturpada, do consumo de drogas, da homossexualidade, da prostituição, do delito, da infração, da morte, da ameaça, da escória, do submundo, da ameaça, da desordem, da baderna, da transgressão, da doença e de muitas outras coisas. Essas caracterizações e tipificações são frequentemente reforçadas pelos meios de comunicação e também nos discursos sociais do senso comum.

As práticas de reafirmações e de reprodução dessas imagens acabam fixando uma identidade marginal infantil, facilmente reconhecida e decodificada pelo corpo social. A objetivação e a racionalização dessas particularidades traçam um perfil identitário do pequeno marginal, que se torna perceptível a qualquer observador. Esta fixação e projeção de imagens delinquentes difundidas pelo corpo social igualmente ajudam a estabelecer um jogo de divisões e separações entre as crianças marginais e as normais. Sendo assim, através de uma espécie de sistema binário, constituem-se e se fabricam, a partir das interações sociais, os padrões de normalidade e anormalidade infantil. O anormal serve como espelho para a construção do normal, evidenciando uma relação discursiva e de poder que é fundamental para a fixação dos indivíduos em categorias identitárias.

Portanto, os meios de comunicação têm um papel de destaque na construção e na atribuição dessas imagens e significados aos chamados marginais. Nos trechos das reportagens jornalísticas citados anteriormente, percebe-se o quanto a sociedade associa a essas crianças inúmeras imagens de teor negativo e de sentidos pejorativos. Na matéria jornalística abaixo, tais caracterizações são ainda mais notórias.

Baseado [refere-se o filme *Pixote*] inicialmente no livro de José Louzeiro, “Infância dos Mortos”, Babenco acaba chegando a um roteiro original – junto com Jorge Duran – acompanhando a trajetória de um grupo de menores, desde seu ingresso numa instituição pública, tipo Febem, até a sua completa desagregação, depois de mostrar suas experiências com tóxicos, crimes, homossexualismo, prostituição. [...] passaram meses percorrendo a periferia e agências de colocação à cata de meninos que servissem para o

filme. [...]. Franzino [Fernando Ramos da Silva], aparentando ainda menos idade do que tem, é ele quem conduz o fio da história, envolvendo-se com traficantes de droga, assassinando bandidos e, naturalmente, deixando boquiabertos os espectadores. Na verdade, Fernando/Pixote era quase um personagem do filme de Babenco quando foi escolhido para o papel. Morando numa favela de Diadema, com sua mãe e nove irmãos, beirava a marginalidade [...]. [...] primeiro contato da maioria deles com sexo e maconha, por exemplo, foi outro dado – tão perigoso, quanto fascinante. Mas, através de laboratórios diários, Fátima Toledo conseguiu resultados surpreendentes. Utilizando-se de figuras de animais como ponto de referência para cada personagem, além de exercícios corporais e ensaios, os pequenos atores chegaram à total desinibição. [...]. Babenco também fez muitas cenas externas, simulando trombadas em pleno centro de São Paulo [...]. [...] muitos transeuntes fizeram verdadeiras caçadas aos atores, quando não os agrediam ferozmente. [...] Babenco extrapola o problema do menor, mostrando a corrupção policial, a origem miserável dessas crianças, e, principalmente, a afetividade reprimida. Numa das tomadas finais, quando a prostituta Sueli (Marília Pera) amamenta Pixote, essa carência de afeto fica demonstrada de forma contundente (JORNAL DO BRASIL, 19 set. 1980, acréscimos nossos).

Os trechos acima nos ajudam a compreender ainda melhor a caracterização das crianças marginalizadas. Embora saibamos que o filme é uma representação da realidade, este se apresenta como um documentário de denúncia social, o que lhe confere certo realismo. As imagens filmicas, pelo poder de convencimento e o fato de utilizar atores não profissionais, bem como a própria ambientação da película em quartéis abandonados, acabam por fazer da obra um testemunho que se aproxima do que é real. Daí tais caracterizações serem vistas, na maioria das vezes, como válidas e inquestionáveis por aqueles que assistiram ao filme.

Assim, a matéria do Jornal da Tarde consegue sintetizar o perfil do marginal infantil. Primeiramente, o texto afirma que há um grupo de menores, quando fica evidenciado esse jogo de divisões e categorizações identitárias. Depois, relata-se a prática social da criança delinquente, que consiste em usar tóxicos, realizar crimes, viver em meio à homossexualidade, usufruir da prostituição, sendo, por fim, vistos como desagregados. Pixote, o protagonista, é franzino: isto nos passa a ideia de desnutrição, pobreza e miséria. Ele consome drogas, mata e deixa os espectadores boquiabertos, ou seja, impõe medo e terror ao corpo social. Embora apresente uma imagem de fragilidade e inocência, não passa de um monstro perigoso ao corpo social. Portanto, há uma mensagem implícita, a saber, a de que o corpo social não pode se enganar com a aparente inocência de tais crianças, pois elas podem ser revelar como verdadeiras ameaças à ordem social.

Na reportagem, Fernando Ramos da Silva, assim como a infância marginalizada, mora na favela, na periferia, em meio ao crime, com sua numerosa família e sem pai. A ausência

paterna pode representar a falta de disciplina, como também do provedor material. Sem uma condição financeira mínima, sua inserção no mundo dos furtos e dos delitos torna-se imperativa. Nesse sentido, Fernando Ramos da Silva e os inúmeros “pixotes”, a partir dessa percepção, poderiam exercer a sexualidade nos espaços onde habitam sem grandes problemas e até com “perversão”, pois as normas e as disciplinas são mais flexíveis nesses contextos sociais. Quando, contudo, a reportagem relata o laboratório teatral, Fátima Toledo se diz surpreendida com os resultados e o desempenho dos garotos. Esta surpresa também chama a atenção, pois, se ela considerasse o fato dessas crianças estarem inseridas em espaços sociais marginais, evidentemente não haveria motivos para ter esta impressão sobre os garotos que presenciavam e conviviam cotidianamente com práticas delinquentes.

Ademais, quando surge a informação de que as dinâmicas teatrais eram feitas com imagens de animais, isso nos permite pensar que, geralmente, eram atribuídas características de animais às crianças marginais. Assim, temos uma espécie de desumanização dessas crianças. Em seguida, temos as trombadas realizadas pelos atores no centro de São Paulo, assim como a reação por parte da sociedade, que caçava os atores. Ou seja, a caça é feita em relação aos animais, nesse caso, as crianças marginais. Os transeuntes reagiam ferozmente aos pequenos marginais, isto é, com ódio dos inimigos da sociedade, que embora vivenciassem condições de miserabilidade e repressão, ainda assim eram vistos como animais insensíveis, e não como o resultado de um processo histórico. Todos esses discursos acabam por configurar e produzir imagens e significados a respeito da infância marginalizada no Brasil. A reportagem pode ser vista pelo corpo social como uma fotografia ou um raio-x da marginalidade infantil, mostrando didaticamente como identificar os pequenos marginais.

