

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

**BRUNA MARIA PAIXÃO CASTELO BRANCO**

**O PROTAGONISMO DO ANTI-HERÓI NA OBRA DE JOSÉ LOUZEIRO:** análise do  
processo de criação do roteiro do filme *Pixote - A Lei do Mais Fraco*

São Luís

2020

**BRUNA MARIA PAIXÃO CASTELO BRANCO**

**O PROTAGONISMO DO ANTI-HERÓI NA OBRA DE JOSÉ LOUZEIRO:** análise do processo de criação do roteiro do filme *Pixote - A Lei do Mais Fraco*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Ferreira Júnior.

São Luís

2020

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Maurício José Moraes Costa  
CRB 13-833

C349p

Castelo Branco, Bruna Maria Paixão.

O protagonismo do anti-herói na obra de José Louzeiro : análise do processo de criação do roteiro do filme *Pixote - A Lei do Mais Fraco* / Bruna Maria Paixão Castelo Branco. São Luís, 2019.

123 f. il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Ferreira Júnior.

Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

Inclui bibliografia.

1. José Louzeiro. 2. Cinema nacional. 3. Infância marginalizada. 4. Manuscritos. 5. Crítica Genética. I. Título. II. Ferreira Júnior, José.

CDD: 801.959981

CDU: 801.73(81)

**BRUNA MARIA PAIXÃO CASTELO BRANCO**

**O PROTAGONISMO DO ANTI-HERÓI NA OBRA DE JOSÉ LOUZEIRO:** análise do processo de criação do roteiro do filme *Pixote - A Lei do Mais Fraco*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade

Data da Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. José Ferreira Júnior (Orientador)**

Doutor em Comunicação e Semiótica  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

---

**Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas (Membro Interno)**

Doutor em Filosofia  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josette Maria Alves de Souza Monzani (Membro Externo)**

Doutora em Comunicação e Semiótica  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

**Dedico à minha família e a  
Memória de José Louzeiro**

## **AGRADECIMENTOS**

A José Louzeiro, por em vida, ter incentivado o meu interesse pela sua obra. A Ednalva Tavares por ter confiado a mim o contato, antes da doação para a Fundação Biblioteca Nacional, com manuscritos guardados por mais de 40 anos.

Agradeço a minha família: meus pais Vitória e Castello, meus irmãos Antônio, Carlos, Cláudia, Régia e Rosana. Ao meu marido Max, pelo incentivo de todos os dias em mais de oito anos de companheirismo.

Agradecimento especial ao meu orientador José Ferreira Júnior, por ser um professor que inspira os alunos, desde a época da graduação, um mestre gentil e sempre disposto a ajudar seus alunos. Estendo os agradecimentos aos professores do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, em especial ao professor Flávio Freitas, que trouxe contribuições desde a qualificação desta pesquisa.

Gostaria de agradecer a disponibilidade da professora Josette Monzani em participar da defesa deste trabalho. Muito obrigada!

Aos meus amigos que sempre estiveram próximos nessa jornada: Maria Thereza Soares, Carlos Erick Brito, Bruno Figueiredo, Glenda Santiago, Samuel, Noemi, Márcio, Ivana e Cida.

Quero lembrar dos amigos que construí durante os dois anos de mestrado e que estarão presentes em minha vida: Maurício, Mizraim, Marcelo, Donny, Karla, Letícia, Karina, Danielle, Larize e Alex, a convivência com vocês tornou tudo mais leve. Ressalto ainda a convivência harmoniosa com os demais colegas da turma.

Gostaria de mencionar o jornalista Ribamar Corrêa, o primeiro a me impulsionar a conhecer um pouco mais a obra de José Louzeiro. Agradeço a todos que, direta ou indiretamente contribuíram com esse trabalho e espero que essa pesquisa possa contribuir para que a obra deste autor possa ser amplamente estudada.

## RESUMO

A dissertação investiga a partir da análise de manuscritos do roteiro, os processos de criação de personagens marginalizados socialmente presentes no filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, dirigido por Hector Babenco e inspirado no livro *Infância dos Mortos* de José Louzeiro, autor que participou da elaboração do roteiro do filme, em um processo de criação coletiva com os cineastas Hector Babenco e Jorge Duran. O estudo se insere no campo metodológico de pesquisa de Crítica Genética, tem como objetivo o estudo dos diferentes tratamentos do roteiro, considerando anotações, rascunhos e troca de informações entre os roteiristas, importantes para a compreensão das etapas de construção de personagens centrais da obra a partir da documentação do processo de escrita. Considerando o contexto histórico do país na época de lançamento do filme, a pesquisa dividiu-se em etapas para apresentar elementos externos que influenciavam na abordagem de tema social no cinema. Traçou-se um panorama da obra de José Louzeiro e como o gênero literário de romance-reportagem foi importante para influenciar as produções cinematográficas no período, para a compreensão do cenário utilizou-se a contribuição de autores como Reimão (2011), Costa (2005) e Sússekind (1984). Para análise específica do cinema utilizou-se autores como Gomes (1980), Xavier (1993) e Amancio (2007). Sob o ponto de vista do processo de criação, buscou-se estabelecer um diálogo com a pesquisa de Salles, que discute a criação como um processo de construção em rede. A partir da análise do manuscrito do roteiro são discutidos os princípios direcionadores na adaptação do livro para cinema, com foco na construção de personagens socialmente marginalizados. Como resultado, pretende-se identificar elementos presentes no processo de criação do cenário de invulnerabilidade social no cinema.

Palavras-chave: José Louzeiro. Cinema nacional. Infância marginalizada. Manuscritos. Crítica Genética. Processos de criação.

## ABSTRACT

This paper investigates the processes of socially marginalized character creation in the movie *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, directed by Hector Babenco. The movie is inspired by the book *Infância dos Mortos*, written by José Louzeiro, that took part in the script writing. The creation process also included Hector Babenco and Jorge Duran. The study is inserted in a methodological field of research on genetic criticism. The goal is to understand the different treatments of the script, considering notes, drafts and information exchange among the writers. These elements help to identify the stages of development of main characters. Considering the historical context of Brazil at the time the movie was released, the research is divided into steps, in order to show elements that influenced the approaches of social themes. An overview of José Louzeiro's work is outlined and the work also explains how the literary genre novel-news story was important to influence the cinema productions at that time. In order to understand the scenario, the work mentions authors such as Reimão (2011), Costa (2005) and Süssekind (1984), beyond the contextualization of the historical period of the time, as well as its influence on the production and freedom of expression in the field of arts. For a specific analysis of cinema, authors such as Gomes (1980), Xavier (1993) and Amancio (2007) are mentioned. Considering creation, there's a connection to researches by Salles, who approaches the creation as a network building process. Finally, this work also approaches the directions to the book adaptation from the script analysis, focusing the socially marginalized character creation. It's an unpublished analysis and the proposal is to contribute to the processes of creation.

Keywords: José Louzeiro; national cinema; marginalized childhood; manuscripts; genetic criticism; processes of creation.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Fernando Ramos da Silva, na época em que interpretou Pixote .....	51
<b>Figura 2</b> - Cena em que as crianças são expostas a detentos adultos em uma delegacia .....	52
<b>Figura 3</b> - Cena de brincadeira em que os garotos simulam uma cena de tortura ...	55
<b>Figura 4</b> - Termo de doação assinado por Ednalva Tavares .....	59
<b>Figura 5</b> - Primeira página do manuscrito do roteiro.....	60
<b>Figura 6</b> - Bilhete escrito por José Louzeiro, informando sobre o primeiro tratamento do roteiro.....	61
<b>Figura 7</b> - "Babenco, já marquei meu personagem Pichote com ch por razões particulares. No filme ele deve aparecer com x.....	63
<b>Figura 8</b> - Segundo tratamento.....	68
<b>Figura 9</b> – Captura da primeira página do terceiro tratamento de roteiro.....	73
<b>Figura 10</b> – Sequência 9 - segundo tratamento.....	78
<b>Figura 11</b> – Captura da sequência 2 -A do primeiro tratamento .....	81
<b>Figura 12</b> – Captura da sequência 2 do segundo tratamento .....	81
<b>Figura 13</b> - Captura da sequência 2 do terceiro tratamento do roteiro.....	82
<b>Figura 14</b> – Captura da Sequência 2-A Primeiro tratamento .....	82
<b>Figura 15</b> – Captura da sequência 2 do Segundo tratamento.....	83
<b>Figura 16</b> – Captura da sequência 5 do Segundo tratamento.....	84
<b>Figura 17</b> – Captura da sequência 6B do segundo tratamento.....	85
<b>Figura 18</b> – Captura da sequência 12 do terceiro tratamento do roteiro .....	86
<b>Figura 19</b> - Captura da sequência 17 do segundo tratamento .....	87
<b>Figura 20</b> – Captura da sequência 20 do segundo tratamento .....	88
<b>Figura 21</b> – Captura da sequência 20 do segundo tratamento .....	88
<b>Figura 22</b> - Captura da sequência 21 do segundo tratamento .....	89
<b>Figura 23</b> - Captura da sequência 11 –terceiro tratamento.....	91
<b>Figura 24</b> - Captura da sequência 7 do segundo tratamento .....	92
<b>Figura 25</b> - Captura da sequência 18 do segundo tratamento .....	93
<b>Figura 26</b> - Captura da sequência 24 do terceiro tratamento.....	94
<b>Figura 27</b> - Captura da sequência 6b do segundo tratamento .....	95
<b>Figura 28</b> - Bilhete de José Louzeiro na página 64 do segundo tratamento .....	96
<b>Figura 29</b> - Captura da sequência 4, parte 1 do segundo tratamento .....	96

<b>Figura 30</b> - Captura da sequência 4 do terceiro tratamento .....	97
<b>Figura 31</b> - Captura da sequência 4 Parte 2 -Segundo tratamento.....	97
<b>Figura 32</b> - Captura da sequência 4 Parte 3 - Segundo tratamento.....	98
<b>Figura 33</b> - Captura da sequência 5 – Primeiro tratamento .....	99
<b>Figura 34</b> - Captura da sequência 10 - Segundo tratamento .....	99
<b>Figura 35</b> - Captura da sequência 16- Segundo tratamento .....	101
<b>Figura 36</b> - Captura da sequência 20 - Segundo tratamento .....	102
<b>Figura 37</b> – Captura da sequência 20, Parte 1 – Segundo tratamento .....	105
<b>Figura 38</b> - Captura da sequência 20, parte 2- segundo tratamento.....	105
<b>Figura 39</b> - Captura da sequência 20, parte 3- segundo tratamento.....	106
<b>Figura 40</b> - Captura da sequência 20, parte 4- segundo tratamento.....	106
<b>Figura 41</b> – Captura da sequência 22- Segundo tratamento .....	108
<b>Figura 42</b> - Captura da sequência 21- Terceiro tratamento .....	110
<b>Figura 43</b> - Captura da sequência 23- Terceiro tratamento .....	110
<b>Figura 44</b> - Captura da sequência 24- Terceiro tratamento .....	111

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> –Primeiro tratamento do roteiro .....	69
<b>Quadro 2</b> –Segundo tratamento do roteiro .....	70
<b>Quadro 3</b> – Terceiro tratamento .....	74
<b>Quadro 4</b> – Construção de Pixote no manuscrito .....	90
<b>Quadro 5</b> – Construção de Lilica no manuscrito .....	101

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2 JOSÉ LOUZEIRO: o homem, a obra e o contexto histórico</b> .....	17
<b>2.1 Ditadura Militar no Brasil: noticiar durante a repressão</b> .....	21
<b>2.2 O romance-reportagem para retratar a realidade</b> .....	26
<b>3 INFÂNCIA DOS MORTOS: uma denúncia sobre crianças e adolescentes no Brasil dos anos 1970</b> .....	32
<b>4 CINEMA BRASILEIRO: representação do contexto social do Brasil nas telas</b> .....	43
<b>4.1 <i>Pixote - A Lei do Mais Fraco</i> e a infância marginalizada em destaque</b> .....	48
<b>5 METODOLOGIA DA PESQUISA</b> .....	56
<b>6 PELAS LINHAS DE PIXOTE: roteiro, descrição e classificação do <i>corpus</i> análise</b> .....	65
<b>7 A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS DE PIXOTE</b> .....	79
<b>7.1 Lilica - Mariazinha</b> .....	92
<b>7.2 Sueli</b> .....	103
<b>7.3 José Louzeiro</b> .....	107
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116

## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como ponto de partida o interesse em compreender a importância da obra do escritor, jornalista e roteirista José Louzeiro para a abordagem dos temas sociais e a projeção de personagens marginalizados como protagonistas no cinema e na literatura em um período em que o Brasil atravessava um período político conturbado em relação à censura que restringia a liberdade de expressão presente na Ditadura Militar (1964-1985).

