

RESENHA:

Pixote, A lei do mais fraco

37 anos depois

José Sérgio Machado Junior¹

INTRODUÇÃO

O filme *Pixote - a lei do mais fraco*, dirigido pelo cineasta argentino Hector Babenco, foi considerado um marco do cinema brasileiro da década de 1980. Com sua abordagem estética neorealista, a obra conta a história de Pixote, interpretado por Fernando Ramos da Silva, um menino órfão de pai que se envereda na marginalidade quando ainda mal saído da infância para a adolescência.

Babenco tentou estabelecer um grau de naturalismo que nenhum de seus filmes anteriores ou posteriores mencionou atingir, pois de acordo com o cineasta, sua maior motivação era imprimir uma realidade com a retirada de todos os conceitos pré-estabelecidos acerca do menor carente, individualizando sua condição para a perspectiva de um ser humano com aspirações anteriores a categorizações sociais.

Pixote foi lançado oficialmente em 1980 na cidade de São Paulo, onde a maior parte da estória se ambienta. No Brasil daquela época, período em que o país vivia o início do processo de redemocratização, uma profunda crise econômica acentuava a concentração de renda e a perpetuação do abismo de classe entre os mais pobres e os mais ricos. A transgressão adolescente crescia assustadoramente com um viés para a criminalidade. Iniciava-se nesse período, um claro movimento de cooptação de menores para o crime.

O filme abordou esse tema, participando de todas as discussões contemporâneas ao seu lançamento, que envolviam o meio acadêmico e os círculos mais intelectualizados, assim como veículos de comunicação tais como a televisão e os jornais de grande circulação. Percebendo o ambiente propício, a inquietação artística do cineasta impôs ao espectador mais um dos tantos pontos de vista sobre os problemas nacionais, contribuindo para a intensificação do debate sobre o aumento da violência ocasionado pelo crescimento da desigualdade social e do número de menores de rua.

Ao realizar aquela que ficou conhecida como sua obra mais importante, Babenco se tornou um dos pioneiros na estética da violência e do crime no cinema brasileiro, duas décadas antes de Fernando Meirelles no também aclamado *Cidade de Deus*.

Cabendo ainda lembrar que a sociedade brasileira no início dos anos 80 ainda não estava sob a doutrina da proteção integral da criança e do adolescente, inexistindo os preceitos fundamentais cobertos pela Carta Magna garantidora de direitos, que só

¹ Cineasta. Graduado pela PUC - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Socioeducador do Novo DEGA-SE. Ex-Diretor do CRIAAD (*Centro de Recursos Integrados de Atendimento ao Adolescente de Volta Redonda*).

viria em 1988. Historicamente, aquele período já dava sinais daquela que mais tarde viria a ser conhecida como a década perdida no caso da América Latina que vivia um processo de estagnação econômica, ao passo que se tornava a década do consumo nos Estados Unidos da América. Nada mais icônico para uma sociedade cujas maiores taxas de infrações à lei, sempre estiveram associadas a delitos contra o patrimônio.

A obra cinematográfica de Babenco foi alvo de críticas que se dividiam entre, enaltecer o papel da pobreza extrema na vida dos personagens, e observações mais conservadoras sobre a necessidade de lidar de modo mais agressivo com o tipo de desvio de conduta de menores retratado no filme.

Mas parte da inspiração de Babenco veio além da sua experiência em olhar o cotidiano desigual brasileiro. O livro do escritor brasileiro José Louzeiro “A infância dos mortos” foi declaradamente uma dessas fontes de argumento, com sua narrativa investigativa e policlesca que cobria o universo dramático das adolescentes de rua cometendo delitos. E Louzeiro por sua vez, buscou na história social sua inspiração literária.

INSPIRAÇÃO NO REAL

Poucos anos antes da saga de Pixote ganhar as telas de cinema, um evento trágico pouco contado até os dias de hoje aconteceu em São Paulo. Esse ocorrido no ano de 1974, inspirou “Infância dos mortos” e consequentemente Babenco em suas obras, tendo sido denominado “Caso Camanducaia” ou “Operação Camanducaia”.