A identidade das crianças marginalizadas também era reproduzida pelos técnicos da censura. Durante a análise dos pareceres de liberação do filme para a exibição na televisão, muitos dos funcionários da polícia federal demarcavam suas percepções acerca dos pequenos infortunados do Brasil. Em um das fichas de parecer, encontramos as seguintes descrições:

[...] o filme focaliza com grande realismo o dia-a-dia de meninos em internatos do governo, que geralmente se transformam em escolas de futuros criminosos, contradizendo as funções para que foram criadas – proteger e educar o menor, visando a reintegrá-lo na sociedade. Mostra, também, o mundo dos marginais, prostitutas, traficantes, etc. cenas de uso de maconha, cocaína e cola; prostituição, venda de drogas, danças eróticas em boates, assaltos à mão-armada, assassinatos, revolta de menores, culminando em quebra-quebra no internato, curra entre os internos e relacionamentos hetero e homossexual são agravantes desta obra maravilhosa, endereçada ao

público adulto. Diante do exposto, opinamos pela não liberação do questionado [...].²⁹

Mais uma vez os pequenos marginais são caracterizados como indivíduos que fazem o uso de entorpecentes, exercem a sexualidade livremente e vivem no contexto de crimes e assassinatos. Os próprios censores reconheceram a importância do filme ao afirmarem que é uma obra maravilhosa. Apesar disso, decidiram não liberá-lo para exibição na televisão. A não liberação possivelmente se deveu ao fato de o filme revelar as práticas de tortura e violência dos reformatórios, o que poderia prejudicar a imagem do governo militar. Em outro parecer, a película é recepcionada com muito mais perplexidade, pois o funcionário da Polícia Federal enfatiza e critica com veemência as cenas do filme:

Um pré-adolescente, Pixote, ingressa em uma instituição de recuperação de menores delinquentes, convivendo com o arbitrário e violento tratamento dos encarregados, vícios e anomalias sexuais. Após fugir do local, arrisca-se, juntamente com os amigos, em pequenos furtos, no tráfico de entorpecentes e em assaltos armados com a conivência de uma prostituta, tornando-se, enfim, um assassino. O filme apresenta o ingresso de um menor na criminalidade, evidenciando os determinantes da transformação do carente em marginal e caracterizando, ainda, a deficiência daquelas instituições e os prejuízos que acarreta em termos de reeducação do infanto-juvenil. [...] percebe-se uma linguagem extremamente grosseira, própria dos personagens do ambiente, além dos gestos obscenos, que caracterizam uma realidade de sordidez e miséria, onde os indivíduos em formação são pressionados por estímulos aversivos que os levam à criminalidade. As cenas enfocam a situação deprimente de menores em reformatórios; violação de um menino; interrogatórios vexatórios; tipo de brincadeiras de assaltos, torturas ou pau-de-arara; uso de cola e maconha; tentativa de suicídio por adolescente que corta os pulsos; internos destroem dormitório em ato de vandalismo; agressão de menor contra vigilante: masturbação; relação homossexual; aborto; ação de trombadinhas; tráfico e uso de cocaína; homicídios; relações sexuais; e prostituição.³⁰

Nesse momento, é possível perceber como o agente militar traça o perfil identitário da criança marginal, bem como suas principais práticas sociais. Nesse trecho, destacamos a enorme preocupação com o controle da sexualidade infantil. A masturbação, a relação homossexual, as relações sexuais, a prostituição e a violação de um menino presentes nos discursos mostram como a sexualidade é vista como um ponto de preocupação para o controle e governo das crianças. Portanto, temos um poder sendo exercido sobre o sexo que deve ser

²⁹ Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal – Parecer número 931 de 18 jan. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0080060C01101.pdf>>. Acesso em 10 jun.2014.

³⁰ Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal – Parecer número 932 de 22 jan. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0080060C01201.pdf>>. Acesso em 10 jun.2014.

disciplinado, vigiado e regulado, evitando assim o que a sociedade chama de anomalias sexuais:

[...] as proibições, as exclusões, os limites, as valorizações, as liberdades, as transgressões da sexualidade, todas as suas manifestações, verbais ou não, estão ligadas a uma prática discursiva determinada. Ela faria aparecer, não certamente como verdade última da sexualidade, mas como uma das dimensões segundo as quais pode ser descrita, uma certa “maneira de falar”; e essa maneira de falar mostraria como ela está inserida, não em discursos científicos, mas em um sistema de proibições e valores. Tal análise seria feita, assim, não na direção de ‘episteme’, mas no sentido do que se poderia chamar ética (FOUCAULT, 2002, p. 219).

O trecho acima nos permitir afirmar que a sexualidade, na perspectiva do pensador Foucault, é ponto central da dominação social. Ao redor da temática da sexualidade e de sua prática constituem-se mecanismos de controle social e de diversos aspectos da vida. Dizer que o indivíduo é um ser sexual significa que será vigiado e reduzido ao sexo, quando se dá uma enorme importância a esta dimensão. Reprimir o sexo e controlá-lo é uma forma de direcionar a atenção para o trabalho. Além disso, a sexualidade é vista como forma de transgressão e enfrentamento social. Portanto, a perversão sexual é vista como outra marca da identidade infantil “marginal” e percebida como uma prática de perversão. Isso é tão evidente que, nos trechos acima, os homossexuais e as prostitutas sempre estão associados ao mundo do crime, dos assaltos, dos delitos, das drogas e das mortes.

Percebe-se que as imagens reproduzidas na imprensa escrita e pelos pareceres da censura acabaram por destacar e reafirmar a identidade marginal infantil. Entendemos que a película *Pixote, a lei do mais fraco* foi, sim, um importante dispositivo de denúncia social, apontando as práticas de poder destinadas aos pequenos infortunados. Todavia, funcionou também como um mecanismo pedagógico que ensinou a reconhecer, a identificar e a gerir socialmente as crianças vistas como marginais. Compreendemos que o enquadramento dessas crianças em certa identidade acabou por traçar uma linha divisória entre as infâncias. Nas práticas discursivas, apontam-se ou ressaltam-se as contradições e divergências entre os dois grupos, o normal e o anormal, de modo a construir identidades polarizadas. De um lado, os trabalhadores, e de outro, os vagabundos ou marginais. O delinquente adulto ou infantil é o anormal e, sobre ele, investem-se poderes, tanto no sentido de discursos como de práticas. Eles transgridem normas, opõem-se aos trabalhadores, realizam roubos e assassinatos, são inimigos da lei e do povo. Evidencia-se a criação estratégica de uma linha divisória entre os

dois grupos, sendo que as identidades binárias são um trunfo de grande relevância para desagregação das massas.

O marginal e o delinquente passam a ser vistos com ódio e medo pela população em geral, tornando-se um oponente do povo trabalhador. Este grupo é visto como delinquente e extremamente perigoso, tendo o potencial de liderar as massas em processos de resistência, estando disposto, em muitas situações, a enfrentar o poder vigente. A experiência histórica, sobretudo a partir da Revolução Francesa (1789), mostra que as massas integradas são perigosas e fortes politicamente, sendo necessário desagregá-las em identidades inimigas. Esse imaginário constituído acerca dos marginalizados acaba por justificar e legitimar ações intensificadas sobre estes indivíduos, como também sobre as massas. Dessa forma, o poder estatal e a burguesia não cessam suas constantes investidas de poder sobre os marginalizados para desvinculá-los das outras populações, tornando-os frágeis do ponto de vista político, o que facilita o processo de dominação.

Os chamados delinquentes sociais são úteis, pois, por meio deles, justificam-se a manutenção e a criação de aparatos de repressão e dispositivos jurídicos voltados para a dominação, estendidos às massas, que são controladas justamente por haver uma estrutura de dominação para os chamados marginais. Assim, todos os dispositivos de controle e governo elaborados para os anormais são utilizados também para evitar qualquer tipo de ato indisciplinar ou desobediente daqueles que se encontram na normalidade. Desse modo, os indivíduos são normalizados a partir daquilo que se desenvolve para os marginais, tornando-se úteis para a manutenção e constituição de dispositivos de poder. Ademais, esses marginais, que poderiam ser potencialmente uma elite insurgente, são deslocados estrategicamente para o sistema. Ou seja, muitos deles são recrutados e aliciados para trabalhar na instituição policial. Os não proletarizados ou delinquentes, muitas vezes, desejosos por exercer o poder, vão compor as inúmeras fileiras dos exércitos e da polícia urbana. A partir disto se justificam e se compreendem, no filme *Pixote, a lei do mais fraco*, as ações de violência dos agentes policiais para com os chamados menores infratores. Tais policiais fazem parte dessa massa de não proletarizados que foram absorvidos pelo sistema, utilizados taticamente. A prisão e o contexto das ruas seria o espaço social responsável por contribuir para demarcar esta linha divisória entre os dois grupos, bem como uma instância de aprendizagem do criminoso e de construção da importante e estratégica identidade marginal.