Para representação da obra de José Louzeiro foi escolhido como corpus de análise, o processo de criação do roteiro do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, lançado em 1981 e dirigido pelo cineasta argentino, radicado no Brasil, Hector Babenco. O filme, considerado um sucesso de bilheteria, é uma adaptação do livro *Infância dos Mortos* (1977), de José Louzeiro. Como autor da obra literária participou na construção do roteiro, ao lado do diretor e do cineasta Jorge Duran.

A obra literária versa sobre a vulnerabilidade e invisibilidade social de crianças e adolescentes das classes mais pobres, especificamente nos anos 1970, submetidas à violência nas ruas e nas unidades mantidas pelo Estado, destinadas à ressocialização e colocando em discussão as nuances da infância marginalizada no Brasil, em um período que antecede a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), evidenciando de forma contundente situações de violência a que essas crianças e adolescentes eram submetidas nas ruas e em instituições de ressocialização e pela diversidade de características das personagens representadas na obra.

Na narrativa, o autor buscou traçar o perfil de um grupo de crianças e adolescentes vivendo nas ruas, suscetíveis a diferentes formas de violência urbana, bem como evidenciando a corrupção de representantes do Estado nas instituições de ressocialização. Classificada como do gênero romance-reportagem, a obra teve como ponto de partida, a produção de uma reportagem pelo autor sobre a Operação Camanducaia, uma ação organizada pelo Governo de São Paulo em 1974, para retirar das ruas da capital paulista, crianças e adolescentes. Movida por violência, na operação, 93 crianças e adolescentes entre 9 a 14 anos foram apreendidos por policiais de São Paulo e conduzidos para centros de triagens, apesar de grande parte não ter nenhum registro em instituições de ressocializações, de lá, foram levadas e torturadas pela polícia nas proximidades da cidade de Camanducaia, em Minas

Gerais. Das vítimas, 51 garotos conseguiram chegar à cidade e José Louzeiro, na época, repórter do jornal Folha de S. Paulo foi o primeiro a chegar à cidade, os depoimentos das vítimas serviram de base para a construção dos personagens do livro. Tanto neste quanto no filme, embora não se restrinja à Operação Camanducaia, que inspirou o escritor, a temática de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social foi representada pela violência a que eles eram submetidos em unidades de ressocialização e nas ruas, enfocando as estratégias de sobrevivência do grupo, por meio de ações controversas.

No filme, é enfatizado a violência ocorrida dentro das unidades de ressocialização, as Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor (FEBEMs), criadas em 1967, a partir de um desdobramento da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, instituída a partir da Lei nº 4. 513, de 1º de dezembro de 1964, incorporando o patrimônio e as atribuições do Serviço de Assistência a Menores

Para o estudo, o percurso de análise tem como ênfase, os manuscritos originais acerca da adaptação da obra literária para o roteiro cinematográfico de *Pixote – A Lei do Mais Fraco*. O estudo abarca os percursos de criação presentes no manuscrito durante a elaboração do roteiro do filme, considerando-se as alterações propostas durante o processo de elaboração da obra artística.

O procedimento metodológico tem como base os conceitos do campo teórico-metodológico conhecido como Crítica Genética, que consiste na investigação e reconstituição das etapas de criação, elencando rascunhos, desenhos, rasuras entre outros elementos que identifiquem os percursos criativos do autor durante a elaboração de uma obra artística, sendo ela um texto literário, um filme, é a reconstituição da gênese da obra. Segundo Salles (2000, p. 2) a Crítica Genética é uma análise que amplia os debates acerca da criatividade ao seguir os passos do artista permitindo a possibilidade de uma investigação de caráter indutivo sobre o processo criativo e outras conclusões sobre os percursos criativos do autor.

O manuscrito analisado tem duzentas e quarenta e quatro páginas, dividido em três diferentes tratamentos, evidencia as etapas de adaptação e definição dos perfis dos personagens e diálogos que deveriam ser levados para a adaptação cinematográfica, bem como pontuações sobre mudanças de cena, nomes de personagens e abordagens dentro da produção cinematográfica, como sugestões de planos cinematográficos. Segundo Salles (2000, p. 33) os caminhos que os rascunhos evidenciam são essenciais para conduzir o autor até chegar à sua obra final.

O material escolhido para essa análise foi doado para o acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, após a morte de José Louzeiro, no dia 29 de dezembro de 2017, com a finalidade de contribuir para novas possibilidades de pesquisa no campo do cinema.

Por ser um filme que teve uma bilheteria expressiva no lançamento e ter uma projeção internacional, bem como abordar um assunto social pertinente que é a vulnerabilidade de crianças e adolescentes expostos a uma estrutura de violência tanto nas ruas, há diversos estudos sobre a obra, considerando a representação social exposta no filme. Entretanto, a pesquisa traz um viés diferenciado por aprofundar-se nas formas construtivas do roteiro, utilizando-se um material inédito, não divulgado ao público. O manuscrito original estava sob os cuidados da escritora Ednalva Tavares, antiga agente literária do escritor José Louzeiro e foram cedidos à pesquisa, antes da doação para a Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O objetivo é analisar, no âmbito dos estudos de processo de criação, a construção de personagens no roteiro de *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, elaborado por três roteiristas: José Louzeiro, Jorge Duran e Hector Babenco. Com base no manuscrito cedido para análise, cujo conteúdo é datilografado, considerou-se rascunhos, bilhetes, anotações sobre os diálogos, sugestões sobre estrutura das cenas e diálogos, modificações de nomes de personagens identificados nos três tratamentos do roteiro. O processo analítico baseia-se nas etapas de construção dos personagens centrais da obra. O estudo estabelece relação com as pesquisas de Grésillon (2007), Salles (2000), Monzani (2005) e Biscalchin (2015).

O primeiro capítulo pretende contextualizar a importância das características sociais presentes na obra de José Louzeiro que projetou o autor como roteirista de cinema a partir de meados dos anos 1970, portanto, fez-se necessário traçar um panorama sobre a trajetória do autor, pontuou-se a sua atuação no jornalismo, na literatura e na adaptação de histórias para o cinema e televisão.

Neste ponto, considerou-se as características da obra de denúncia social produzida pelo autor, fez-se necessário pontuar o contexto histórico vivenciado pelo escritor que influenciava em sua narrativa. No período da adaptação da obra escolhida para a análise, o Brasil passava por um período político de Ditadura Militar e, conseqüentemente, de forte censura acerca da produção artística e nos meios de comunicação, cenário que levou diversos jornalistas para a atuação na literatura, como uma forma de manifestação da liberdade de expressão e de resistência ao

período político que o país atravessava. Nesta seção, além de usar como recorte teórico obras que evidenciam a censura na cultura durante a Ditadura Militar, como Reimão (2014) e Louzeiro (1982; 2001; 2012), bem como referência em documentos oficiais, o capítulo abordará conceitos presentes no romance-reportagem e sua forma de construção no Brasil. Para tanto, utilizaremos como referências teóricas autores como Costa (2005), Pinto (2017), Pinto e Ferreira Júnior (2017), Gomes (2017) e Sússekind (1984).

No segundo capítulo, o estudo discorrerá sobre o livro *Infância dos Mortos*, que inspirou o filme. Considerou-se a conjuntura social em que ele está inserido, mostrando como a proteção dos direitos da infância era tratada no Brasil, além da ficção. A seção traz aportes teóricos que englobam a vulnerabilidade de crianças e adolescentes no Brasil, no período em que a obra foi escrita. Utiliza-se autores como Boeira (2014) e Frontana (1999), bem como documentos e análises oficiais como a Lei nº 4.513, de 1º de dezembro de 1964 e, para o estudo, fez-se necessária uma observação sobre o arcabouço teórico das construções simbólicas sociais. Para tanto, foram aproveitados conceitos de construção de poder e controle social, bem como a abordagem proposta por Foucault (2014) acerca do controle e da continuação da violência social presente na forma de construção das unidades de encarceramento do Ocidente.

O terceiro capítulo pontua o contexto que permeou o processo de construção da obra cinematográfica, apresenta-se o panorama dos movimentos culturais que regiam a produção brasileira nos anos 1970 e 1980, período em que se insere o início da participação de José Louzeiro na adaptação de roteiros para o cinema. Considerando o contexto histórico, serão utilizados como aportes teóricos os conceitos de Xavier (1993), Silva Neto (2009) e Gomes (1980), que mostram a repercussão em termos do mercado cinematográfico, bem como documentos oficiais que mostram as intervenções da censura no país acerca da produção da obra. Observa-se que a produção, embora considerada uma obra artística, é integrada a uma indústria cinematográfica. Autran (2012) traçou um panorama de como essa lógica de mercado interfere e influencia no desenvolvimento desses filmes. A pesquisa discorrerá sobre o contexto em que ocorreu o lançamento do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*.

No quarto capítulo, apresentou-se o procedimento metodológico de análise de Crítica Genética, que considera as conexões e escolhas feita pelo autor durante a



criação, com o intuito de identificar as marcas singulares presentes nos procedimentos de elaboração artística. A pesquisa qualitativa utiliza o método de análise sobre os personagens principais do filme, por meio do processo intitulado “Redes de Criação”, proposto pela pesquisadora Cecília Almeida Salles, cuja abordagem é relacionada com a construção de obras artísticas, destacando os elementos de interconexões que fundamentam o processo criativo do autor durante a elaboração do trabalho artístico, considerando aspectos do contexto social e da narrativa apresentada.

O quinto capítulo, explicita a análise será focada no processo de criação do autor, a partir do estudo original do manuscrito do filme, datado de 1979. Nesta seção, apresentou-se como estava composto o manuscrito, com as subdivisões em três tratamentos.

No sexto capítulo deu-se a continuidade da análise na investigação dos elementos presentes na construção dos personagens centrais da obra: Pixote, o protagonista do filme, Lilica, travesti, adolescente de 17 anos, que integra o grupo de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social, a prostituta Sueli, cuja participação delimita um importante encaminhamento da obra. Por fim, a análise da inclusão de José Louzeiro em duas versões de roteiro, como um jornalista que denuncia a violência a que as crianças e adolescentes são submetidas nas unidades de ressocialização. Mesmo com a presença de um jornalista no filme, a personagem não foi incluída no filme, mas é presente dentro do processo criativo da obra, objeto de análise da pesquisa.

No sétimo e último capítulo apresenta-se as conclusões acerca da construção dos personagens marginalizados na obra de José Louzeiro. Foram considerados os elementos presentes na narrativa do roteiro para definir os movimentos sociais diante da conjuntura da infância e a adolescência no Brasil.

## 2 JOSÉ LOUZEIRO: o homem, a obra e o contexto histórico

Nascido em São Luís, capital do Maranhão, no dia 19 de setembro de 1932, e falecido, aos 85 anos de idade em decorrência de uma parada cardiorrespiratória, no Rio de Janeiro no dia 29 de dezembro de 2017, o maranhense José de Jesus Louzeiro construiu uma trajetória profissional desempenhando as funções de jornalista, escritor e roteirista de cinema e de televisão, tendo uma ampla produção, principalmente na literatura e no cinema. Publicou 51 obras, entre biografias, novelas, romances, reportagens e contos. Para o cinema, teve 10 roteiros adaptados, entre eles obras que ganharam projeção no cinema nacional, a partir de premiações e relevância de bilheteria, a exemplo de *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* (1977), *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981), *O Homem da Capa Preta* (1985) e *Quem matou Pixote?* (1996) (LOUZEIRO, 2001).