Nesse episódio a polícia militar paulistana recolheu dezenas de adolescentes e crianças de rua levando-os ao DEIC (Departamento Estadual de Investigações Criminais de São Paulo), tendo logo após, um oficial responsável ordenado que os garotos fossem colocados em um ônibus da polícia e levados sem conhecimento do Juizado de Menores a um local ermo, na beira de um precipício próximo ao município de Camanducaia, no interior do estado. Chegando lá, os garotos foram forçados a deixar o ônibus através de agressões e ataques de cães, tendo uma parte deles perdido a vida desta forma, enquanto outros para escaparem do flagelo, se atiravam na direção do precipício e da morte certa.

Alguns poucos sobreviventes que conseguiram fugir na confusão, retornaram para São Paulo após serem reapreendidos. Tão logo soube dos fatos, a imprensa noticiou a tentativa da polícia paulistana de realizar uma “limpeza” social na capital econômica do Brasil.

Foi portanto uma sequência de narrativas jornalísticas e literárias que abordava o menor de rua e como a sociedade da época os enxergava, que serviram de preparação para Hector Babenco pensar o roteiro de Pixote, criando sua obra de ficção. **I m p o r t a n t e** lembrar que mesmo que os chamados anos de chumbo não estivessem mais vigorando, ainda vivíamos no Brasil dos militares, país onde as práticas do encarceramento e da violação de direitos eram tão comuns, que se entranhavam no inconsciente coletivo do povo, deixando uma herança perversa que ainda hoje faz parte do imaginário de muitos indivíduos que se consideram civilizados ao fazer propaganda da violência policial, enquanto superficializam o debate sobre um problema tão complexo como a

participação do adolescente em atos infracionais.

Babenco não se eximiu de correr o risco de expor seu ponto de vista sobre o papel do Estado com todas essas contradições, optando por uma linguagem pouco preocupada com simbolismos, provocando intencionalmente reações de incômodo no espectador, sem contudo deixar de ser comercial. Esse caráter comercial do filme fica evidente por todo o apelo de distribuição que o filme possuiu com seus anúncios na televisão.

Pixote recebeu ainda inúmeros prêmios em festivais no Brasil e no exterior, tendo sido indicado ao Globo de Ouro e eleito pela Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles e de Nova York o melhor filme estrangeiro de 1980.

Já outra parte da crítica afirmava que o cineasta pecara pela violência exagerada do filme, a qual teria sido a razão para a sua recusa em outros festivais até mais importantes artisticamente como Berlim e Cannes.

O certo é que a escolha de Babenco pelo formato mais cru, menos rebuscado e dialético com o modo jornalístico de narração dos eventos, transformou o cinema brasileiro desde então, abrindo um caminho que culminaria com outros filmes brasileiros igualmente afetos a estética do real.

ESTÉTICA DO REAL

A violência como estética têm sido uma solução narrativa do cinema brasileiro desde Pixote, afim de promover um diálogo entre a experiência do cinema enquanto linguagem e mediação, face às expectativas que o espectador médio deposita no modelo clássico-narrativo de construir o discurso fílmico com sua busca pela impressão de realidade.

O cinema americano, dominante por questões culturais tanto quanto políticas e econômicas, construiu sua história com este tipo de discurso no qual o público embora esteja consciente da ficcionalidade da obra, traça comparativos entre a capacidade dos filmes de Hollywood face os outros filmes, nestes inclusos os brasileiros, de reproduzir com fidelidade a experiência concreta.

Essa percepção estabelece com cada elemento da mise en scène, uma expectativa de realismo ilusório, na qual o som, as cores, a velocidade na montagem e as sensações são esperadas como um contato imediato com o mundo real.

Tudo nesse tipo de cinema, chamado narrativo por preconizar o conteúdo das histórias em detrimento de experimentações na linguagem formal, parece menos antagônico com a realidade, por mais que os recursos artificiais e os efeitos especiais sejam a causa de tal impressão. O som de um tiro em um Blockbuster americano não se pareça em nada com o som do tiro de uma arma de verdade, e o fechar de uma porta não reproduz fielmente o som que ouvimos em nossas casas. Mas essa impressão de realidade sempre é a principal expectativa do espectador do cinema dos grandes estúdios.

Pixote apesar de impor uma imagem da realidade brasileira, não consegue transcender esta perspectiva histórica de uma parte do cinema latino americano um tanto quanto colonizado pelo modelo adotado nos filmes comerciais dos Estados Unidos.