Enfim, os pequenos marginais tornam-se os inimigos do corpo social e servem como instrumentos úteis na regulamentação social. A identidade que transmite ódio e medo ajuda a

desagregar as populações, produzindo divisões e outras identidades em oposição. Os delinquentes tornam-se dispositivos manipuláveis de controle e vigília. A manutenção dos marginais é de fundamental importância para o sistema, pois sem eles perdem-se importantes dispositivos de controle social. Os inimigos são criados e fabricados como oponentes dos operários, que se encontram inseridos na lógica do capital. A prisão educa as crianças que lá se encontram para serem marginais. Não há dúvida de que o poder jurídico e a imprensa são fundamentais para promover tais divisões e constituir a tática do medo. O cinema que retrata os marginais infantis também separa, dando maior visibilidade às duas categorias dos marginais e dos disciplinados. Nesse sentido, as crianças e os adultos delinquentes não estão à margem do sistema, muito pelo contrário, estão em seu núcleo.

É a partir dessa infância situada no centro do corpo social que se desenvolve todo o aparato de controle e dominação social. Os anormais são fabricados em instituições e nos discursos com vistas a se justificar a criação de mecanismos de assujeitamento. Sem eles, não há necessidade de se criarem instrumentos de regulação. No entanto, se existem e se são monstruosos, entende-se que é urgente elaborar técnicas e tecnologias para a regulamentação. Daí a necessidade de mantê-los vivos e bem visíveis ao corpo social, para que possam amedrontar os obedientes, criando um clima de medo e insegurança social. A nosso ver, *Pixote, a lei do mais fraco*, embora tenha contribuído para repensar e denunciar as práticas de poder sobre a infância, também se tornou um importante dispositivo disciplinar pedagógico das crianças.

As reportagens e o filme não só educaram o corpo social, mostrando quem são os marginais, como eles vivem, sentem e pensam, mas também levaram a refletir sobre como essas crianças reagiram a esse processo de identificação, ou seja, será que essa infância, em muitas situações, reconheceu-se igualmente nas imagens fílmicas e nos discursos das reportagens? Entende-se que a categorização e atribuição de sentidos aos marginais ocorrem a partir de relações sociais, sendo que o corpo social tem papel fundamental na associação desses significados aos pequenos. Isto é, a sociedade, em suas práticas discursivas, elabora e reafirma imagens e identidades sociais. No entanto, os próprios indivíduos marginalizados entram nesse jogo de identificação e também passam a se reconhecer enquanto tal, através de confissões, ou seja, admitem para si mesmo a marginalidade, a delinquência, comportando-se e agindo de modo determinado:

Discursos como o da psicanálise, por exemplo, incitam os indivíduos a se interrogarem continuamente a respeito da própria sexualidade. (...) essa

incitação a falar do sexo tanto nos obriga a saber o que se passa com ele quanto o torna a chave do que verdadeiramente acontece com cada um de nós. Esse processo resulta na formação de uma interioridade psicológica, pois a “confissão” pressupõe a descoberta de uma identidade “normal” ou “desviante”; o que, por sua vez, esvazia a tese de que a luta contra a repressão ocorre através da insistência em se pôr a falar do sexo (PINHO, 1998, p. 187).

Desse modo, a criança marginalizada no interior dos reformatórios, no espaço das ruas e nas interações sociais de qualquer natureza, apesar das resistências, acaba sendo conduzida a pensar ou refletir sobre a sua identidade social. A partir de inúmeras associações e atribuições, muitos cedem no sentido de confessarem para si mesmos que são marginais ou delinquentes, que fazem parte de dada categoria social, anormal e desordeira. O processo de dominação e assujeitamento também ocorre pelo viés psicológico, quando tais indivíduos são compelidos, nas práticas sociais, a aceitarem a condição de marginalidade. A partir disso, tais crianças passam a internalizar ideias e sentimentos acerca da categoria social a qual se sentem pertencentes. Inicia-se ou intensifica-se uma aprendizagem social que lhes constitui e os caracteriza como marginais. Os discursos compartilhados, as brincadeiras, os rituais, os códigos, as expressões corporais e as vestimentas voltam-se à reprodução das práticas dos marginais. Há, portanto, um ato de confessar e uma aprendizagem social do ser marginal.

Por fim, faz-se necessário destacar que as crianças marginalizadas foram percebidas como indivíduos cuja origem social é a periferia, em meio à pobreza, miséria e apresentando-se como sujas. Assim, temos a reafirmação de um estereótipo que associa a delinquência à marginalidade, entendendo a pobreza como uma condição para a formação de criminosos. O reformatório é a principal instituição dos marginalizados, pois lá está a escola do crime, da violência, lugar de medo e pavor. Dessa forma, os pequenos representam tudo isso, gerando pânico no corpo social. Os amigos dos chamados menores infratores são os assassinos, os traficantes, os homossexuais, as prostitutas, ou seja, os anormais e pervertidos da sociedade, que a todo tempo transgridem normas e trazem a desordem. E o que fazem os pequenos marginais? Vivem das trombadas, ou seja, roubando, furtando, matando e perturbando a ordem social. Essas crianças são vistas como pequenos animaizinhos ferozes, desumanizados, sem sentimentos, insensíveis e irracionais.

A sujeição mais tenaz da diferença é, sem dúvida, a das categorias, pois permitem – ao mostrar de que diferentes maneiras pode dizer-se o ser, ao especificar de antemão as formas de atribuição do ser, ao impor de certa maneira, o seu esquema de atribuição dos entes – preservar, no cume mais alto, a sua quietude indiferenciada. As categorias regem o jogo das

afirmações e das negações, fundamentam em teoria as semelhanças da representação, garantem a objetividade do conceito e do seu trabalho; reprimem a diferença anárquica, dividem-na em regiões, delimitam os seus direitos e prescrevem a tarefa de especificação que têm de realizar os seres. Por outro lado, podemos ler as categorias como as formas ‘a priori’ do conhecimento; mas, por outro lado, elas aparecem como a moral arcaica, como o velho decálogo que o idêntico impôs à diferença (FOUCAULT, 2000, p. 103-104).

Portanto, entendemos que o filme *Pixote, a lei o mais fraco* foi fundamental para desconstruir e modificar o olhar sobre a infância marginalizada, atribuindo a ela novos significados. Babenco conseguiu, por meio de sua narrativa, em certo sentido, desfazer inúmeros estigmas e aversões em relação aos pequenos. Essa infância nos foi apresentada como o resultado de uma condição social e histórica, marcada pela exploração, desigualdade e marginalização dos mais pobres. O cineasta deu visibilidade e protagonismo a esses meninos do Brasil, que até então não eram apresentados ou discutidos com destaque no cinema nacional. Ademais, o diretor ousou discutir e problematizar esse tema no contexto da ditadura militar (1964-1985). Babenco também mostrou os maus-tratos, as práticas de poder e violência que eram destinadas a essas crianças, a exploração por parte dos adultos, a opressão policial e a indiferença da justiça. Os reformatórios nos foram apresentados como poucas vezes, o que certamente colaborou para que essa instituição começasse a passar por um processo de mudanças. Com efeito, talvez essa tenha sido a maior contribuição que o filme deu no sentido de melhorar as imagens e práticas destinadas às crianças marginalizadas do Brasil.