A partir da década de 1980, atuou no audiovisual voltado para a televisão, elaborando roteiros de novelas, entre elas argumento para *Gente Fina* (1990), exibida pela TV Globo, *Corpo Santo* (1987) e *Guerra Sem Fim* (1993), ambas exibidas pela TV Manchete. É autor da série *O Marajá* (1993), que foi proibida de ser exibida pela Justiça<sup>1</sup> por conter críticas ao ex-presidente Fernando Collor de Mello (ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS, 2018a).

De origem financeira humilde, passou a infância e adolescência em uma casa localizada em um bairro chamado Camboa do Mato, na periferia de São Luís, onde morava com os pais Aproniano e Raimunda, a avó Dorotéia e seis irmãos. O hábito da leitura não veio apenas com os estudos formais e sim a partir das obrigações religiosas do pai, que era semianalfabeto e fervoroso religioso presbiteriano, que diariamente pedia ao filho que o auxiliasse na leitura da Bíblia (LOUZEIRO, 2012). José Louzeiro (2012, p. 13) lembrou ainda os momentos religiosos: “As leituras aconteciam sempre à noite, após o jantar, sob a lâmpada baixa que iluminava a grande mesa, quase que ocupando metade da nossa varanda”.

---

<sup>1</sup> A obra *O Marajá* era inspirada na trajetória do ex-presidente Fernando Collor de Mello, que sofrera impeachment em 1992 e, durante sua gestão, cunhou a expressão de “O Caçador de Marajás”, para justificar planos econômicos que incluíam o bloqueio de cadernetas de poupança. Fernando Collor entrou com um pedido na Justiça e conseguiu proibir a exibição da série, alegando que “havia risco de danos irreparáveis”. Em 1994, a série foi liberada com cortes, mas o dono da emissora, Adolpho Bloch, proibiu a veiculação da série antes do veredito final do Supremo Tribunal Federal, sob a justificativa de não querer mais confrontos com a família do ex-presidente.

Apesar de classificar-se como um garoto de “mau comportamento”, constantemente envolvido com querelas com outras crianças nas ruas de São Luís, na adolescência começou a sobressair-se pelo empenho nos estudos. Esse interesse por aprimorar-se no aprendizado veio a partir da influência da professora de geografia Maria Freitas. A educadora maranhense foi homenageada pelo autor no livro “Lições de Amor”, publicado em 2012, e foi considerada por Louzeiro uma grande incentivadora na sua vida profissional.

Nesse livro, o escritor relembra as aulas de reforço na casa da educadora. Além de recomendar novas leituras, ela incentivava o aluno a frequentar a Biblioteca do Estado e o presenteou com um livro:

Em determinado momento, pelo que me lembre, eis que em certa tarde Maria Freitas e Marita apareceram em visita, lá em casa, na esburacada rua Camboa do Mato, 34. Foi aquele constrangimento para minha mãe Mundiquinha, vovó Dorotéia e, em particular, para mim. A casa estava, internamente, sempre em obras, materiais amontoados pelos cantos, o ar carregado com cheiro de cimento, cal e pontas de tábuas verdes. Não tínhamos geladeira, os copos e as xícaras até que não envergonhavam, mas tomar “Cola Guaraná Jesus”, sem gelo, era um horror. Foi nessa ocasião que elas me presentearam com o livro “Lincoln”, do alemão Emil Ludwig (LOUZEIRO, 2012, p. 23).

O incentivo da professora fez com que o aluno ansiasse demonstrar gradativamente mais empenho em aprender. Por essa motivação, as visitas à biblioteca tornaram-se mais constantes e, logo, os resultados começaram a ser confirmados. A melhora nas notas e uma ampliação no repertório vocabular aprimoraram a escrita do aluno, e em uma atividade de produção textual foi indicado pelo diretor da escola, o educador Luiz Rêgo<sup>2</sup>, a uma vaga de assistente de revisor do Jornal O Imparcial, ainda aos 16 anos de idade. O trabalho como aprendiz ocorria no período noturno, logo após as aulas, e se tornou um complemento para despertar a criatividade do ainda adolescente José Louzeiro.

Após essa primeira experiência com o jornalismo impresso, recebeu o convite para ser ajudante de repórter de polícia de outros jornais pertencentes ao Grupo Diários Associados, em São Luís. Em 1953, quando atuava no jornal “O Combate”, percebeu um novo cenário que influenciava o fazer jornalístico na cidade

---

<sup>2</sup> Educador maranhense que foi diretor do tradicional Colégio São Luiz, fundado por ele em 1934 e que ficou sob sua direção até 1977, ano da desativação da instituição de ensino. Disponível em: <[http://amclam.org/?page\\_id=78](http://amclam.org/?page_id=78)>. Acesso em: 28 abr. 2019.

devido ao contexto político capitaneado pelo senador Vitorino Freire Caldeira (1978) conceituou esse momento político no Maranhão da seguinte forma.

O Vitorinismo, com efeito, foi um coronelismo. E foi um coronelismo por propender sempre a controlar o poder político através do exercício de um mandonismo sobre as formas superestruturais do sistema de poder do Estado. O Vitorinismo foi, no caso, uma das formas de mandonismo político. (CALDEIRA, 1978, p. 60-61).

E neste momento político, José Louzeiro deixou São Luís em 1954, aos 21 anos de idade, migrando para o Rio de Janeiro, assim como outros intelectuais maranhenses que escolhiam o destino em busca de novas oportunidades de crescimento artístico. No curta-metragem “José Louzeiro: Depois da Luta” (2018), o pesquisador maranhense Benedito Buzar, em entrevista à cineasta Maria Thereza Soares, relembra o cenário em São Luís nos anos 1950:

O Vitorinismo estava em seu apogeu aqui no Maranhão em 1950 e alguns intelectuais, alguns escritores..., sentindo que não havia clima para prosperar aqui em São Luís, e eles já estavam começando a ter um nome que extrapolava São Luís, ele aproveitou esse momento e viu também que as perspectivas dele aqui em São Luís eram restritas, ele resolve também embarcar nessa canoa, nesse movimento, e vai embora para o Rio de Janeiro [...]. (LOUZEIRO, 2018, informação verbal).

Segundo Louzeiro (2001), o início da carreira foi na Revista da Semana. Depois, no Rio de Janeiro, atuou em em A Luta Democrática, O Dia, Diário Carioca, O Radical, Diário de Notícias, Correio da Manhã, O Jornal, Diário da Noite, as revistas O Mundo e O Mundo Ilustrado, Última Hora e O Globo. Além destes, teve passagem em São Paulo, onde trabalhou na Folha de S. Paulo, de 1972 a 1975.

Contudo, o início da carreira foi marcado por desafios. Sem conhecer o Rio de Janeiro, nem o mercado profissional na capital carioca, passou por dificuldades financeiras e conciliava o trabalho na redação com outros afazeres temporários. Quando atuava em O Jornal, devido à baixa remuneração, além do trabalho na redação tinha um emprego na função de *office-boy* em uma empresa de artes gráficas.

No entanto, apesar dos esforços na busca por oportunidades, os problemas financeiros foram se agravando. Com o fechamento da empresa de artes gráficas, a baixa remuneração e as inconstâncias no pagamento em “O Jornal”, passou a viver em estado de mendicância.

Nessa época, dormia nas ruas, rodoviárias e aeroporto e, paralelo à degradante condição financeira, seguia atuando em revistas, desempenhando função

de tradutor e assistente comercial em paralelo às atividades com o jornalismo. Devido à sua própria referência de comiseração, passou a ter outra perspectiva sobre o tema.

Eu estava tão envolvido com a sobrevivência que não pensava em nada. Numa fase como aquela, um prato de sopa valia mais que qualquer princípio filosófico. Eu estava voltado unicamente para a comida, todo meu movimento era no sentido de obter um prato de comida. De qualquer forma, travei amizade com prostitutas, vagabundos e homossexuais. Essas pessoas sensíveis. (LOUZEIRO, 1982, p. 8).

Mesmo integrando quadros profissionais de diversos periódicos, como jornalista policial efetivamente só voltou a atuar em 1958, na redação do Correio da Manhã, a época coincide com o início de seu ingresso ainda tímido na literatura. Na época, publicou o livro de contos “Depois da Luta”, em 1958, aos 26 anos de idade.

A relação de José Louzeiro com as pessoas marginalizadas socialmente sempre esteve presente no decorrer de sua trajetória e influenciou suas obras literárias. Como jornalista policial, conviveu com personagens do mundo marginalizado e pôde compreender como eram definidas as funções dos atores sociais presentes naquele contexto. Para ele, tanto os membros da polícia quanto os criminosos participavam da mesma engrenagem. “Minha visão de submundo inclui o policial e o bandido. Ambos se mexem e fazem o que podem para sobreviver [...]” (LOUZEIRO, 1982, p. 15).

Pinto e Ferreira Júnior (2017, p. 79) ressaltam que, em muitos momentos da sua profissão, o escritor esteve diretamente ligado ao universo dito marginal, conversando com detentos, moradores de ruas e grupos marginalizados socialmente, o que foi essencial em suas narrativas como repórter.

Mesmo radicado no Rio de Janeiro desde a década de 1950, foi reconhecido em sua cidade natal e eleito, em 1987, membro da Academia Maranhense de Letras, ocupando a cadeira de nº 25. Na época, sua carreira como escritor já estava consolidada. Em sua biografia, destacam-se ainda a busca por representatividade dos escritores e a luta pela liberdade de expressão no país. Presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro (1984-1987), membro do Conselho Nacional do Direito Autoral (1985-1986), do Conselho Superior de Censura (1987) e do Conselho de Direitos Humanos e Liberdade de Expressão da ABI (1987)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Informações biográficas disponíveis em: <<http://www.academiamaranhense.org.br/jose-de-jesus-louzeiro/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

E essa lógica de resistência, de ampliar o olhar para quem é considerado invisível na sociedade, influenciou tanto os textos redigidos para a editoria de jornalismo policial, quanto ampliadas para as histórias contadas na literatura e nas produções audiovisuais. Suas obras mais marcantes, seja no cinema ou na literatura, possuem como característica um olhar sobre os menos favorecidos e uma defesa da preservação dos direitos humanos. Em uma narrativa direta, com características de jornalismo policial, imprimiu sua característica na produção literária e cinematográfica brasileira, principalmente nos anos 1970 e 1980.

## **2.1 Ditadura Militar no Brasil: noticiar durante a repressão**

No ano de 1964, o Brasil passou por um momento de transição política, saindo da democracia e ingressando em um regime ditatorial, que durou 21 anos. O Golpe Militar eclodiu na madrugada do dia 31 de março, deflagrado contra o governo do presidente João Goulart, deposto do cargo e, posteriormente, exilado no Uruguai. No entanto, bem antes da data de sua instituição, o golpe estava sendo desenhado a partir da conjuntura política nacional e internacional.

O mundo estava dividido entre dois regimes políticos e econômicos, desde o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com a emergência de duas potências políticas e econômicas. De um lado, os Estados Unidos representavam o capitalismo e os conceitos de livre mercado. De outro, a União Soviética buscava consolidar o modelo socialista. Ambos queriam aumentar o poder militar e sua influência na Europa, Ásia e América Latina. Sem um confronto direto entre as duas potências, teve início um período histórico que ficou conhecido como Guerra Fria. Arraes (2015, p. 26) acentuou que foi constituído um momento histórico baseado em um conflito ideológico cujo objetivo era o poder hegemônico.

Segundo o site Memórias da Ditadura, nos países do Ocidente, o regime comunista da União Soviética era classificado como uma ameaça à propriedade, à família e à religião cristã, o que ampliava a resistência dos setores mais conservadores diante de qualquer manifestação que pudesse ser interpretada como favorável às ideias socialistas.