Uma das razões desse domínio do cinema narrativo pautado na busca pela verossimilhança com o cotidiano, reside no fato de que o cinema enquanto experiência de compartilhamento, produz em nós um estágio psíquico tal qual se estivéssemos

sonhando acordados. Hollywood recebeu a alcunha de fábrica de sonhos com propriedade, pois foi lá que o ilusionista de carreira e pioneiro do cinema, o francês Georges Méliès, teve seus preceitos narrativos levados ao extremo do espetáculo de massas.

Inúmeras premissas teóricas nos são úteis para compreendermos o modo como aglutinamos no inconsciente tal qual a um sonho, a experiência de assistir a um filme e depois percebermos o quão próximo da realidade este chegou.

Tecnicamente falando, o fato de estarmos sentados em uma sala escura de cinema, com reprodução de imagens em movimento projetadas à velocidade de 24 quadros por segundo e a partir de impressões em películas químicas, nos faz sair dali em modo quase catatônico pós-êxtase, como se despertássemos pela manhã, nos espreguiçando após sonhar com uma porção de eventos espetaculares, ou trágicos, ou cômicos.

ZUSMAN (1994) analisa isso ao dizer que para ele o cinema amplia a capacidade de abstração do espectador, seus referenciais criativos e a sua imaginação. Assistir a um filme seria como se estivéssemos sonhando acerca de uma experiência real.

Contudo, ainda que seja um documentário, ou que esteja em qualquer tipo de categoria e gênero, do cinema verdade de Vertov, ao cinema de propaganda de Riefhenstal, o discurso do cinema é sempre ficcional. Assim, a estória de Pixote o menino pobre de São Paulo com suas aventuras marginais pelos cantos da cidade grande, nada mais é do que um arquétipo da própria sociedade brasileira, pulverizada pelas diferenças e por sua aspiração de auto-realização futura.

Babenco não se acanha em promover um apelo ao nível consciente do espectador chocando tanto em algumas cenas, mas sua obra não deixa de ser uma constatação de que o cinema enquanto linguagem desperta também as percepções ao nível subconsciente. Todas as emoções e preconceitos que acaloradamente o público do filme foi levado a expor de si mesmo, trouxeram consigo uma carga anterior de subjetividade.

Essa memória emocional que cada um carrega e que influencia a maneira com a qual vemos uma estória ser contada no cinema, é denominada pelos teóricos do cinema como “Efeito Kuleshov”, em homenagem ao cineasta e teórico russo Lev Kuleshov. Kuleshov que também era professor na Escola de Cinema de Moscou, fez na década de 20 um experimento com o público espectador, dando origem ao preceito teórico do cinema segundo o qual, sempre motivamos nossa percepção da sequência de imagens de um filme através de nossas premissas pessoais. A experiência realizada pelo russo se consistiu na justaposição de planos ou fotografias através de recursos de montagem e edição, nos quais uma mesma imagem de um ator, anteposta a outras três imagens, fez com que os espectadores relatassem condições emocionais distintas de um mesmo fotograma.

O rosto desse ator seguido da imagem de uma caixão com uma criança morta, foi descrito pelo público como uma performance brilhante do sentimento de dor e tristeza pela perda. O mesmo plano focado no ator seguida da imagem de um prato de sopa, foi vista como uma grande atuação que evidenciava a fome do personagem. E na sequência de novo a mesma imagem, seguido de um contraplano em que aparecia uma mulher, foi descrito pelo público como o perfeito retrato do desejo e da paixão entre os personagens. Tratava-se é claro, de um público menos treinado a assistir um filme do que o público que deu a Pixote uma das maiores bilheterias do

cinema brasileiro dos anos 80. Mas permanece o princípio segundo o qual o real é um tanto quanto relativizado pela trajetória prévia de cada espectador.

Por isso, Xavier (2005) relata que em Kuleshov a justaposição e o relacionamento entre os planos expressa seu significado essencial relacionado ao conjunto e a compreensão daquilo que é mostrado na tela de cinema. Nesse ponto acaba sendo produzido um antagonismo entre a proposta de Babenco em *Pixote* e sua tentativa de enaltecer o assunto tratado, com a experiência do cinema enquanto linguagem de tornar evidente com suas elipses de tempo e espaço, as angústias e ressentimentos que o espectador já possui, recriando uma infinidade de realidades produzidas não por seu caráter naturalista, mas pela subjetividade de cada um.