No entanto, também entendemos que a repercussão da película e a sua recepção presente nos jornais da época e nos pareceres da censura tenham tomado a direção contrária àquela proposta por Babenco em seu filme. Ou seja, as reportagens reforçaram e deram maior visibilidade às atribuições negativas geralmente associadas às crianças marginais. Assim, percebemos que as matérias jornalísticas foram fundamentais na demarcação dos padrões de normalidade e anormalidade, colaborando para estabelecer as diferenças entre as crianças normais e as marginais. A linha divisória entre a infância normal e a anormal ficou ainda mais nítida. A partir disso, podemos afirmar que as representações da infância marginal agiram tanto para desmistificar, quanto para reforçar as diferenças entre as infâncias. Portanto, o filme *Pixote, a lei do mais fraco*, bem como as reportagens e os pareceres, ajudaram no processo educativo do corpo social, funcionando como um dispositivo a arregimentar identidades e representações acerca dos pequenos infortunados do Brasil.

Por fim, gostaríamos de assinalar que o processo de reafirmação dos indivíduos em categorias marginais, assim como aconteceu nas reportagens jornalísticas, acabou em certa medida por torná-los alvos mais facilmente identificáveis no corpo social. Veja-se:

[...] todas estas lutas contemporâneas giram em torno da questão: quem somos nós? Elas são uma recusa a estas abstrações, do estado de violência econômico e ideológico, que ignora quem somos individualmente, e também uma recusa de uma investigação científica ou administrativa que determina quem somos. Em suma, o principal objetivo destas lutas é atacar, não tanto ‘tal ou tal’ instituição de poder ou grupo ou elite ou classe, mas, antes, uma técnica, uma forma de poder. Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõem-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra ‘sujeito’: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga [...] (FOUCAULT, 1995, p.235).

Dessa maneira, a identidade aprisiona, impõe verdades, ajuda a reconhecer os inimigos, domina, governa, controla e assujeita os indivíduos. Essa enclausuramento não só do ponto de vista do agir e do comportar-se como tal, mas também há uma dominação do ponto de vista da própria subjetividade que passa então a ser constituída pela alma marginal. Evidentemente, tais indivíduos não se encontram passivos em relação a esse processo, mas são resultados de um jogo de disputas e lutas, marcadas pela violência e práticas de poder. A imposição de sentidos a essas crianças marginalizadas se dá nas relações quando os saberes científicos do campo da psicologia, da medicina, do judiciário e da educação auxiliam na fabricação dos padrões de anormalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a análise da obra cinematográfica *Pixote, a lei do mais fraco*, das reportagens jornalísticas e dos pareceres dos técnicos da censura, foi possível perceber a importância desse artefato cultural no processo de construção e reelaboração de representações, imagens e identidades acerca da infância marginalizada no Brasil na década de 1980. A película teve um enorme potencial para problematizar, debater e discutir questões acerca da infância marginalizada. A obra e sua repercussão nos meios de comunicação foram capazes de gerar reações adversas e contraditórias na sociedade, algumas vezes consternação, outras, repúdio. Ademais, ela descontou e mostrou práticas de violência e poder sobre crianças marginalizadas. Babenco retratou o universo dos reformatórios infantis como poucas vezes abordado numa obra cinematográfica. Assim, a película provocou revolta, curiosidade, perplexidade e indignação em muitos indivíduos que, ao terem lotado as salas de cinema, aprenderam ou ressignificaram conhecimentos sobre as condições e as histórias de vida da infância marginal no Brasil.

As imagens do filme, o ato de ir assisti-lo e a repercussão na mídia promoveram um acontecimento que proporcionou à sociedade brasileira um momento para repensar o modo de perceber e se relacionar com as crianças delinquentes. Não é de hoje que o cinema tem todo esse potencial dinâmico, capaz de seduzir e convencer as populações a determinadas ideias. Se fizermos uma retrospectiva ao longo do século XX, vamos perceber o quanto o cinema se tornou uma das práticas culturais mais importantes das sociedades contemporâneas. A chamada sétima arte seria capaz de arrastar multidões que, hipnotizadas pelo poder das imagens em movimento, modificariam com mais rapidez seu modo de compreender a realidade social. Veja-se:

Pelos imensos recursos econômicos e tecnológicos que mobilizam, por seus objetivos – em geral – comerciais, elas (essas formas culturais) se apresentam, ao contrário do currículo acadêmico e escolar, de uma forma sedutora e irresistível. Elas apelam para a emoção e para a fantasia, para o sonho e a imaginação: elas mobilizam uma economia afetiva que é tanto mais, quanto mais é inconsciente. É precisamente a força desse investimento das pedagogias culturais no afeto e na emoção que tornam seu “currículo” um objeto tão fascinante de análise [...] (SILVA, 1999 apud LOURO, 2010, p. 423).

O trecho acima destaca que o cinema convence e arrebata, justamente porque se utiliza da emoção e das imagens, da sonoridade, da iluminação e outros para mobilizar e construir representações. A afetividade despertada no público espectador tem um papel importante de promover sentimentos, que nos faz aproximar ou distanciar dos personagens. Em *Pixote* e nas reportagens analisadas, as identidades construídas e reproduzidas nos fizeram perceber a infância marginalizada numa outra perspectiva, que nos mostrou uma infância cuja humanização foi construída socialmente, algo resultado de um processo histórico. No entanto, também entendemos que o filme ajudou a reforçar estereótipos presentes em nossa sociedade, visto que, em muitos momentos, as imagens reafirmaram determinados sentidos atribuídos a essas crianças. A linguagem cinematográfica com seus recursos técnicos, tais como a fotografia, as falas dos personagens, os enquadramentos dos atores em primeiro plano e a trilha sonora foram fundamentais para que espectadores se sensibilizassem com os personagens marginais. A música conseguiu produzir sensações e percepções que colaboraram para que muitos indivíduos se identificassem com os pequenos. Em outros momentos, a fotografia filmica contribuiu para que tais crianças fossem percebidas com aversão. Assim, o conjunto de recursos técnicos e estéticos mostrou-se como importante recurso na linguagem utilizada, ajudando no processo de construção de representações sobre a infância marginalizada.

Entende-se que toda obra cinematográfica é um trabalho carregado de intenções. O filme *Pixote*, assim como outros, mostrou-se tendencioso e conseguiu produzir sentidos e significados, que, muitas vezes, fogem do domínio e agem sobre o inconsciente coletivo. Isto não quer dizer que as questões abordadas por Babenco sejam fantasiosas e sem relação com a realidade histórica. Contudo, pretende-se aqui chamar a atenção para o fato de que o filme é parcial, e que os recursos técnicos ajudaram na construção de representações, identidades e imaginários sociais. Além disso, as reportagens jornalísticas também se mostraram como importantes dispositivos de convencimento social, evidentemente não com a mesma força de impacto e repercussão do cinema. Porém, as decorrências do filme auxiliaram o processo de divulgação e difusão de imagens sobre a infância marginalizada.

Portanto, destaca-se o potencial educativo da obra cinematográfica, enquanto uma poderosíssima instância formativa. *Pixote, a lei do mais fraco*, com suas imagens, auxiliou o processo de construção de representações acerca das infâncias. Ao longo do processo investigativo, foi possível perceber como e quanto a película desconstruiu, reiterou e reafirmou as práticas realizadas em relação às crianças marginais, bem com as tratativas às

quais estavam submetidas no contexto dos reformatórios e no espaço das ruas. A película foi responsável por legitimar identidades sociais e por desautorizar outras. A obra funcionou como um dispositivo educacional através do qual se ensinou ao público espectador brasileiro sobre uma estética e práticas sociais dos denominados menores abandonados. Entendemos que o filme, por sua enorme repercussão nacional e estrangeira, apresenta-se com um mecanismo político que favoreceu e incentivou a elaboração de ações intervencionistas por parte do Estado e do corpo social para com essas crianças. Isso significa dizer que o filme foi um importante artefato histórico sobre a infância no Brasil, que funcionou como uma prática educacional informal, que educou o corpo social.