Na América Latina, a partir dos anos 1950, os governos iniciaram uma política nacional-desenvolvimentista, cujo objetivo era fortalecer a economia local. No Brasil, essa conjuntura nacionalista passou a ser constituída a partir do retorno de

Getúlio Vargas ao cargo de presidente da República (1951-1954). Getúlio ganhou o apoio do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que vislumbrava na política econômica nacionalista uma forma de libertar o país da influência dos Estados Unidos. Aproximando-se da classe trabalhadora, nomeou João Goulart para ministro do Trabalho, e uma das propostas foi o reajuste de 100% do salário mínimo, medida criticada por setores conservadores que acusavam o presidente de ter cedido à pressão da classe operária, ação que era considerada subversiva. A pressão social culminou com a destituição de João Goulart do cargo e o suicídio de Vargas.

Apesar das críticas enfrentadas por Vargas, no cenário político e econômico, a concepção desenvolvimentista iniciada com ele foi seguida pelos governos seguintes, de Juscelino Kubistchek (1956-1961) e Jânio Quadros, eleito em 31 de janeiro de 1961, mas renunciou no dia 2 de agosto do mesmo ano. Com sua saída, assumiu o vice-presidente João Goulart, popularmente conhecido como Jango, cuja atuação como presidente foi vetada por militares, criando-se como opção o regime parlamentarista, no qual o presidente não detinha o poder de decisão. O modelo parlamentarista perdurou até janeiro de 1963. Por meio de um plebiscito, 9, 5 milhões de pessoas, contra 2 milhões, votaram favoráveis ao retorno do regime presidencialista.

Paralelo a esse cenário político, o governo herdara de seus antecessores uma grave crise econômica. A inflação projetava-se no início de 1964 a uma taxa anual de 140%. Crises sindicais com greves de trabalhadores eclodiam com frequência, e as classes empresariais começavam a demonstrar insatisfação com os projetos com foco popular definidos pelo presidente. Segundo Prado Júnior (2005) o país vivia um cenário de instabilidade social e o cenário de um país convulsionado que favoreceu o golpe militar.

Muitos, na verdade quase toda a esquerda brasileira, interpretaram aquele período malfadado como de ascenso e avanço revolucionário. Mas de fato ele de nada mais serviu para preparar o golpe de abril e o encastelamento no poder das mais retrógradas forças de reação. (PRADO JÚNIOR, 2005, p. 46).

O ponto crucial acerca dessa insatisfação tem como marco simbólico o dia 13 de março de 1964, quando Jango aceitou participar de um comício organizado por setores políticos de esquerda e que fora realizado na Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Durante o comício, o presidente anunciou como medidas de reforma de base a desapropriação de terras ociosas das margens das rodovias e açudes federais.

A presença de Goulart no comício trouxe insatisfação da sociedade conservadora paulista, que no dia 19 de março reuniu 500 mil pessoas na Praça da Sé com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, organizada por setores conservadores e contou com o apoio das entidades cívicas e religiosas. Arraes (2015, p. 84) ressalta que a rejeição das ideias comunistas já pertencia à memória coletiva do país e não era apenas importada internacionalmente.

O colapso do governo começou a se acentuar no dia 25 de março, com a revolta de marinheiros que clamavam por mais autonomia dentro das Forças Armadas, o que foi interpretado pelas forças militares como uma quebra de hierarquia. No entanto, foram anistiados pelo presidente. No dia 30 de março, em uma assembleia de sargentos, Jango fez um discurso pró-reformas e no dia 31 eclodiu o golpe, articulado pelo grande empresariado brasileiro e por latifundiários e com a participação de setores das Forças Armadas e com o apoio dos Estados Unidos. Com o poder sob o comando dos militares, assumia o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco (BRASIL, 2014).

Em 1964, enquanto no contexto político, o golpe instituiu a Ditadura Militar no Brasil, José Louzeiro atuava como repórter no jornal Correio da Manhã e, paralelamente às dificuldades financeiras, o novo contexto político-social do Brasil influenciava nos meios de informação, conduzindo para mudanças estruturais tanto no jornalismo quanto nas outras formas de liberdade de expressão, perpassando as manifestações artísticas, de informação e de comportamento. De acordo com relatório elaborado pela Comissão Nacional da Verdade (2014) a censura, que impactava toda a imprensa, teve um efeito mais severo em relação aos veículos alternativos, impostos a regimes especiais de censura prévia.

Os temas da editoria de jornalismo policial foram afetados com a redução do espaço nos jornais. As reportagens censuradas nos jornais davam lugar a poemas e receitas culinárias, e a censura era reforçada em relação a expressões artísticas como peças teatrais, apresentações de grupos musicais, filmes e discos feitos pelo Ministério da Justiça, por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCPD) e da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Neste mesmo período, foi criado ainda o Departamento de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), cuja responsabilidade era a de prender, sequestrar e torturar as pessoas que não silenciavam e se levantavam contra o regime. Costa (2005, p.155) enfatizou que a ausência de liberdade de expressão foi a propulsora para que jornalistas passassem



a escrever ficção no período, considerando que, por meio da literatura, poderiam revelar bastidores da ditadura, assim como a engrenagem da indústria da informação.

Para Reimão (2011), a possibilidade de resistência contra o governo por meio da escrita ainda existia fora das redações dos jornais. Até a década de 1970, livros e revistas não passavam pelo exame do SCDP/DCDP, o que fazia com artistas e jornalistas tentassem driblar a censura por meio de outras formas de expressões escritas, algo que já ocorria desde 1964, como a revista *Pif-Paf*, liderada por Millôr Fernandes, como uma forma de contrapor o regime, ou o *Ato e o Fato*, editada por Carlos Heitor Cony, lançada em julho de 1964, com recorde de autógrafos para a noite de estreia, com 1.600 exemplares assinados (REIMÃO, 2011, p. 13).

Devido a essa abertura de comunicação alternativa, surgia no cenário jornalístico um número expressivo de revistas e jornais de baixa circulação que alimentavam o público leitor com diálogo sobre a realidade brasileira. Pinto e Ferreira Júnior (2017, p. 77) relembram que algumas obras versavam entre literatura e jornalismo, o que favorecia o público leitor se familiarizar com os temas que, devido ao momento político, eram considerados inadequados aos jornais diários. Eles citam o exemplo da *Revista Realidade*, criada em 1966, com um formato gráfico inovador e com textos mais próximos da literatura, sem, no entanto, discutir os dilemas sociais. Revistas como *Realidade* contribuíram para que o público leitor se acostumasse a textos jornalísticos com essas características, favorecendo um espaço para consumo de livros-reportagem. Estes buscavam, então, canalizar os temas censurados nos jornais diários.

Essa possibilidade de escrita tornou-se uma estratégia que jornalistas, escritores e poetas utilizavam para preservar sua liberdade de expressão e resistir por meio da escrita. Em maior projeção, os poetas conseguiram criar um movimento mais consistente chamado de poesia marginal. No entanto, essa mobilização atraiu outros intelectuais em torno de uma narrativa de resistência. Gomes (2017) enfatiza que, embora os poetas tenham se destacado, houve expoentes em outras esferas artísticas.

A cultura marginal passou por todas as áreas da criação artística brasileira. Fazia parte de uma tentativa de criar um ambiente no qual os artistas, intelectuais, jornalistas e escritores “desviantes”, que produziam fora dos padrões acadêmicos, mercadológicos e da política cultural vigente, pudessem opinar e atuar. Em se tratando de tempos de ditadura militar, pode-se falar da formação de um espaço de resistência cultural, onde um tipo

específico de produção e reflexão podia ser realizado [...]. (GOMES, 2017, p. 1).

Assim como muitos jornalistas, essa foi uma alternativa encontrada por José Louzeiro para continuar a contar as histórias presentes no cotidiano do jornalismo policial que perderam espaço com a implantação da Ditadura Militar no Brasil. Com uma narrativa de projetar os problemas sociais do Brasil e tecer críticas ao governo, os escritores que tinham experiência de escrita formada nas redações detinham entre suas características narrativas, elementos da cobertura jornalística, dando à literatura produzida na época aspectos documentais. Costa (2005) detalha que esses caminhos foram mostrados a partir da presença dos jornalistas na literatura:

Os caminhos foram vários. Dos romances-reportagens de Louzeiro e Valério Meinel aos contos-verdade de João Antonio, passando pela ficção realista de Luis Vilela, Carlinhos Oliveira, Antonio Torres, Carlos Heitor Cony, Antonio Callado e Paulo Francis, assim como as memórias da guerrilha de Fernando Gabeira, Sirkis & Cia. e chegando até o limite do explicitamente alegórico, com Roberto Drummond e Ignácio de Loyola Brandão. Todos jornalistas — o que parece comprovar a tese de que a literatura da época teria vivido um surto neonaturalista ou neorrealista, legítimo herdeiro da tradição de Aluísio de Azevedo, no século 19, e de Jorge Amado, nos anos 1930, com a diferença de que, no novo momento literário, o novo realismo daria origem, de um lado, a documentos biográficos. (COSTA, 2015, p. 155).

Essa migração de jornalistas para a literatura afinou um olhar focado nos problemas sociais e urbanos presentes no país. Silva (2014) frisa que em 1965, José Louzeiro e um grupo de jornalistas compilaram reportagens em suas versões completas que não foram publicadas nos jornais no livro *Assim Marcha a Família* (SILVA, 2014). A obra, organizada por ele e com textos de Sylvan Paezo, Luciano Alfredo Barcelos, Arthur José Poerner, Edson Braga, Agostinho Seixas e Carlos Heitor Cony, não foi bem recebida pelo Governo Militar, pois fazia uma alusão direta ao movimento Marcha da Família com Deus e pela Liberdade, promovida em São Paulo em 19 de março de 1964, pela sociedade civil e que pedia a saída de João Goulart da Presidência da República (1961-1964) e a tomada do poder pelos militares com o intuito de estabelecer a ordem social, política e econômica do país.

O livro *Assim Marcha a Família: onze dramáticos flagrantes da chamada sociedade cristã e democrática no ano do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro* foi publicado pela editora Civilização Brasileira, em um volume da *Coleção Retratos do Brasil*, série criada e lançada pelo editor Ênio da Silveira e organizado por José Louzeiro. A obra reunia onze episódios de violência tendo como protagonistas pessoas que ocupam espaços marginalizados socialmente, crimes contra prostitutas,

homossexuais, mendigos e a realidade no submundo carioca era apresentada na publicação, como que no intuito de mostrar para a classe média do Rio de Janeiro que a violência e as desigualdades sociais ainda eram latentes na sociedade brasileira. O livro correspondia a uma proposta adotada por Ênio da Silveira para a Coleção Retratos do Brasil diante do contexto sociopolítico do Brasil. Vieira (1998, p. 142) ressalta que a coleção trazia questionamentos sobre as bases ideológicas da construção do país.

[...] A coleção insiste no desenvolvimento de uma crítica às ideologias sobre o Brasil – na realidade, trata-se mais de um questionamento às bases de concepções e modelos de análise consagrados, de tendência conservadora, do que propriamente de um esforço global da realidade brasileira [...].

Após o lançamento do livro, José Louzeiro seguiu em redações de jornais. Atuou no Correio da Manhã e como editor de fotografia da Enciclopédia Barsa. Nesse período, começou a se aproximar ainda mais dos temas relacionados à literatura no Brasil. Em 1968, lançou o *Jornal do Escritor*, publicação que circulou até o início de 1970 e foi considerado o ponto de partida para a fundação do Sindicato dos Escritores. Em 1968, lançou dois livros: a biografia de André Rebouças, professor baiano e abolicionista que viveu de 1838 a 1898 e foi o primeiro engenheiro negro a se formar pela Escola Militar no Brasil, e o livro de contos “*Judas Arrependido*” (LOUZEIRO, 1982, p. 22).