Como um todo, o cinema brasileiro comercial, ainda que mais pobre em recursos tecnológicos, recorre à tentativa de reproduzir o padrão americano, desencadeando aqui uma versão do cinema narrativo repleta de exploração da miséria e da violência, quando não limitada à erotização explícita. Uma saída e grande referencial brasileiro fora do circuito comercial, foi a busca pelo lúdico empreendida pelo Cinema Novo, com sua aproximação com a linguagem da poesia e dialogando com o público por intermédio de processos simbólicos.

Pixote contudo, não se enquadra nessa última hipótese. Embora Babenco em alguns momentos se aproxime do brilhantismo, seus recursos não ultrapassam a barreira da catarse no espetáculo. Contudo na sua procura pelo hiperrealismo, o cineasta contribuiu para dar um grau de visibilidade à problemática da infância miserável e marginalizada nas grandes cidades brasileiras, embora o olhar do cineasta argentino tenha alcançado o grande público da época, sem esmiuçar o papel da arte na discussão sobre o caráter cultural da crise social brasileira, com sua busca por um tipo de comportamento referido sempre ao padrão de consumo do primeiro mundo capitalista, fator de grande relevância para o entendimento da realidade nacional.

PIXOTE - UM ADOLESCENTE INFRATOR E UM SER CULTURAL

A proposta de Babenco em *Pixote*, ao esculpir na tela doses generosas de estetização da violência, foi transformada em um dos temas favoritos para antagonizar correntes progressistas e reacionárias. Não há dúvida que o filme foi um marco emocional na história da cultura brasileira, ao passo que foi capaz de falar de sentimentos absolutamente universais. Mas também é inegável que Hector Babenco recorreu a soluções narrativas um pouco limitadas, como mencionado anteriormente.

Logo nas primeiras cenas, o filme *Pixote* estabeleceu um diálogo com a linguagem documental, apresentando a realidade de uma comunidade da grande São Paulo, como uma espécie de Prólogo da narrativa ficcional que viria em seguida. Inclusive introduzindo o personagem principal no “papel” do garoto Fernando Ramos como ele mesmo, junto à sua família e a condição na qual em seguida o espectador veria protagonizada pelo anti-herói *Pixote*.

O Brasil narrado por Babenco, era o país da desigualdade explícita, posto que no maior pólo industrial de seu território, abrigava o extremo da pobreza em sua plenitude. A exclusão, a marginalização e por fim a criminalidade, ressoavam com muita força

devido às próprias fraquezas institucionais que permitiam tamanha miséria.

Para o cineasta, o aliciamento de menores de 18 anos era consequência da fragilidade da legislação com suas brechas, pelas quais os garotos eram introduzidos no crime como uma alternativa de burla ao estado de coisas dos adultos criminosos.

Embora a discussão sobre o papel da legislação no problema dos menores infratores fosse uma condição primária na análise dos fatos, tal análise se desviava de um olhar que poderia encontrar nas transgressões marginais, uma série de condutas inseridas em um conjunto social no qual, a importância dos valores culturais não poderia ser desprezada.

Afinal de contas, a realidade brasileira não pertencia a um mundo que estava solto no ar e ela deveria ser entendida pela influência do contexto sociocultural presente na civilização pós-moderna. Onde a idéia de globalização sempre foi massificada como uma realidade concreta, sendo contudo mais um tipo de sofisma que esconde os únicos signos verdadeiramente globalizados, que são a aspiração de um consumo modelo e o padrão de comportamento decorrente deste.

Essa é uma perspectiva pouco explorada pelo cinema brasileiro quando traça um discurso sobre o tema. Mantendo esquecido o fato que, para além da fome, o menino infrator é também um ser cultural, que aspira algo que a todo tempo o padrão lhe diz que é certo, mas que sua condição, aí sim social, não lhe permite atingir.

Babenco não chega a ser uma exceção nessa abordagem mais superficial. Em seu filme ele propôs a dicotomia leis ruins versus miséria social, como sendo o aspecto quase solitário na compreensão do problema. E a partir disso a solução encontrada pelo Brasil segundo o cineasta, seria confinar os delinquentes mais jovens em reformatórios por poucos meses, para que logo em seguida o ciclo de marginalidade iniciasse um novo movimento. Desse ponto de vista, Babenco não discutiu o papel da indústria cultural.