Assim, *Pixote* colaborou pedagogicamente na formação discursiva e cultural de nossa sociedade sobre a infância marginal, ensinando os indivíduos a reconhecerem, perceberem e a lidarem com os pequenos marginais. É também no cinema que se ensina. O cinema nos mostra e nos faz entender o que é a mulher, o homem, o masculino, o machismo, o feminino, a virgindade, a homossexualidade, a sexualidade, a infância delinquente, a juventude transviada, o racismo, o preconceito, a intolerância religiosa, a política, o socialismo, o capitalismo, a guerra fria, os indígenas, os estadunidenses, os europeus, os latino-americanos, os pobres, os ricos, a burguesia, a classe média, os africanos, os intelectuais, os esquerdistas, os revolucionários, a criminalidade, a tecnologia (LOURO, 2010, p.423-446). Portanto, o cinema é, de fato, um importantíssimo dispositivo educacional capaz de mobilizar inúmeras opiniões, construir imagens, revelar mecanismos de poder e mostrar o funcionamento das estruturas sociais. Arriscamos a dizer que o cinema tem uma função educacional mais sedutora do que as próprias salas de aula, pois os recursos tecnológicos empregados à sétima arte são muito mais eficientes do ponto de vista do convencimento. Assim, o cinema configura-se como espaço social privilegiado na prática educativa, que consegue construir, desfazer e reelaborar identidades sociais.

Ressalta-se que *Pixote, a lei do mais fraco* procurou mostrar um lado mais humanizado da infância delinquente. Durante muitos momentos do filme, o diretor Hector Babenco conseguiu retratar essas crianças, muitas vezes, como indivíduos frágeis, inocentes e afetivos. A construção de uma condição de humanidade de tais crianças foi posta em evidência, fazendo com que os espectadores, de alguma forma, repensassem o modo de perceber os pequenos infortunados. Entende-se, apesar disso, que os garotos marginais não deixaram de ser vistos como pequenos animais e desordeiros, já que a imagem de mau, de ruim e de criminoso também foi recrudescida, a ponto de, por exemplo, o codinome Pixote ter se

tornado um substantivo que designa menor infrator com todos os seus possíveis sinônimos de criança marginal, que comete assaltos, violências, agressões físicas, roubos e enfrenta a polícia, cristalizando no imaginário popular uma adjetivação estigmatizada. A imagem que se associou ao nome do personagem é a de criança delinquente, desprovida de educação, responsável pela desordem social, abandonada, violenta, cruel e sem perspectiva de vida.

Por outro lado, é importante destacar a preocupação e o esforço do diretor e de sua equipe em abordar a temática de modo não estereotipado, tentando fugir dos preconceitos e de sentidos pejorativos geralmente atribuídos a essa infância. Assim, o filme pode ser visto numa perspectiva política que convidou a sociedade brasileira a refletir sobre a nossa realidade histórica e sobre os resultados da ditadura militar brasileira (1964-1985), que não pode ser focalizada tão somente na morte e no exílio dos militantes políticos, mas também na vida e resistência dos pequenos marginais, que viviam aquele período como verdadeiros infantes. Esses indivíduos enfrentaram os agentes policiais e todo o aparato militar montado para reprimir e censurar a sociedade brasileira. Havia todo um esquema montado destinado a não deixar evidenciar os inimigos do povo, porém essa infância dita delinquente mostrou-se, em certo sentido, resistente, visto que se atreveu a contrariar a imagem do crescimento econômico e social durante o governo militar. Assim, essas crianças, com suas práticas de contrapoder, mostraram ao corpo social que o nosso país vivenciava não só uma crise do ponto de vista da política estatal, mas também problemas de ordem socioeconômica.

Portanto, pode-se dizer que o filme funcionou como um instrumento político, educando e contribuindo no corpo social para o entendimento de que as condições de vidas dos menores infratores eram desdobramentos de um processo histórico, político e social. A ideia de que a película se apresentou como um dispositivo pedagógico pode ser percebida numa das reportagens jornalísticas analisadas nesse trabalho. Curiosamente, identificamos um episódio que mostra justamente essa situação, ou seja, o filme sendo exibido a policiais de um batalhão numa intenção deliberadamente pedagógica:

Numa iniciativa inédita de seu comandante, tenente-coronel Eroídes Garcia Prestes, todo o batalhão da Polícia de Choque da Brigada Militar assistiu a uma sessão especial no Cine Cacique, do filme “Pixote”, de Hector Babenco. Entre os objetivos da exibição, uma “ampliação de horizontes” da tropa que precisa “conhecer a realidade social, fora das salas de instrução da unidade”. [...] o comando da Polícia de Choque pretendeu mostrar aos soldados as questões que estão “atrás dos problemas policiais em que os menores marginalizados se veem envolvidos cotidianamente”. Foi uma tentativa de fazer com que os policiais não fiquem “alienados da realidade”, não vendo

os menores delinquentes apenas sob o ângulo policial, mas como vítimas de uma estrutura social desfavorável. Só assim, no entender dos promotores de exibição, os policiais poderão somar-se ao esforço coletivo de solucionar os problemas sociais. O dia de ontem foi destinado para os integrantes da Polícia de Choque refletirem sobre o filme e levantarem questões. E hoje será promovido um debate entre toda a unidade. Em breve, novas exibições especiais serão feitas para a tropa com filmes selecionados pelo comando (Polícia do Sul assiste a “Pixote” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 22 mai. 1982).

Desse modo, apesar de o discurso dizer respeito à ampliação de horizontes, conhecimento da realidade social, questões por trás dos problemas policiais, não alienação à realidade, vitimização devido à estrutura social desfavorável e esforço coletivo para solucionar os problemas sociais, percebe-se que a prática social de ir ao cinema, ou seja, à escola, destina-se, principalmente, a atualizar e ampliar o reconhecimento e a identificação dos pequenos marginais. O discurso de percebê-los numa visão mais humanista foge do alcance daqueles que vivenciam as relações com essas crianças, visto que na prática, assim como foi retratado em *Pixote*, o que se tem é uma relação marcada por ódios, extermínios e violência. Não há dúvida de que *Pixote, a lei do mais fraco* se faz valer como um dispositivo educacional de caráter contraditório, que ao mesmo tempo contribuiu para desmistificar infância delinquente, reforçou e ampliou essas representações. Isso mostra o quanto as imagens e os discursos podem ganhar múltiplos sentidos no corpo social, quando temos ressignificações como práticas de poder.

Durante o trabalho de pesquisa, foi possível perceber que o filme teve um papel importante ao contribuir se repensar a infância marginalizada, como também nos ajudou a acessar os meandros sociais, econômicos, políticos e culturais de nossa sociedade. A película e sua enorme repercussão nos meios de comunicação se inserem num contexto de censura, de controle de informações, de perseguições aos militantes políticos, de autoritarismos, como também de manobra das populações de marginalizados: uma plebe não proletarizada que se avolumava no Brasil e na América Latina durante as décadas de 1970 e 1980, por causa do imperialismo estadunidense e das crises internacionais do capitalismo. Todo esse panorama favoreceu para uma notoriedade da infância marginalizada, que pouco a pouco ganhou destaque na literatura, nos jornais, nos noticiários televisivos e no cinema, sendo que, no Brasil, a obra *Pixote, a lei do mais fraco* se configurou como um dos mais relevantes dispositivos pedagógicos sobre a infância marginal. As reportagens jornalísticas e os pareceres técnicos da censura, aqui apresentados, auxiliaram em todo esse processo

educativo-formativo do corpo social, que apreendeu imagens, identidades e se habilitou melhor a reconhecer os pequenos inimigos do povo brasileiro.