## 2.2 O romance-reportagem para retratar a realidade

A volta de Louzeiro à literatura com foco em denúncias sociais de forma mais abrangente ocorreu quando ele ingressou no gênero literário romance-reportagem em 1975, com a publicação de *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*. Publicado pela editora Civilização Brasileira, o livro é inspirado na biografia de Lúcio Flávio Vylar Lírio, um assaltante de banco, morto em 29 de janeiro de 1975, aos 31 anos, em uma cela do complexo prisional Frei Caneca, no Rio de Janeiro. Antes de ser assassinado, o assaltante, oriundo de uma família de classe média, colecionou prisões e fugas do sistema prisional. Foi considerado uma figura lendária no Rio de Janeiro. A obra literária relatava esse comportamento, e a adaptação para o cinema conquistou um público expressivo de espectadores. Segundo o *Dicionário de Filmes Brasileiro* (2009), de Antonio Leão da Silva Neto, o filme foi considerado um dos

grandes sucessos do cinema no período, sendo assistido por cinco milhões de pessoas (SILVA NETO, 2009, p. 601).

A publicação coincide com o retorno do escritor para o Rio de Janeiro, depois de passar um ano morando em São Paulo, onde atuou no jornal Folha de S. Paulo. Na volta para a capital carioca, entrevistou Lúcio Flávio em uma de suas prisões. Essa reportagem foi o ponto de partida para a inspiração para o livro.

Quando publiquei a matéria sobre ele em *O Mundo Ilustrado* – e era uma reportagem cruel, que não fazia qualquer concessão –, ele gostou e passamos a ter bom relacionamento. Uma vez, cheguei ao jornal e recebi um recado de que ele queria falar comigo, num barzinho em Santo Cristo ... Outra vez, ele sempre foragido, conversamos longas horas num boteco, na rua da Relação, ao lado da polícia! [...]. (LOUZEIRO, 1982, p. 15).

Apostando em uma narrativa romanceada de temas reais, José Louzeiro foi elencado como um dos principais representantes no Brasil do gênero literário conhecido como romance-reportagem, um segmento da literatura que se aproxima do *new journalism*, narrativas já popularizadas nos Estados Unidos e praticadas por nomes como Truman Capote, Gay Talese e Tom Wolfe. Pinto (2017) destaca que o momento foi determinante para os novos percursos das artes no Brasil:

O AI-5 foi o grande algoz da intelectualidade durante o regime, especialmente porque institucionalizou a censura no país, desencadeando sucessivos abusos contra escritores, jornalistas, músicos e artistas do teatro, da televisão e do cinema, como o fechamento de empresas, impedimento de apresentação de espetáculos e de lançamento de obras, além de ameaças, prisões, torturas e até morte de muitos desses profissionais [...]. (PINTO, 2017, p. 14-15).

Segundo Lucas (1970), a questão social presente na literatura brasileira tem várias fases, sendo o período mais expressivo, após o fim do modelo de produção que consistia na escravidão de pessoas. Entre suas características, a obra realista brasileira pretende suscitar no leitor um sentimento de repulsa ao modelo social vigente. “[...] A ênfase recai sobre os erros da sociedade e a narrativa é bastante informativa acerca de ofícios, profissões, miséria, desajustamento, frustrações. ” (LUCAS, 1970, p. 58).

Em 1975, data de lançamento da obra, a censura estabelecida pelo Governo Militar no Brasil encontrava-se em um cenário ainda mais severo. A partir do decreto do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Artur da Costa e Silva, tornaram-se ainda mais rígidos os instrumentos de censura em relação aos meios de comunicação e, se antes dos anos 1970, livros e

revistas detinham de mais liberdade para expressar um pensamento contrário ao governo, no ano de lançamento do livro, a censura estava ainda mais rígida.

Reimão (2014) analisou que a alternativa de contar histórias por meio da literatura foi um subterfúgio de resistência utilizado para ludibriar a forte censura estabelecida sobre a imprensa. No entanto, a obra *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* não passou incólume à vigilância dos censores, submetida a quatro pareceres discordantes, dois favoráveis à interdição, um inconclusivo e um apontando positivamente para a liberação da obra. Entre os motivos alegados para a proibição da obra, elementos como a linguagem inapropriada e a narrativa da trajetória de um bandido com características de um herói. Já o parecer favorável indicou que a tortura sofrida pelo personagem central em suas prisões poderia servir como um exemplo, uma forma de desencorajar o crime, inclusive o crime cometido por policiais, como destacou Reimão (2014).

O parecer ainda indica que “o linguajar é do mais baixo calão até hoje usado” e que o livro é contra “elementos que representam o lado deteriorado da polícia”. Ou seja, o parecer não afirma que o romance visa denegrir a imagem da polícia e sim que coloca-se contra os policiais corruptos [...]. (REIMÃO, 2014, p. 13).

A aprovação da publicação do livro, apesar do tema polêmico, encorajou a adaptação para o cinema. Em agosto de 1976, Roberto Farias, então diretor-geral da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), escreveu para Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, solicitando informações sobre o parecer da transformação do livro em filme, em virtude de ter envolvimento no empreendimento, no entanto, essa parceria não foi consolidada. Após a análise, o filme foi liberado para a adaptação no cinema, sendo lançado em 1978 pelo cineasta Hector Babenco, com roteiro assinado por José Louzeiro e Jorge Duran. Reimão (2014) acrescenta que a adaptação da obra foi o marco importante para o cinema nacional por desvelar aspectos na estrutura policial no Brasil.

Graças, especialmente, a um escritor audacioso e a um cineasta ousado, José Louzeiro e Hector Babenco, a polícia corrupta e violenta com a qual os espectadores conviviam estava sendo naquele momento, enfim, desmascarada. Um passo na história do cinema nacional; um passo na história do Brasil, sob ditadura militar, tentando caminhar em direção à construção de uma sociedade democrática. (REIMÃO, 2014, p. 20).

Dois anos antes do lançamento do filme *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, José Louzeiro tinha lançado no gênero romance-reportagem, *Aracelli, Meu*

*Amor: um anjo à espera da justiça dos homens*<sup>4</sup>, obra que abordava a violência sexual e o assassinato da criança de 9 anos, Araceli Cabrera Crespo, cometido por três jovens pertencentes a famílias da elite de Vitória, Espírito Santo. O relato mistura ficção e realidade, mas foram utilizados os nomes verdadeiros dos acusados, o que motivou a censura da obra, que foi liberada posteriormente, em todo o Brasil, ainda em 1975.

Sobre o veto a *Araceli, Meu Amor*, José Louzeiro diz que esse embate fez com que ele percebesse a censura de uma forma diferente.

A essa altura, me sentia tão envolvido no processo antiarbitrariedade que, às vezes, julgava-me algo quixotesco. Falar de trabalhadores, de pequenos ladrões e de vítimas diretas da burguesia dava naquilo. Os grandes ladrões, aqueles que se apoderavam das riquezas nacionais, esses não sofriam os horrores de um Lúcio Flávio. Aí, passei a admitir que eu vivia em um mundo fantástico. (LOUZEIRO, 1982, p. 18).

A censura ao livro trouxe, ainda que tardiamente, uma indenização da União a José Louzeiro por perdas e danos<sup>5</sup>. Em 2012, o recurso extraordinário nº 593.254, assinado pelo ministro Marco Aurélio, considerou ser arbitrária a censura no que concerne à circulação e divulgação da obra literária que foi estabelecida por meio do artigo 3º da Portaria nº 11- B, datada de 6 de fevereiro de 1970, do Ministério da Justiça. Segundo o novo parecer, não havia no livro elementos que se enquadravam para que houvesse censura.

Consignou ser descabida a censura arbitrária à circulação e à divulgação de obra literária estabelecida por meio do artigo 3º da Portaria nº 11-B, de 6 de fevereiro de 1970, do Ministério da Justiça. Proclamou não se enquadrar o livro de autoria do recorrido em nenhuma das exceções previstas no citado dispositivo constitucional de 1967, declarando a nulidade do ato administrativo e condenando a União a indenizar José de Jesus Louzeiro em perdas e danos. (BRASIL, 2012, p. 2).

Com a repercussão dos livros e a adaptação de um deles para o cinema, José Louzeiro começou a dedicar-se com mais afinco ao romance-reportagem e para a produção no cinema. Em 1976, já fora das redações, o escritor lançou cinco livros, e suas colaborações para o cinema tiveram início a partir de 1977.

---

<sup>4</sup> A grafia correta do nome da menina é Araceli. No entanto, optou-se por utilizar-se Aracelli, quando o nome estiver associado ao título original do livro.

<sup>5</sup> Louzeiro entrou na justiça alegando danos morais, em 1976, um ano depois do lançamento da obra, após o indiciamento formal dos jovens Dante de Brito Magalhães, Paulo Helal e Dante de Barros Michelli (HALLEWELL, 2005, p. 593).

Utilizando a narrativa no gênero romance-reportagem, *Infância dos Mortos*<sup>6</sup> (1977) foi o terceiro livro do autor com grande repercussão no gênero, como já mencionado acima, o primeiro foi *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* (1975), já adaptado para o cinema. O segundo foi *Aracelli, Meu Amor* (1975). Em *Infância dos Mortos*, Louzeiro construiu uma narrativa minuciosa, exemplificando os desmandos e injustiças sociais aos quais crianças e adolescentes desvalidos eram submetidos no Brasil, especialmente nos grandes centros urbanos.

Observa-se que, apesar da relevância da obra na época, *Infância dos Mortos* não é pioneira em retratar a vulnerabilidade de crianças e adolescentes no Brasil. Sistematizando a conjuntura social e as formas de regulamentação consideradas falhas, em 1937, o escritor Jorge Amado lançou o romance *Capitães da Areia*, cujo enredo aborda a trajetória de um grupo de crianças e adolescentes que vive nas ruas de Salvador, capital da Bahia, e praticam pequenos roubos para a sobrevivência. Britto (2016) analisa que a obra de Jorge Amado se encontra situada como produção da geração literária de 1930, no Brasil, que consistia em colocar a literatura enquanto instrumento para expressar questões sociais e lutas ideológicas.

Com relação à concepção estética de Jorge Amado, deve-se ressaltar que ela está relacionada ao projeto ideológico-literário: influência do Partido Comunista; ideologia da luta de classes; representação positiva do oprimido; linguagem representativa da classe social. (BRITTO, 2016, p. 19).

Separadas cronologicamente por 40 anos, as duas obras se assemelham pela temática, pelas características naturalistas, porém correspondem a contextos sociais distintos. Segundo a definição de Sússekind (1984, p. 173), a obra de Jorge Amado se insere no chamado Romance de 30, que, atrelado às Ciências Sociais, discute principalmente questões ligadas à propriedade da terra, e a terceira fase corresponde ao romance-reportagem que se popularizou nos anos 1970. Estava mais ligado às características das ciências da comunicação, uma vez que grande parte dos escritores com esse estilo literário era oriunda de redações de jornais.

Classificada como romance-reportagem, a obra de José Louzeiro, traz referências da literatura policial. Segundo Almeida (2002, p. 114) o romance policial

---

<sup>6</sup> *Infância dos Mortos* não é o único livro de José Louzeiro lançado antes da aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente que alertava para medidas de proteção de crianças e adolescentes no Brasil. Em 1984, na categoria infantojuvenil lançou *A Gang do Beijo*, cujo enredo traz um grupo de crianças e adolescentes envolvidos em um assassinato. Disponível em <[academiamaranhense.org.br](http://academiamaranhense.org.br)>. Acesso em: 15 de jul. de 2019

no Brasil tem suas primeiras publicações a partir da década de 1920, porém, até os anos 1950, essas obras tinham características de sátira, a partir daí foram classificadas dentro da literatura infantojuvenil. No entanto, nos anos 1960, diante do contexto político e social em transformação, trouxe inspiração para escritores acerca desse tipo de romance- denúncia e adicionando à narrativa traços do jornalismo policial.