A narrativa de Pixote evoca a libido do espectador, em detrimento de proposições mais teóricas. Submetendo a linguagem do filme aos traços dramáticos da estória e da espetacularização da realidade. Não que um filme possa ser capaz de transformar o estado de coisas caso opte pelo caminho da crítica cultural, pois o cinema pode transformar somente o próprio cinema. Mas a busca pela tipo de cinema verdade que o filme tenta alcançar, algo típico da indústria capitalista de cinema, está inserida no papel que o padronismo cultural promoveu na arte pós revolução industrial.

O teórico da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, descreveu como a arte reagiu ao advento da industrialização da cultura. Para ele o novo modelo de arte com “a” minúsculo e alicerçado à lógica da reprodução industrial capitalista, perdeu seus aspectos intrínsecos de singularidade em comparação com a Arte tradicional. Benjamin afirma que antes da técnica mecânica assumir o protagonismo na criação, existia em toda obra de arte aspectos relacionados a “Aura” do objeto e do discurso. Isso significava que o espectador que se depara com réplicas da imagem da Monalisa, para exemplificar uma obra bastante conhecida no imaginário pós-moderno, experimenta uma significação com a obra de Da Vinci completamente diferente da que o indivíduo experimentava quando estava diante do quadro original, sem nunca ter tido contato com a imagem reproduzida do mesmo.

Uma estátua de Vênus dizia Benjamin, para os gregos era objeto de culto

enquanto que para um sacerdote da idade média era uma ídolo maldito. Mas em ambas as situações a Vênus era única, pois gregos e medievais podiam sentir sua “aura” e perceber seu caráter singular.

Embora o teórico reconheça que a arte sempre foi suscetível à reprodução, para ele a indústria cultural da qual o cinema é um expoente, trouxe a novidade das técnicas de reprodução em escala. Benjamin concluiu então que a arte não seria mais uma experiência única.

Contudo ele enxergava também aspectos positivos no chamado declínio da aura advindo com o aparecimento da fotografia e do cinema.

Uma vez que a arte era antes inacessível para as classes mais populares, agora com a reprodução, além do seu valor de culto e ritual, a arte tem também um valor de exibição, referido a sua habilidade de alcançar o maior número de pessoas.

O cinema nascido como o símbolo perfeito desse modelo industrial, carrega consigo esta idéia de dialogar com as massas, reproduzindo entre elas um discurso diverso da arte aos moldes convencionais.

Os cineastas de vanguarda sempre tentaram subverter esta lógica seminal, alguns explorando a forma, enquanto outros optaram por conceber, como Babenco fez no filme *Pixote*, um cinema como um canal para um conteúdo sobre a realidade.

Ao se debruçar sobre o filme do cineasta argentino, o espectador ou o estudioso não de se ater mais ao que conta a estória do que propriamente ao que a caracterizaria como algo diferente de uma narrativa literária ou televisiva sobre o tema.

A ESTÓRIA CONTADA - O REFORMATÓRIO OU E A RUA

A saga do pequeno *Pixote*, um garoto da periferia da Grande São Paulo, se desenvolve com a prisão de um bando de garotos acusados dos delitos mais diversos.

Os garotos terminaram reclusos em uma instituição para infratores, onde descobriram todos os extremos da violência. Na chegada já foram recepcionados pelo inspetor de disciplina do lugar, interpretado pelo excelente Jardel Filho. A ironia da personagem do inspetor é que este que deveria ser o garantidor daqueles adolescentes, como um símbolo da atuação estatal, usava da arbitrariedade para impor física e psicologicamente diversos abusos.

Outro dos momentos mais perturbadores do filme, ocorre quando um grupo de garotos promovem um violento estupro em outro indefeso interno do lugar. E a saída encontrada pelo inspetor foi esquivar-se da responsabilidade, pois desde que tudo ocorresse do lado de fora da instituição, não importava que fim teriam aqueles garotos. Alguns dos outros personagens mais relevantes estavam internados no reformatório, como Lilica o adolescente gay, Dito o futuro líder dos garotos, além de Chico e Fumaça, bem próximos ao protagonista.

Entre as paredes da instituição, os danos causados pela exclusão social e pela falta de capacidade do Estado em prover às necessidades dos excluídos foi sendo mostrada por Babenco, com uma proposta comprometida a todo tempo com a condição humana daqueles personagens e com a grande janela pela qual o espectador foi sendo envolvido gradativamente, o olhar expressivamente triste de *Pixote*.