As imagens de *Pixote* nos ajudaram a entender como se davam as práticas de poder e governo sobre as crianças marginalizadas. O reformatório nos é apresentado de forma ímpar no cinema nacional. Nessa instituição, o poder se revela de modo compactado e as crianças são submetidas a situações constrangedoras, humilhações e a práticas de violência em seu estado de quase suplício. As ruas surgem como espaços de exercícios de poder, como também de prática da marginalidade apreendida e compartilhada, sobretudo nos reformatórios. Uma infância inscrita num contexto destinado ao assujeitamento, à disciplinarização dos corpos, a vigilâncias constantes, à fabricação de identidades, regulamentadas e governadas:

[A palavra “governo”] não se referia apenas às estruturas políticas e à gestão do Estado; mas designava a maneira de dirigir a conduta de indivíduos ou de grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes. Ela não recobria simplesmente formas instituídas e legítimas de sujeição política ou econômica; mas modos de ação mais ou menos refletidos e calculados, mas todos destinados a agir sobre as possibilidades de ação de outros indivíduos. Governar, nesse sentido, é estruturar o campo de ação eventual dos outros. O modo de relação próprio ao poder não teria de ser buscado ao lado da violência e da luta, nem do lado do contrato e da ligação voluntária [...]: mas do lado desse modo de ação singular – nem guerreiro, nem jurídico – que é o governo (FOUCAULT, 1995, p.244).

Entendemos que a infância marginalizada é governada no corpo social e utilizada para fins úteis, ou seja, retirando-lhes as forças, tornando-as dóceis e manobráveis. As práticas discursivas e não discursivas podem ser vistas como dispositivos de regulamentação social, visto que, a partir de sua força política, convertida em um sentido positivo, elabora-se todo um aparato de controle que se desdobra a todo o corpo social. A manutenção dessa infância no cenário social se faz necessária como algo estratégico e fundamental para a ordenação da sociedade do capital. A produção da marginalidade por meio das interações sociais é vista como uma energia vital, que ajuda a mobilizar mecanismos e estratégias de governo. As populações de pequenos marginais não estão fora desse sistema complexo, mas sim no cerne da sociedade brasileira, funcionando para a construção de um emaranhado de dispositivos de controle que atuam sobre os corpos e contingentes populacionais.

Pixote, a lei do mais fraco, como um dispositivo educacional, desempenhou a função de mostrar para o corpo social a estética marginal e a reconhecer seus comportamentos. Contudo, entendemos também que esse artefato histórico serviu como parâmetro para a construção de

representações da infância normalizada. O filme funcionou como um espelho invertido e contribuiu para que a infância normalizada se constituísse no corpo social. Assim, compreendemos que “[...] toda identidade social constrói-se, opondo-se a outras num caleidoscópio de identificação que fica longe da ideia de identidade como algo igual a si mesmo, uno, completo, definitivo.” (ZALUA, 1985 apud ADORNO, 1991, p. 194). Assim, as representações das crianças delinquentes presentes na obra cinematográfica, nas reportagens jornalísticas e nos pareceres da censura auxiliaram no processo de construção das infâncias normal e anormal. Isso mostra que as diversas categorias infantis complementam-se, bem como interagem entre si, tendo em vista a produção de infâncias padronizadas e normalizadas.

A grande repercussão do filme no Brasil e no exterior se deve a vários fatores, sendo que o contexto histórico nacional e a própria temática da infância marginal configura-se como um dos principais aspectos que fizeram da obra *Pixote* um grande sucesso de público e bilheteria. No entanto, apontamos também para outro importante elemento: durante a ditadura militar (1964-1985), a sociedade brasileira vivenciava um momento histórico que gerava enormes problemas socioeconômicos e políticos. De fato, todos os setores sociais foram atingidos pelo autoritarismo militar, no entanto, as classes médias apresentaram-se como o grupo social mais incomodado e mais atemorizado com a situação econômica brasileira. Isso se deve, sobretudo, à perda do poder aquisitivo por que estavam passando (crise do milagre econômico). Foi um setor social que se mostrou contraditório durante o regime opressor, pois, num primeiro momento, apoiou o golpe e, no final do governo militar, colocou-se em situação de oposição.

Para além disso, também podemos pensar que essa classe média manteve-se em silêncio na maior parte das vezes em relação às práticas de tortura e violência, destinadas aos militantes políticos, e, principalmente, ignoravam os exercícios de poder sobre os pequenos marginais. Por consequência, entendemos que a prática social de ir ao cinema assistir ao filme *Pixote*, e se consternar e se sensibilizar com as histórias da infância marginal funcionou como uma espécie de catarse social. Ou seja, as classes médias temerosas com a iminente perda do *status quo*, bem como se sentindo culpada por conta do abandono da infância, acabou por fazer das imagens de *Pixote* um mecanismo de transposição das angústias sociais vivenciadas por essa classe social durante os anos de chumbo. Assim, o filme também ajudou na catalisação de sentimentos, ajudando os espectadores a liberarem suas tensões, medos, conflitos; mas ao mesmo tempo, amenizando as sensações de abandono da infância brasileira.

Por fim, gostaríamos de traçar um paralelo entre o Brasil e o personagem Pixote, tendo como referência a última cena do filme. Vale lembrar que o protagonista encontrava-se na casa da prostituta Sueli, abraçado a esta personagem, após a morte do companheiro Dito. Os dois protagonizaram uma das cenas mais clássicas do cinema nacional, quando Sueli envolve Pixote nos braços como uma mãe a ninar seu filho, e este, por sua vez, começa a sugar seus seios. A cena assemelha-se à obra prima do pintor e escultor renascentista italiano *Michelangelo di Buonarroti*, chamada *Pietà*. Na cena, temos a figura materna amamentando seu filho, provendo-o com seu leite, alimentando-o. No entanto, de modo impulsivo, Sueli o rejeita, e Pixote se agarra nos braços da personagem, como se estivesse suplicando cuidados, que, no entanto, não são atendidos pela prostituta. Pixote levanta-se calmamente, dá alguns passos, olha para trás e fixa o olhar na personagem, demonstrando profunda mágoa pela rejeição. Assim, podemos metaforicamente pensar Sueli como a República Brasileira que, na sua condição de provedora, deveria zelar por seus filhos, mas que no contexto da ditadura militar (1964-1985), mandou matar, torturar e exilar.

Depois de deixar a casa de Sueli, Pixote é enquadrado pelas lentes da câmera que mostra o garoto andando sozinho sobre os trilhos de uma linha férrea, caminhando sem rumo e sem perspectiva de vida. Assim como o Brasil, um país jovem, se comparado às grandes potências, traumatizado por uma ditadura com suas violências, crises sociais, econômicas e políticas; ou seja, uma nação sem rumo e sem saber ao certo o caminho a tomar. Logo, entendemos o personagem Pixote como a encarnação do nosso país; isto é, um jovem garoto, a viver num contexto de repressões, rejeições e abandono social; por vezes violentado e humilhado, sem perspectivas, procurando se equilibrar em um jogo de disputas, fazendo de sua condição de marginal uma prática de resistência e luta contra a indiferença da sociedade brasileira do início da década de 1980.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Sérgio. A experiência precoce da punição. In: MARTINS, José de Souza (Coord.). **O Massacre dos inocentes: a crianças sem infância no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1991, p.181-208.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERQUÓ, Elza. Arranjos Familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.411-438.
- CAMPOS, Maria Machado Malta. A infância abandonada: o piedoso disfarce do trabalho precoce. In: MARTINS, José de Souza (coord.). **O massacre dos inocentes: a criança sem infância no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 117-153.
- CANCLINI, N. G. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CHAMBOULEYRON, Rafael. Jesuítas e as crianças no Brasil Quinhentista. In: DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p.55-83.
- CERTEAU, M. **A operação histórica**. In: LE GOFF, J.; NORA, P., (Dir.) **História novos problemas**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- COSTA, Antônio. **Compreender o Cinema**. São Paulo: Globo, 2003.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- FÁVERO, E. T. **Questão social e perda do poder familiar**. São Paulo: Veras, 2007.
- 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.
- FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto de. Crianças Escravas, crianças dos escravos. In: DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p.178-191.
- FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 285-315.
- _____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a.
- _____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2002b.

- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2003.
- _____. **Michel Foucault, uma entrevista: Sexo, Poder e a Política da Identidade**. Verve – Revista do Nu Sol. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, n.5, maio de 2004, p.260-277.
- _____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2012.
- _____. *TheatrumPhilosoficum*. In: **Um diálogo sobre os prazeres do sexo e outros textos**. São Paulo: Landy, 2022, p. 77-118
- _____. **Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. São Paulo: Forense Universitária, 1995.
- _____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- FRONTANA, Isabel C. R. da Cunha. **Crianças e Adolescentes nas ruas de São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GINZBURG, Carlo. **Sinais: Raízes de um paradigma indiciário**. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GONDRA, José (org.). **História, Infância e Escolarização**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**. Da Idade Média à Época Contemporânea no Ocidente. Trad. Roberto Cataldo Costa. São Paulo: Artmed, 2004.
- HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- JUPIASSU, H. **A Revolução Científica: nova síntese epistemológica**. In: *A Revolução Científica Moderna*. Rio de Janeiro: Imago, 1985, p.41-79.
- KHULMANN JUNIOR, M. **Infância e educação infantil – uma abordagem histórica**. Porto Alegre: Mediação, 1998.
- _____, Moisés; FERNANDES, Rogério. Sobre a história da infância. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). **A infância e sua educação: materiais, práticas e representações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.15-33.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LUNA, S. V. **O falso conflito entre tendências metodológicas**. In: FAZENDA, I.(org.) *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 2006. p. 21-34.
- LOURO, G. L. **O Cinema como Pedagogia**. In: LOPES, E. M. T.; FARIA, L. M.; VEIGA, C. G. (Org.). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p.423-446.
- MAGALHÃES, TheresaCalvet de. *Violência e/ou Política*. In: PASSOS, Izabel C. Friche (org.). **Poder, normalização e violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.23-40.

MANNONI, Maud. **O Nomeável e o Inominável**: a última palavra da vida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

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

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

MORAES, Malú (coord.). **Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro**: seminário. Brasília: Editora 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.

NOGUEIRA, Vera Maria Ribeiro. **O Estado de Bem-estar Social**: origens e desenvolvimento. In: Katálysis. Florianópolis: Editora UFSC, v. 1. n.5 jul./dez.2001, p.89-103.

NOVAIS, Fernando A. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PASSETI, Edson. Crianças carentes e políticas públicas. In: DEL, DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p.347-375.

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

PEIXOTO, C. E.; CICCHELLI, V. Sociologia e antropologia da vida privada na Europa e no Brasil. Os paradoxos da mudança. In: PEIXOTO, C. E.; SINGLY, F. de; CICCHELLI, V. (Orgs.). **Família e individualização**. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.7-45.

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINHO, L. C. As tramas do discurso. In: G. Castelo Branco; L. F. B. Neves (orgs.). **Michel Foucault: da arqueologia do saber à estética da existência**. Rio de Janeiro/Londrina: NAU/CEFIL, 1998, p. 181-189

PRADO, Danda. **O que é família**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PROST, A. **Doze Lições sobre a História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAMOS, Alcídes Freire. **O Canibalismo dos fracos**. Bauru: São Paulo, EDUSC, 2002.

RAMOS, Fábio Pestana. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas no século XVI. In: DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p.19-54.

- RAMOS, Fernão. **A história do cinema brasileiro**. São Paulo: ArtEditora, 1990.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe A. de (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- RESENDE, Haroldo. Disciplina e regulamentação: entrecruzamentos entre sistema carcerário e biopolítica. In: ____ (org.). **Michel Foucault: transversais entre educação, filosofia e história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 77-99.
- SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.
- SANTOS, Marco Antônio Cabral dos. Criança e criminalidade no início do século. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p.210-230.
- SCLIAR, Moacyr. **Um país chamado infância**. São Paulo: Ática, 1995.
- SILVA, G. J. da; FUNARI, P. P. A. **Teoria da História**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: ____ (Org.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p.73-102.
- VEIGA, Cynthia Greive. Infância e Modernidade: ações, saberes e sujeitos. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). **A infância e sua educação: materiais, práticas e representações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.35-82.
- VENANCIO, Renato Pinto. Os aprendizes da guerra. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p.192-209.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FONTES

1. IMPRENSA ESCRITA

Folha de São Paulo.
Folha da Tarde.
Jornal da Tarde, São Paulo, 19 set. 1980.
Jornal do Brasil.
O Estado de São Paulo.
O Globo.

2. MEIOS ELETRÔNICOS

www.memoriacinebr.com.br
www.rodaviva.com.br

3. IMAGENS EM MOVIMENTO

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO. Direção Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 1980.
127 minutos, son., color.

ANEXOS

1. Ficha técnica do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980).

Direção: Hector Babenco.

Roteiro: Hector Babenco e Jorge Durán.

Argumento Original: José Louzeiro (livro “A infância dos mortos”).

Argumento: Hector Babenco e Jorge Durán.

Fotografia e Câmera: Rodolfo Sanches.

Direção de Produção: Lílian Costa.

Produção Executiva: Silvia B. Naves.

Cenografia e Figurinos: Clóvis Bueno.

Montagem: Luiz Elias.

Música: John Neschling.

Treinamento de Atores: Fátima Toledo.

Assistentes de Produção: Daniel Santiago, Marçal Ferreira de Souza, Carlos Cabreira, Marcelo Paes de Barros, Luis Alberto Laurindo.

Assistentes de Direção: Maria Cecília M. de Barros e Fátima Toledo.

Assistentes de Cenografia: Lisa Monteiro.

Assistentes de Montagem: José Carlos.

Continuidade: Sílvia Moreira.

1º. Assistente de Câmera: Felipe Davinha.

2º. Assistente de Câmera: França.

2º Câmera: Waldemar Tomás.

3º Câmera: Moreira.

4º Câmera: Cláudio Portioli.

Microfonista: Francisco Carneiro.

Secretária de Produção: Luci Godói.

Caixa: Hortência Sanajotta.

Maquiagem: Nena.

Guarda-roupa: Carminha Guaraná.

Fotografia de Cena: Aylton de Magalhães.

Eletricistas: Esmeraldo Caetano e Altino Procópio Cardoso.

Maquinista: Paraná.

Sincronização: Maria Inês Vilares e Ana Elisa.

Efeitos Especiais: José Marchesin.

Transporte: Muta, Hélio, Gílson.

Músicas Adicionais: Malcon Forest.

Técnico de som: Hugo Gama.

Gravadora: Disco Continental.

Laboratório de Imagem: Revela.

Transcrição de som: Timbre.

Mixagem: Álamo.

Técnico de Mixagem: Jorge Luiz Sasso.

Diagramação: Fernando Lemos.

Filmagem de Letreiros: Marcelo Tassara.

Distribuição: EMBRAFILME.

Produtora: HB Produções.

Músicas cantadas por personagens: Como 2 e 2 (Caetano Veloso) e Força Estanha (Caetano Veloso).

Elenco:

Pixote: Fernando Ramos da Silva.

Lilica: Jorge Julião.

Dito: Gilberto Moura.

Chico: Edison Lino.

Sueli: Marília Pera.

Sapato: Jardel Filho.

Débora: Elke Maravilha.

Cristal: Tony Tornado.

Juiz: Rubens de Falco.

Almir: João José Pompeu.

Viúva do desembargador: Beatriz Segall.

Fumaça: Zenildo Oliveira Santos.

Roberto: Israel Feres David.