Almeida (2002) observa que essa característica da literatura policial do Brasil, na transição dos anos 1970 e 1980 serviu de fonte de análise para os críticos literários. Entre eles, o crítico Davi Arrigucci Júnior, que analisou o romance *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro como a técnica de romance-reportagem e retorno do naturalismo típico<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente. In: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. (org.). **Outros Achados e Perdidos**: ensaios e críticas. São Paulo: Pólis, 1979.



### **3 INFÂNCIA DOS MORTOS:** uma denúncia sobre crianças e adolescentes no Brasil dos anos 1970

O estabelecimento da Ditadura Militar no Brasil ensaiou um crescimento econômico no país nos anos de 1970, que, historicamente, ficou conhecido como “Milagre Econômico”. O crescimento começou a partir de 1968 e perdurou até 1973. De acordo com o Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento (2010, p. 134) o período foi marcado por uma euforia econômica o que fez com que o termo Milagre Econômico fosse repercutido em diversos estudos acadêmicos, no entanto, era um reflexo do processo de industrialização brasileira, iniciado a partir de 1945. No entanto, a sensação de crescimento permitiu a aprovação social ao Estado de assumir de forma autoritária e elaborar estratégias para o avanço do capitalismo brasileiro “[...] o Estado assumia de forma autoritária a necessidade de promover a concentração dos recursos para depois redistribuí-los por meio de um sistema de incentivos e subsídios generalizados e de um conjunto de medidas regressivas [...]” (CENTRO INTERNACIONAL CELSO FURTADO DE POLÍTICAS PARA O DESENVOLVIMENTO, 2010, p. 134).

Paralelo ao crescimento econômico que agradava à classe média brasileira e fortalecia o apoio ao Governo Militar, na periferia das grandes cidades, as desigualdades sociais estavam cada dia mais acentuadas e as ferramentas para silenciar a imprensa cada vez mais substanciadas e respaldadas acerca de um crescimento econômico que fortalecia a Ditadura Militar diante da opinião pública. No Brasil, diversos veículos de comunicação foram censurados, e os profissionais de imprensa tiveram que seguir um manual de recomendações elaborado por órgãos do governo. Gaspari (2002, p. 215) chama atenção para esse silenciamento:

Ao êxito econômico não correspondeu progresso político algum. Pelo contrário, entendeu-se que a ditadura era, se não a causa, indiscutivelmente a garantia da prosperidade. O controle da imprensa desempenhou um papel essencial na cantata desse “Brasil Grande” e na supressão dos conflitos que abrigava.

Com o Ato Institucional nº 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, os atos de repressão aos meios de comunicação tornaram-se mais violentos e os movimentos sociais que se manifestassem contrários ao governo sofriam duramente a repressão, ampliando os poderes da Ditadura, destituindo os partidos políticos, do Congresso Nacional, com cassações políticas e suspensos os direitos individuais dos

cidadãos, além disso, acirrou questões como violência. “Cresceu a violência contra as manifestações de massa, as organizações estudantis e operárias. As celas dos cárceres lotaram [...]” (BRASIL, 2009, p. 56).

Paralelo ao relativo crescimento econômico, ampliavam-se os problemas sociais em outros segmentos sociais. As contradições sociais e o aumento da violência urbana, que foram atribuídos ao número de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social, estavam cada vez mais acentuados. No dia 10 de agosto de 1973, a Folha de S. Paulo divulgou dados de que existiam 400 mil crianças e adolescentes vivendo na marginalidade na cidade de São Paulo, sendo, 80 mil infratores. Os dados divulgados pela Polícia Militar informavam que 60% dos crimes cometidos em São Paulo, compreendendo assaltos e homicídios, tinham como autoria crianças e adolescentes (LUPPI, 1973).

Convém retratar que, devido à ausência do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), criado somente a partir dos anos 1990, as leis que regulamentavam a questão da criança e do adolescente no Brasil obedeciam a uma outra conjuntura regulamentar. Para uma breve compreensão de como era sistematizada a legislação destinada a esse segmento da população, é necessário retomar o Código Penal de 1890, que já mostrava uma postura pedagógica e disciplinadora. Boeira (2014) contextualiza historicamente as fases que conduziram o disciplinamento regular, que tinha um foco muito claro nas crianças vindas de famílias de baixa renda.

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

A partir de 1927, com a criação do Código de Menores, surgiram órgãos, como o Departamento Nacional da Criança e o Serviço de Atendimento ao Menor (SAM). Este último tinha como principal função atender crianças pobres e em delinquência juvenil, colocando o Estado em uma posição de intermédio entre a criança e a família. Em 1940, foi promulgado o novo Código Penal, que aumentou a

inimputabilidade penal para 18 anos e baseava-se em critérios de ordem biológica. No entanto, o tratamento destinado a crianças e adolescentes, tanto os abandonados quanto os infratores, limitavam-se ao internamento (BOEIRA, 2014, p. 181).

Entre 1940 e 1970, o crescimento desordenado das grandes cidades brasileiras, com a migração de pessoas das zonas rurais, acentuou as desigualdades sociais e as situações de miséria social. Segundo Frontana (1999), para uma avaliação do senso comum presente na sociedade da época, a criminalidade estava diretamente relacionada à pobreza, fazendo com que a sociedade civil pressionasse o poder público para que tomasse medidas para minimizar os impactos, por meio de controle e repressão de conflitos. Inseridos nesse cenário de extrema pobreza, aumentou a presença de crianças e adolescentes morando nas ruas.

Nesse contexto, sobretudo, a partir do início da década de 70, multiplicou-se a presença de crianças e adolescentes nos espaços públicos das cidades, impelidos pela necessidade de garantir meios para a sua sobrevivência. Rotulados como “pivetes” e “trombadinhas”, sua presença nas ruas era veementemente condenada, vista como motivadora de medo, insegurança, desordem e caos social. (FRONTANA, 1999, p. 67).

A coibição da criminalidade atribuída a crianças e adolescentes foi assunto prioritário desde o início do Governo Militar, sobretudo, pois as atividades desenvolvidas pelo Serviço de Assistência a Menores (SAM) passaram a ser consideradas obsoletas e ineficazes diante do problema da criança e adolescente em situação de rua no Brasil. No entanto, como analisa Frontana (1999, p. 67), até meados da década de 1960, a ação estatal voltada para a questão da criança e do adolescente teve caráter prioritariamente repressivo e que promovia o isolamento e quebra de vínculo do apreendido com sua família. No Período Militar, a questão da criança e do adolescente era tratada sob os mesmos aspectos das políticas sociais, diretamente atreladas ao desenvolvimento econômico.

Sob o foco da repressão, em 1964, foi criada, em substituição do Serviço de Assistência a Menores (SAM), a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), instituída a partir da Lei nº 4.513, de 1º de dezembro de 1964<sup>8</sup>. Em 1967, foram criadas as Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor (FEBEMs), que

---

<sup>8</sup> A Lei nº 4.513, de 1 de dezembro de 1964 – Autoriza o Poder Executivo a criar a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, a ela incorporando o patrimônio e as atribuições do Serviço de Assistência a Menores, e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/L4513.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4513.htm)>. Acesso em: 21 jan. 2019.

surgem de um desdobramento da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM).

De acordo com a Lei nº 4.513, que instituía a Funabem, caberiam à instituição a melhoria das instituições para crianças, assegurar a integração das crianças à sociedade por meio da assistência às famílias ou encontrar famílias substitutas.

O aumento da criminalidade atribuído a crianças e adolescentes de rua foi uma permissão para diversas atrocidades cometidas como forma de coibir a marginalidade e que contavam com o apoio da população (Boeira, 2014) enfatiza que as sociedades acreditavam ser uma alternativa necessária para evitar que crianças e adolescentes cometessem crimes e eles passaram a ser vistos como um cenário incômodo para a classe média brasileira.

Para o imaginário das classes médias e altas, a pobreza e a criminalidade estavam associadas, sendo a rua o espaço de reprodução da violência e do crime. O consentimento velado ou explícito dessa sociedade burguesa, com práticas pouco legais por órgãos e aparelhos do Estado, em relação ao menor, usava da força, do castigo e até mesmo do expediente da tortura, sob a justificativa de manter a ordem e a paz social. (BOEIRA, 2014, p. 182).

Neste contexto, cabia à FUNABEM desenvolver e formular a Política de Bem-Estar do Menor, orientando e desenvolvendo ações terapêuticas e pedagógicas para recuperar esse menor infrator. De acordo com o seu estatuto, o objetivo era proteger a criança na família:

A nova proposta de atendimento ao menor estará ancorada na ideia de que FUNABEM, e suas correlatas nos demais estados brasileiros, não serão instituídas dentro de fundamentos paliativos, mas no de ser uma instituição diferente, onde o importante não será a internação. Ao contrário, vai proteger a criança na família, vai estimular obras que ajudem neste mister, vai ser auxiliar dos juízes de menores, vai cuidar da formação de pessoal especializado para o trato com os menores. (BRASIL, 1964, não paginado).

Por outro lado, a correção do “menor infrator” era considerada como um instrumento importante para a divulgação das práticas disciplinantes propostas pelo Governo Militar. Nos anos 1970, as unidades de ressocialização criadas para abrigar crianças e adolescentes começaram a ser divulgadas como uma alternativa de melhoria de condições de vida para crianças e adolescentes de baixa renda no Brasil. O governo criou campanhas sociais para convencer esses pais de que a única alternativa para que crianças e adolescências não se envolvessem em delitos era que

as famílias autorizassem que seus filhos menores<sup>9</sup> de idade fossem levados para reformatórios e abrigos mantidos pelo Estado, como forma de recuperação dessas crianças. Contudo, os “Filhos do Estado” eram destituídos de sua identidade familiar. Ramos (2004), em sua obra autobiográfica, relata que, oriundo de família pobre, foi levado à FEBEM pelas oportunidades de estudo, e a destituição familiar fazia com que personificasse as instituições.

Então imaginava a FEBEM como uma mulher casada com o Seu Governo, que dava dinheiro para ela, já que era comum ouvirmos também dizer que a FEBEM recebia dinheiro do governo para se sustentar. E na minha visão de menino de 7 anos, a Dona FEBEM não era muito honesta, não. Ela era um pouco devassa porque um dia ouvi um dos funcionários dizer que tinha muita gente mamando nas tetas da FEBEM. (RAMOS, 2004, p. 40).

Essa sistemática criada pelo governo e a estratégia de divulgar as unidades da FEBEM como oportunidade para que as crianças pudessem ter educação e recuperação dessas crianças, na prática, quebrava os vínculos da criança e do adolescente com sua família. Sozinhos e sem referências familiares, acentuavam as diferenças sociais e colocavam como alvos de mais descaso e desmazelo.

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

Dentro dessa perspectiva, as ações de retiradas de crianças e adolescentes nas ruas e conduzidos a unidades de reformatórios tornaram-se uma prática, como forma de tirar das ruas aquelas que eram consideradas ameaças para a sociedade. Teixeira (2012) ressalta que o fato foi uma das mais conhecidas ações de higienização que eram recorrentes na década de 1970 no intuito de coibir ações criminosas nos grandes centros urbanos, o alvo principal eram crianças e adolescentes marginalizados.

---

<sup>9</sup> Termo que era utilizado para designar crianças e adolescentes. Por ser considerado pejorativo, não é recomendável sua utilização desde a criação do Estatuto da Criança e do adolescente, em 1990. Os termos adequados são crianças, adolescentes, menino ou menina, que é a opção feita ao longo do texto.

A partir desse momento, os *menores* de rua passam a ser de modo mais escancarado, *da rua* e como tal a solução para “problema” que ele constitui deve ser buscada não no programa civilizatório da erradicação à infância abandonada, mas na arena da repressão aberta, na qual outros “problemas” de desordem também se manifestam. (TEIXEIRA, 2012, p. 174).