Na busca por um diálogo com as referências históricas da época, Babenco filmou também algumas cenas com recursos de metalinguagem, como quando alguns personagens encenam um interrogatório policial, uma situação bem conhecida por eles, em uma construção narrativa dentro da narrativa maior do filme, explorando momentos em que apareceram toda a violência do Brasil da desigualdade e do pau-de-arara rodapé.

Após experimentarem todo tipo de provação, Pixote e seus companheiros fogem para as ruas e continuam suas aventuras transgressoras. Com fome e sem qualquer perspectiva, cometem pequenos delitos para sobreviver e aos poucos vão se tornando mais amargos, embora notadamente pouco amadurecidos.

A morte, a prostituição e a descoberta da sexualidade perpassam as cenas do filme, produzidas segundo o próprio Babenco com os atores adolescentes representando os personagens com ausência de diálogos pré-estabelecidos, trabalhando as situações dramáticas e o comportamento no momento da filmagem. Com esse método um tanto quanto inovador, as sensações são percebidas de maneira mais crua, de novo em uma evocação do realismo e sem os vícios que a teorização pode causar.

Assim de improviso, a estória foi sendo alimentada pelas reações que os atores iam sentindo in loco na busca pela espontaneidade. Em meio aos quase não atores do filme, a incrível Marília Pêra brilha pela sua capacidade de se tornar imanente à condição de sua personagem, a prostituta Sueli.

A atriz é co-autora de inúmeras cenas construídas pela sua genialidade criativa. Mas sem dúvida alguma a mais brilhante de todas é a cena em que, após o desaparecimento dos outros personagens centrais da estória, Pixote sofre uma convulsão e é expulso de casa por Sueli.

Até então o roteiro previra que a cena deveria acontecer apenas com Pixote passando mal e sendo mandado embora. Mas o clímax criado espontaneamente por Fernando Ramos e Marília Pêra dá luz a um dos momentos mais icônicos do filme.

A MÃE E O ÓRFÃO

Na resolução dramática da estória, Pixote após passar muito mal, instintivamente se recolhe no colo da prostituta Sueli que nunca fora mãe por sempre recorrer ao aborto. Com Pixote em seu colo, Sueli dá o peito para amamentar o garoto e ali os dois se encontram com o drama existencial de seus personagens. A cena é um espectro simbólico dentro da narrativa do filme tão preocupada em demonstrar um naturalismo corrente. Babenco sempre afirmou que fez o filme por causa dela, mas a criação principal ficou por conta dos dois atores, que puseram nela suas almas impregnadas das almas dos seus personagens.

Assim após o breve momento em que a prostituta entende que está em condições de acolher o menino, ela o rejeita. Em seguida e também sem a prévia previsão no roteiro, Pixote se levanta e vai até o armário, onde pega sua pistola e a carrega lançando um último olhar já em tom de despedida. Fernando Ramos conseguiu expor nesta cena toda a melancolia de seu personagem, tal qual fizera ao longo do filme, preparando o caminho para o epílogo de seu personagem e de sua própria vida.

EPÍLOGO

Hector Babenco conseguiu com o filme *Pixote* atingir sensivelmente o espectador. Embora não tenha elaborado sua narrativa ao ponto de discutir em profundidade o papel da cultura na problemática social brasileira, recorrendo ao realismo intencional, o cineasta deixou um documento histórico de inegável importância.

O filme aborda como as práticas de poder e disciplina social, podem também fortalecer a cultura da marginalização.

Contudo, ainda que denunciando explicitamente o papel negativo do Estado no processo histórico de segregação de classe, com suas relações de dominação e controle, ele não pôde ir tão longe na sua pretensão de retirar a adjetivação que a sociedade sempre impôs sobre a infância e adolescência marginalizadas.

O lugar mítico da infância, coube ao protagonista Fernando Ramos defender, a cada apropriação realizada do conceito original. *Pixote* o personagem, possui um pouco da trajetória de inúmeros garotos que como ele não tiveram tantas opções de escolha, como era o caso do próprio Fernando Ramos da Silva que o interpretou.

Fernando carregou nas suas palavras o “dilema” de ser o *Pixote*, mesmo após o filme. Tentou continuar na carreira de ator, mas encontrou uma barreira enorme em si mesmo e na imensidão de rótulos que a elite brasileira costuma etiquetar nos mais pobres.