Elenco de Apoio: Cláudio Bernardo (Namorado de Lilica); Beatriz Berg (mãe de Fumaça); Ariclé Perez (Professora); Isadora de Farias (Psicóloga); Ruben Rollo (Diretor do Reformatório); Benedito Corsi (Avô de Pixote); Luiz Serra (Jornalista da comissão de investigação); Emílio Fontana (Delegado); Raymundo Matos (Médico); Israel Pinheiro (Monitor I); Carlos Costa (Inspetor II); Cleide Eunice (Mãe de Dito); Damaceno Filho (Apresentador do telejornal); Kocoth (Gigolô); Lineu Dias (1ª vítima de Sueli); Cesar Pezzuoli (2ª vítima de Sueli); Joe Kantor (“Gringo” que reage ao assalto); José Nilson dos Santos (Diego); Walter Breda (Raulzinho); Fábio Tomazini (Filho da “grã-fina”).

Ano de produção: 1980.

Formato original: 35mm., Cor.

Duração: 127 min.

2. Pareceres Técnicos da Censura Militar



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER NO 1195 / 80

TÍTULO: "PIXOTE - A LEI DO MAIS FRACO"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (DEZOITO) anos

35mm - colorido - longa metragem

Trata-se de produção nacional que analisa em profundidade a situação do menor, confinado aos chamados "reformatórios", que sem meios para lutar ou sobreviver a um sistema injusto e desumano amparado por uma instituição que em vez de atenuar os conflitos, os desajustes e as heranças negativas provindas de uma má formação só os agrava - é tragado e, sem a menor chance de reintegrar-se à sociedade, torna-se definitivamente um marginal. Nesse contexto, são mostradas situações que evidenciam a exploração do menor pelos adultos, que os utilizam para o desempenho de atos aviltantes, tais como tráfico de drogas, prostituição e assaltos a mão armada; o envolvimento sórdido da polícia que os espanca e assassina; a conivência e inércia das autoridades que mantêm a instituição; e a progressiva degradação dos menores e, em especial de Pixote, garoto de dez anos, protagonista da história. Ao lado desses aspectos são visualizadas cenas de violência, tentativa de suicídio, uso de drogas, relacionamentos sexuais e sociedade - esta última ocorrida em penumbra, sem maiores detalhes.

A linguagem utilizada é de baixo nível, constituída de termos chulos, bem de acordo com a ambientação dos personagens.

De cunho sócio-econômico, constituindo-se em um questionamento sobre o problema do menor, retratando-o com intenso realismo. O tema, no entanto, é revestido de seriedade, o que permite a sua liberação para o público maior de 18 (DEZOITO) anos, com a chancela de LIVRE PARA EXPORTAÇÃO.

Brasília, 08 de agosto de 1980.

W.M.
Parecer do Censo de Oliveira Jardim
Técnica da Censura
Mat. 2.404.645

DPE- 742

H B FILMES LTDA
R PADRE MANOEL CHAVES 52
01448 SÃO PAULO
2823649

À

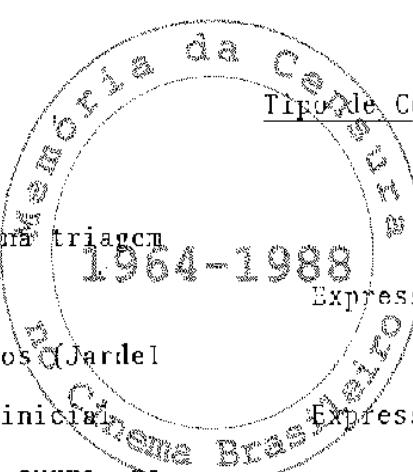
Censura Federal

Relação de cortes em imagem e som efetuados pelo produtor, no filme 'Pixote, a Lei do Mais Fraco' para sua apresentação em TV.

Descrição da Cena

Tipo de Corte: Imagem (I); Som (S)

1º Parte:

- 
1. Chegada dos meninos na triagem de menores Expressão de Baixo Calão (S)
2. No Refeitório: Sapatos (Jardel Filho) faz proleção inicial Expressão de Baixo Calão (S)
3. Noite no dormitório: curra no menino Supressão Parcial da cena (I-S)
4. Banheiro: meninos nus tomam banho Supressão Parcial da Cena (I-S)
5. Sequência dança de Lilica, observada por Pixote e o amigo na janela, com Lilica sendo interrogado por Almir e Sapatos Supressão Parcial da Cena (I-S)
- Expressão de Baixo Calão de Pixote e amigo (S) - Duas expressões.

H B FILMES LTDA
R PADRE MANOEL CHAVES 62
01448 SÃO PAULO
2823649

Descrição da Cena

Tipo de corte: Imagem (I); Sêm (S)

6. Sequência de brincadeira de ***** crianças imitando bandidos e policiais, com simulação de tortura e assalto a banco
7. Crianças no Pátio
8. Crianças são levadas no Camburão, à noite, sob a chuva
9. Continuação da sequência anterior: crianças são retiradas do Camburão e metralhadas
10. Pixote se refere a Almir usando palavrão
11. Continuação da cena anterior
12. Dia de visitas
13. Sapatos se explica usando palavrões
14. Banheiro: Pixote usa palavrões para narrar o desaparecimento de amigos
15. Continuação da cena anterior: Pixote cheira cola
16. Dormitório
- Supressão Parcial da Cena (I-S)
Expressão de Baixo Calão, três vezes (S)
- Expressão de Baixo Calão, duas vezes (S)
- Expressão de Baixo Calão falada pelo motorista e Sapatos (S-I)
- Supressão de toda a sequência (S-II)
- Expressão de Baixo Calão (S)
- Supressão parcial da cena (I)
- Expressão de Baixo Calão (S)
- Expressão de Baixo Calão (S)
- Expressão de Baixo Calão (S-I)
- Supressão parcial da cena (S-I)
- Expressão de Baixo Calão (S)

H.O FILMES LTDA
R PADRE MANOEL CHAVES 52
01448 SÃO PAULO
2823649

<u>Descrição da Cena</u>	<u>Tipo de corte: Imagem (I); Som (S)</u>
17. Refeitório: Dito com a faca	Expressão de Baixo Calão: três vezes (S-I)
18. Dito é entregue morto: Lilica o recebe	Expressão de Baixo Calão: duas vezes (S)
<u>2º Parte</u>	
19. Assaltos na rua	Expressão de Baixo Calão (S)
20. Chafariz em praça Central: conversa de Dito e Lilica	Expressão de Baixo Calão: duas vezes (S-I)
21. Noite: relação sexual de Dito e Lilica	Supressão total da cena (I)
22. Carro de Cristal: o grupo fuma maconha	Supressão total da cena (I)
23. Casa de Cristal: Durante projeção do filme	Supressão parcial da cena (I-S) Expressão de Baixo Calão (S) Masificação do menino (S-I)
24. Após a projeção, ainda na casa de Cristal	Expressão de Baixo Calão: três vezes (S-I)
25. Encontro com Débora (Elke Maravilha) PP e PD de Débora cheirando cocaína	Supressão de cena
26. Praia do Rio	Expressão de Baixo Calão (S-I)
27. Praia do Rio: menino fala de assaltos	Expressão de Baixo Calão: quatro vezes (S-I)
<u>Descrição da Cena</u>	
<u>Tipo de corte: Imagem (I); Som (S)</u>	
28. Os quatro sentados	Expressões de Baixo Calão: cinco vezes (S-I)
29. Boate no Rio	Expressão de Baixo Calão (S)
30. Camarim de Débora	Supressão parcial da cena. Supressão de expressões (S-I)
31. Banheiro de Suely (Marilia Pera) imagem do feto	Supressão parcial da cena (S-I)
32. Suely no parque à noite	Expressão de Baixo Calão (S)
33. Relação Sexual de Dito com Suely	Supressão da cena (S-I)
34. Discussão entre Dito e na cozinha	Supressão parcial da cena (S-I)
35. Suely chinga o gringo	Expressão de Baixo Calão (S)