Entre essas operações, ocorreu a “Operação Camanducaia”, no qual policiais de São Paulo foram responsabilizados pela detenção e tortura de 93 crianças e adolescentes, na faixa etária entre 9 e 14 anos, na madrugada do dia 19 de outubro de 1974. Os adolescentes foram recolhidos das ruas e conduzidos para os centros de triagem do sistema FEBEM de São Paulo.

Dos centros de triagem, eles foram levados em um ônibus na madrugada do dia 19 de outubro de 1974 até as margens da Rodovia Fernão Dias, na divisa com Minas Gerais. Lá, foram despídos, torturados e jogados da ribanceira, agredidos por cães e pelos 13 policiais responsáveis pela ação. Dessas vítimas, 51 garotos chegaram à cidade de Camanducaia. Despídos e famintos, chamaram a atenção dos moradores e da imprensa. 41 deles nunca apareceram. Frontana (1999) enfatiza que o estado de nudez e de machucados que os meninos se encontravam chamou a atenção dos moradores da cidade, e só após os depoimentos foi possível compreender o que havia ocorrido.

Uma primeira triagem realizada pelo Juizado de Menores constatou que uma parcela considerável das 42 crianças e adolescentes para lá encaminhadas não possuía antecedentes criminais nem passagens por qualquer das instituições subordinadas à Secretaria de Promoção Social voltadas ao atendimento do “menor abandonado” ou “infrator”. Não bastasse isso, descobriu-se que muitos deles haviam sido presos nas dependências do DEIC sem que nada justificasse tal “apreensão” [...]. (FRONTANA, 1999, p. 167).

Segundo Schneider (2013), José Louzeiro foi o primeiro repórter a chegar à cidade mineira, e os depoimentos dos garotos foram usados na construção das cenas narradas no livro *Infância dos Mortos*, considerando as desventuras do grupo liderado por Dito e suas experiências nas ruas e nos institutos correcionais.

A opção por contar a história em livro se deu pela insatisfação do jornalista com o aproveitamento do conteúdo utilizado pelo jornal. José Louzeiro revisitou o material apurado e começou a escrever o romance-reportagem que tinha a infância marginalizada como protagonista, sendo constantemente vítima da violência dos grandes centros urbanos, ignorada ou temida pela sociedade e violada pela criminalidade e torturada pelos órgãos de controle. Em depoimento a Costa (2005), José Louzeiro afirmou que o Golpe Militar em 1964 e a censura imposta foram o

incentivo para que se tornasse escritor e citou a experiência de censura da cobertura do Caso Camanducaia como um dos pontos determinantes para ingressar definitivamente na carreira de escritor.

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

Com 296 páginas, a obra *Infância dos Mortos* é dividida em oito capítulos e se posiciona como uma narrativa a partir dos olhares e anseios de um grupo de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social, enfocando o cenário de violência urbana sob o ponto de vista desse grupo de meninos socialmente marginalizados. A obra literária veio embalada com a repercussão da adaptação para o cinema de *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* e a polêmica envolvendo o livro *Aracelli, Meu Amor*, proibido pela Censura Federal. Em 1978, o livro foi lançado na Espanha com o título *La Infancia de Los Muertos* pela Libreria Editorial Argos. Em 1982, já após o lançamento do filme dirigido por Hector Babenco, o filme foi traduzido para o francês com o título *Pixote, La Loi du Plus Faible*, pela Editions Karthola.

O livro demonstra esse submundo e as estratégias de sobrevivência nas ruas. O episódio de Camanducaia é narrado como uma das formas de abuso aos quais as crianças eram submetidas e retrata o medo e apreensão das vítimas. Medo da violência, da morte, do desconhecido.

Um dos garotos tentou escapar, foi segurado pelos policiais que começaram a espancá-lo. O policial que batia terminou levantando o pequeno, atirando-o por cima dos bancos. Isso foi o bastante para que os cães avançassem. Formou-se uma grande confusão, gritos de garotos querendo escapar, uns tentando subir nos bancos, outros se agarrando, a maioria procurando enfrentar os cães que saltavam de um lado para o outro, por cima e entre os bancos.

[...] Em meio ao tumulto, os primeiros garotos rolaram pela porta, os policiais que já estavam aguardando por eles continuaram a bater-lhes, deram-lhe pontapés, os que tentaram dar a volta no carro e escapar tinham os braços torcidos, eram esbofeteados e empurrados da beira da estrada [...]. (LOUZEIRO, 2009, p. 221).

Além da representação narrativa da violência ocorrida durante a Operação Camanducaia, a rotina dentro dos presídios, com suas práticas punitivas e com base em ações de tortura, é versada em outras partes da obra literária.

Dito está nu, o ferimento nas costelas coberto com gaze e esparadrapo. O delegado segura com os dedos grossos na ponta do esparadrapo, puxa de uma só vez.

- Vamos começar por isso. Não vai precisar ficar bom.

Dito solta um urro, curva-se. (LOUZEIRO, 2004, p. 204).

Diante do cenário de violência, a obra aborda na narrativa ainda a perspectiva do sentimento de impotência e desalento dos adolescentes diante da truculência e violação a que aos poucos se acostumaram, sufocando dores físicas e sentimentais em uma infância e adolescência desvalida, sem acolhimento de quem devia proteger, sem indignação da sociedade, esses adolescentes eram diariamente exterminados sob o silêncio da cidade.

A chuva continuava a cair fina, a madrugada principiava a clarear. Dito recordava o que tinha ocorrido. Já não esquecia sequer os detalhes. Nem as roupas que começaram por arrancar-lhes do corpo. Onde estaria Gabriel com o rosto mordido pelo cão? Onde estariam os três garotinhos que viajavam no banco da frente? Onde teria caído o que se parecia tanto com Pixote? (LOUZEIRO, 2009, p. 223).

A ênfase dada à violação da infância por meio do Estado, representada pela polícia, foi denunciada por José Louzeiro na obra. Teixeira (2012, p.179) frisa que o escritor denunciava as violações como, por exemplo, a prática de encarcerar crianças em celas comuns junto aos detentos adultos, submetendo-os a torturas e violência sexual, práticas rotineiras dentro do cotidiano policial da época.

Pereira Júnior (2014) relembra que o episódio de Camanducaia ganhou muita repercussão nos meios de comunicação, mobilizou autoridades públicas de diferentes segmentos sociais e confirmou o quanto crianças e adolescentes, em estado de miséria e marginalidade social, eram vulneráveis à imposição do poder e violência na década de 1970 no Brasil.

Dentro dessa lógica de efeito disciplinante do contexto social, o sistema carcerário simboliza um agente regulador e disciplinante social. No entanto, as práticas estabelecidas impõem aos encarcerados uma série de violências, o que possibilita a fabricação de mais delinquentes sociais. Foucault (2014, p. 260), na obra *Vigiar e Punir*, cuja primeira edição data de 1975, aborda as práticas punitivas carcerárias no Ocidente, que define como uma fábrica de delinquentes, ao impor aos detentos limitações violentas e abusivas como forma de respeitar as leis, considerando a forma violenta de detenção responsável por potencializar a delinquência, devido às condições às quais são submetidos. “A prisão fabrica também delinquentes impondo aos detentos limitações violentas; ela se destina a aplicar as



leis e a ensinar o respeito por elas. Ora, todo seu funcionamento se desenrola no sentido do abuso do poder [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 261).

A análise foucaultiana faz um panorama social de como as sociedades ocidentais se organizaram em torno das condições de punição para pessoas consideradas à margem das convenções sociais. Ao transpor para a literatura, essas condições adversas encontradas no caso específico da ressocialização da criança e do adolescente marginalizado, José Louzeiro busca traduzir as estratégias de violência que faziam parte do contexto da época da popularização das unidades de ressocialização no Brasil, uma estratégia que era divulgada como uma alternativa para a assistência dessas crianças e adolescentes. Em um dos trechos do livro, o autor descreve uma tentativa malsucedida de fuga marcada por violência.

[...] Os gritos aumentavam e tornavam-se histéricos. Sabia muito bem o que estava se passando e não tinha ânimo de ir até lá. Nem forças suficientes para defendê-las. Mas era preferível que morresse naquela noite, a ficar secando por trás das grades, sem água e sem comida [...]. (LOUZEIRO, 2004, p. 140).

A violência vigente dentro do sistema de encarceramento parte dentro de um contexto social estabelecido de continuidade da delinquência. Segundo Foucault (2014), essa estrutura social integra uma hierarquia social complexa.

Nesta sociedade panóptica, cuja defesa onipresente é o encarceramento, o delinquente não está fora da lei; mas, desde o início, dentro dela, na própria essência da lei ou pelo menos bem no meio desses mecanismos que fazem passar insensivelmente da disciplina à lei, do desvio à infração. Se é verdade que a prisão sanciona a delinquência, esta no essencial é fabricada num encarceramento e por um encarceramento que a prisão no fim das contas continua por sua vez. A prisão é apenas a continuação natural, nada mais que um grau superior dessa hierarquia percorrida passo a passo. O delinquente é um produto da instituição [...]. (FOUCAULT, 2014, p. 296).

Dentro desse contexto acerca da infância marginalizada, a obra *Infância dos Mortos*, que deu origem ao filme *Pixote - A Lei do Mais Fraco*, propõe um olhar diferenciado sobre a participação das crianças e adolescentes no jogo do submundo da realidade brasileira, apontando que a responsabilidade do aumento da criminalidade eram circunstâncias sociais, nas quais esses atores sociais são explorados por bandidos mais experientes e que o Estado, representado pela polícia, não proporciona seguranças e garantias de proteção e acolhimento.

O livro é um alerta e uma denúncia de todo o processo de brutalidade e desumanização a que são submetidos esses pequenos delinquentes, que acabam por se transformar em verdadeiras feras raivosas, contaminadas em cada célula de seus corpos, pelo ódio desesperado e irracional.

Esse processo se inicia assim que o garoto aparece no pedaço, pois é logo reconhecido por criminosos mais experientes, que passam a explorá-lo, organizando pequenas quadrilhas. [...] Se “marcam bobeira, vão dar com os costados ou no Juizado ou numa delegacia qualquer, o que é bem pior” [...]. (LOUZEIRO, 1982, p. 56).

No Relatório Brasil (2009), a Operação Camanducaia foi considerada a síntese das atrocidades vivenciadas por crianças e adolescentes. Além da violência a presos políticos, o governo ditatorial sufocou a divulgação de episódios como os assassinatos das meninas Araceli e Ana Lídia, violentadas e assassinadas por jovens pertencentes a famílias ligadas aos grandes líderes do regime ditatorial. O documento faz um relato dos diversos descasos que a Ditadura Militar no Brasil relegou a infância e a adolescência brasileira.

As crianças e os adolescentes também foram alvos para o regime ditatorial imposto ao Brasil entre 1964 e 1985. Tanto quanto adultos, eram visados e vigiados. Não foram poupados da tortura. Muitos foram mortos. Adolescentes que integraram organizações clandestinas foram tratados com a mesma truculência pelo aparelho de repressão que se espalhou por todo o País. Crianças e até bebês foram utilizados na pressão sobre seus pais nos interrogatórios sob tortura. Os danos infligidos a pais e filhos foram de uma profundidade ainda hoje difícil de avaliar [...]. (BRASIL, 2009, p. 14).

Lançado em 1977, três anos após o acontecimento da Operação Camanducaia, a publicação coincide com o ano do lançamento do filme *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia. Infância dos Mortos* foi lançado pela editora Record. Na época, José Louzeiro já tinha deixado as redações de jornais para dedicar-se somente à literatura.

Com características de um romance-reportagem, misturando acontecimentos com ficção, o escritor narra sem suavizar o contexto de vulnerabilidade social de crianças e adolescentes de baixa renda no Brasil e criou um contexto para representar aspectos dessa infância marginalizada, personalizada a partir de personagens centrais “Pixote”, “Dito”, “Manguito” e “Fumaça”. Louzeiro ilustrava na obra uma realidade de crianças e adolescentes submetidos à violência.