Ele que nunca havia sido revistado por policiais, passou por isso inúmeras vezes depois do filme. Nunca fora preso mas foi depois do filme, e após tantas tentativas frustradas de continuar sendo artista voltou às manchetes de jornais no modo comoventemente mais acessível aos garotos da mesma origem social que ele, cometendo delitos, quase que para corresponder a expectativa que a caricatura lhe impusera de ser sempre o *Pixote*.

Não há como assistir ao filme de Babenco e dissociar a trajetória de *Pixote* da trajetória de Fernando. Somos instigados a falar. Nosso olhar comunica aos pensamentos e depois verbalizamos sobre a marginalidade adolescente e as mortes que cometem e as que sofrem. Como Fernando sofreu pelas mãos da polícia, ou como sofreram os garotos do caso Camanducaia.

Por vezes os pré-conceitos se misturam no discurso popular, jorrando frases como “... vagabundo tem que morrer mesmo” ou, “... bandido bom é bandido morto”.

É possível que na mente ávida de Babenco, possa ter crescido uma expectativa de aproximação com o cinema italiano da segunda metade da década de 40 e seu retrato do pós-guerra. Mas a glamourização de clichês que a imprensa tão erroneamente se precipitou em promover, assim como hoje em dia o fazem as discussões mais rasas nas redes sociais, nos mostram que um filme é impotente diante da realidade ou mesmo diante de sua tentativa de representá-la.

Nos tempos de medidas socieducativas e das manifestações e certezas absolutas e sem ponderações no Facebook, inúmeras são as vidas que nascem como *Pixote* e terminam como Fernando, rotuladas pela opinião dos que são despoticamente mais esclarecidos.

Hoje as nossas unidades de internação são os espaços públicos de convivência e reeducação incapazes de conter o que a vida fora dos muros já criara de antemão para os fragmentos de vida, entusiasmados com o protagonismo célere que o ato infracional lhes concede face a invisibilidade de outrora.

A quebra do paradigma de gerações tão comum em sociedades sem vínculos, fica de fora se tomarmos como pano de fundo a dramática gênese de um vadio errante pelas ruas da cidade, e o que os seus olhos podem ver e como eles são vistos. Não exatamente como um flâneur, mas no encontro entre a malícia e ingenuidade em forma de solidão, tal qual a vida do personagem principal.

Como ele, outros garotos seguem raspando o asfalto com suas solas descalças, despejando nas esquinas e em cada sarjeta, apenas uma dose de arrogância na medida que têm seus corpos esvaziados de sonhos pela rotina da metrópole.

A droga, a violação do corpo, a fraternidade, a omissão e a opressão do estado, todos estes elementos conjugam-se para dramatizar uma rotina tão atual, que esquecemos de refletir sobre nosso papel na mesma.

Em Pixote a Lei do mais fraco, ora somos espectadores na busca da realidade, ora estamos apenas à espera da próxima catarse cênica, na qual nos embebedaremos de clímax para posteriormente “amaciarmos” a dureza do que existe. Ou então somos só eco de preconceitos despejando frustrações absorvidas por pares com a mesma fraqueza intelectual.

Após a cena final de alguns filmes, por vezes temos uma cena extra, que corresponde a uma espécie de epílogo aos moldes do teatro grego, com uma fala breve do ator ou do autor após a resolução dramática. Nesta fala ou imagem final, costumeiramente temos uma reflexão importante a fazer.

Em Pixote, enquanto nos ajeitamos na poltrona esperando que o filme encerre, o protagonista caminha brincando como qualquer menino, ainda que aos olhos desatentos seja só mais um bandido. Tentando se equilibrar nos trilhos como na sua vida, o personagem segue seu caminho na direção do horizonte.

Mas essa estória contada pelo cineasta de renome, uma manchete de jornal, artigos acadêmicos, reportagens televisivas, prêmios da crítica, livros ou teorizações mais elaboradas, são todos incapazes de descrever com exatidão o que sentem aqueles que não podem experimentar as maravilhas do capitalismo.

O filme está encerrado. E o apagar do fim para os pixotes e Fernandos sempre vem acompanhado pelo acender das luzes. Seja dos faróis dos carros de polícia ou dos refletores nas salas de cinema. E nós, seguimos nossas vidas normalmente.