De Camanducaia eu trazia um problema de muitos menores. E tratar da questão do menor é difícil. Conhecendo os meninos, você percebe que é tudo complexo, porque um garoto mata uma pessoa, corre e vai brincar com um carrinho [...]. (LOUZEIRO, 1982, p. 14).

Ao contrário da adaptação cinematográfica da obra, cujo personagem principal é o garoto Pixote, que dá título à obra, no livro, o menino de 10 anos é morto logo no primeiro capítulo do livro, vítima de tiros disparados por seguranças

particulares de um cemitério, local que o grupo de meninos utilizava como uma fuga de policiais e, pretendiam jogar flores no túmulo de uma outra criança que fora assassinada.

Os três saem correndo, agachando-se o mais que podem. Outros tiros são disparados, mas ninguém está ferido. Dito chega perto de Pixote. Ele tem os olhos abertos, filetes de sangue a escorrerem do pescoço. A mão amarela se abriu, com as flores murchas que ia levando para Estrelado. Manguito e Fumaça já escalaram o muro. Dito ergue-se, lança as pedras sem saber ao certo o que pretendia atingir. Compreendendo a inutilidade de seu gesto e a impossibilidade de tirar Pixote dali, corre para o muro, salta [...]. (LOUZEIRO, 2004, p. 18).

Durante a obra, o grupo de amigos do garoto, capitaneado pelo personagem “Dito”, 15 anos de idade e dez de delinquência juvenil, busca formas de sobrevivência, passeando por diversas situações em que eles são expostos à criminalidade, nas ruas e dentro do sistema carcerário brasileiro.

Envolvimento com tráfico de drogas, prostituição, violência sexual e assassinatos. Além da corrupção e violência policial, o livro é um alerta contundente sobre a infância brasileira na década de 1970 e como a lógica da violência se transformou em uma etapa de sobrevivência diante do cenário.

No livro, esse cenário de hostilidade presente no sistema prisional, não é exemplificado apenas nas instituições voltadas para crianças e adolescentes. Há referências em que os personagens centrais do livro são colocados em celas juntos com detentos adultos e, possibilitando dessa forma, uma violência consentida sob forma de punição.

Fumaça está mais assustado do que nunca. Olha aqueles homens ao redor de Dito, sente pena do companheiro. De quando em vez o garoto tem um rompante, levanta-se, esbraveja, ameaça dar socos e pontapés, o grupo se abre, os tipos acham graça. O de barriga nua limita-se a dizer que é assim mesmo que gosta, de um franguinho [...]. (LOUZEIRO, 2004, p. 46).

No livro *Infância dos Mortos*, José Louzeiro opta por uma narrativa que expõe as estruturas sociais que regulam a lógica da delinquência juvenil. Sem perspectivas de vida, os personagens da obra permanecem expostos a diversas situações de violência, tanto nas ruas quanto dentro das unidades de encarceramento. Esse reflexo social da delinquência juvenil presente na obra de romance-reportagem serviu como fonte de inspiração para um dos grandes sucessos do cinema brasileiro no início dos anos 1980.

#### **4 CINEMA BRASILEIRO:** representação do contexto social do Brasil nas telas

As referências do cinema brasileiro com foco na realidade iniciam-se no Brasil, a partir da metade da década de 1940, quando as produções do gênero começaram a buscar inspiração no movimento do neorealismo italiano, por apresentar como temática a representação das camadas mais pobres da sociedade. Fabris (2007) retrata que a consolidação dessa característica cinematográfica no Brasil tem relação com a falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, com o objetivo de imprimir uma roupagem nacional às obras produzidas no Brasil. No entanto, a crise financeira de 1954 trouxe alternativas de produção.

[...] Foi no bojo dessa crise que duas propostas começaram a ganhar corpo: a de cinema independente, ou seja, filmes realizados por pequenos produtores, a baixo custo, em prazos menores e conseqüentemente sem muito apuro formal, que privilegiavam uma temática social, e a do neorealismo italiano, o qual se oferecia como um tipo de cinema factível, ao demonstrar como sem grandes aparatos técnicos era possível alcançar resultados no mínimo satisfatórios [...]. (FABRIS, 2007, p. 86).

O cinema com inspiração no movimento italiano, voltando o foco para o contexto social na produção brasileira, consolidou-se a partir dos anos 1950, com o movimento conhecido como Cinema Novo. Sua proposta era uma liberdade de expressão e com um olhar mais apurado para as questões sociais do Brasil e teve como principal expoente o cineasta baiano Glauber Rocha. Os filmes que se inserem no movimento tinham como características ser produções sem amarras de roteiros e focada em temas da realidade, principalmente as lutas agrárias e a exploração da mão de obra dos trabalhadores do campo.

Essa característica do Cinema Novo consistia na representação do Brasil e seus contextos sociais nas telas de cinema. Gomes (1980) destaca que o Cinema Novo foi o terceiro acontecimento de maior importância do cinema brasileiro e que tinha referência na música, teatro, ciências sociais e literatura. Logo, “Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol [...]” (GOMES, 1980, p. 84).

Entretanto, como observa Oliveira (2015), o Cinema Novo acabou não conquistando o efeito de representar e buscar a identificação do povo brasileiro com o que era retratado nas telas, pois o excesso de liberdade estética afastava o público das produções: “Com o passar do tempo, ao invés de um cinema tipicamente brasileiro

que falasse para e refletisse o seu povo acabou desenvolvendo um cinema de nicho, voltado para uma parcela pequena de intelectual da população, distanciando-se das massas [...]” (OLIVEIRA, 2015, p. 4).

Essa essência do Cinema Novo de representar a realidade brasileira por meio do cinema continuou forte na produção brasileira nos anos 1960. Anterior ao Governo Militar instituído em 1964, foi lançado *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte e adaptado da peça teatral de Dias Gomes, vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1962. Já com adaptação de obra literária, Nelson Pereira dos Santos lança *Vidas Secas* (1963), com base no romance de Graciliano Ramos. Meses depois do estabelecimento da Ditadura Militar, Glauber Rocha lança o icônico *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um dos mais representativos filmes do Cinema Novo e que retrata a revolta de um vaqueiro diante das explorações impostas pelo coronel.

Eduardo (2013) ressalta que os temas urbanos ganhavam força a partir das transformações que ocorriam na conjuntura do país. Paralelo à repressão, o Brasil se firmava como o país do Milagre econômico, com forte êxodo rural e ampliação das desigualdades sociais. Portanto, a intenção em retratar a realidade, herdada do Movimento Cinema Novo, permanecia presente e ganhava mais força, fazendo com que a produção cinematográfica imprimisse características do naturalismo e dialogasse com mais força com a literatura brasileira pois, devido ao momento histórico, estavam mais entrelaçadas com o compromisso de denunciar e propor uma resistência social por meio da literatura.

A projeção da realidade, a transgressão para contar histórias sob pontos de vista diferenciados, como, por exemplo, o aspecto do anti-herói, do personagem marginalizado e socialmente invisível trazia ao cinema uma proposta de descortinar aparências. Xavier (1993) ressalta que, embora ainda com inspirações no Cinema Novo, trazia para a indústria cinematográfica temas ainda oportunos para serem debatidos naquele momento histórico do país.

Neste sentido, são filmes que colocam mais decisivamente em pauta a transgressão, atentos à irrupção da violência, ao momento em que a “passagem – ação”, com ou sem armações ideológicas, é o recurso maior para desfazer o jogo das aparências [...]. (XAVIER, 1993, p. 115).

Segundo Xavier (1993), a violência retratada nos filmes ganha contornos diferenciados. Se antes ela aparecia como algo punitivo, agora aparece como uma parte da realidade.

A violência é algo que o filme constata, sem julgá-la, mas também sem exaltá-la como modelo de ação. O essencial é que ela crie um momento de verdade no qual o mundo invadido deixe cair a máscara. O que interessa é trabalhar o mal-estar geral: se este encontra sua dimensão mais trágica na transgressão dos bandidos, há também sua versão mais amena, também patética, no desencanto expresso na canção do pobre emigrado e na filosofia da dona- de casa. (XAVIER, 1993, p. 207).

Nos anos 1970, a produção cinematográfica brasileira passava por uma espécie de paradoxo. Se por um lado trazia filmes investindo em um conteúdo de resistência e com críticas ao governo vigente, por outro, recebia financiamentos da Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilme, empresa estatal criada em 1969, já durante a fase mais crítica relativa à censura do Regime Militar, após a aprovação do Ato Institucional nº5, a empresa era responsável por possibilitar aportes financeiros à produção cinematográfica, bem como promover e distribuir a produção local no mercado internacional. Amancio (2007) analisa o ciclo de crescimento do cinema brasileiro com a participação da Embrafilme:

Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior. Cabe lembrar que naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade [...]. (AMANCIO, 2007, p. 175).

Inicialmente, como relata Amancio (2007), nos primeiros anos recebeu críticas da classe cinematográfica por não concordar com o possível controle estabelecido pelo governo em relação ao produto cinematográfico. No entanto, com financiamentos e aproximações da empresa com as necessidades da classe que representava a produção cinematográfica, a Embrafilme ganhou apoio e participação dos grupos engajados do cinema nacional e isso ficou evidenciado, em 1974, com a transição para o governo Geisel, quando cineastas apoiaram a indicação de Roberto Farias para a direção da empresa. Nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, expoentes do Cinema Novo, participaram diretamente das articulações da

indicação do cineasta e produtor. Essa motivação estava articulada em uma forma de possibilitar um equilíbrio na consolidação de um mercado cinematográfico brasileiro.

[...] Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes *nacionalista*, articulada ao desenvolvimentismo e a *industrialista*, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960. A “nova” Embrafilme será prioritariamente uma área de poder do grupo “nacionalista”, associado ao Cinema Novo, e entre as mudanças que são encaminhadas em 1974 se encontra a extinção do INC, a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), ampliação da Embrafilme e a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.) A Embrafilme acrescentaria a suas atribuições a coprodução, a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos) etc. (AMANCIO, 2007, p. 176).

A partir dos anos 1970, muitas obras questionadoras e de denúncia social foram aprovadas pela censura e lançadas com financiamento pelo governo, que, paradoxalmente, as reprimia. Entre elas *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* e *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981), de Hector Babenco, um mergulho profundo na realidade social do Brasil. O primeiro fazia uma narrativa realista sobre a corrupção e a tortura policial e o segundo traz à tona a ausência de cidadania e dignidade no tratamento dado à infância no Brasil no período. Outra obra que contrariava diretamente a imagem da Ditadura Militar foi *Pra Frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, que tinha como trama central duras críticas à tortura feita nos anos mais severos de censura militar. Aos poucos, a estética autoral deste movimento buscou um equilíbrio com o mercado. Autran (2013) analisa que a oposição dos cineastas do Cinema Novo à indústria foi enfraquecida devido à dificuldade de lançar filmes no exterior e à resistência dos distribuidores em comercializar os filmes no Brasil.

No entanto, a obra se situa em um período já mais brando, próximo à transição da Ditadura para a Democracia. Hingst (2013) aborda a ambiguidade que o cinema adquiria, a partir do financiamento:

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

Neste cenário, a figura do repórter-escritor, termo utilizado por Flora Süssekind (1984), ganhou destaque dentro da adaptação dos cinemas. Os livros

considerados de grande circulação, por causa do grande sucesso de público e com temáticas sociais, eram considerados atrativos para as adaptações cinematográficas, com os escritores participando de suas adaptações. Foi o que aconteceu com José Louzeiro, primeiro com a adaptação do romance *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, em 1977, em parceria com os cineastas Hector Babenco e Jorge Duran. O romance biográfico já tinha sido submetido a quatro pareceres da censura, antes da liberação, passou ainda por cortes em sua adaptação para o cinema, que foi estrelada pelo ator Reginaldo Faria, interpretando o icônico assaltante de banco. Assim como o livro, o filme retratava a truculência e corrupção policial, destacando o Esquadrão da Morte, uma espécie de poder paralelo policial surgido nos anos 1960 que executava criminosos considerados perigosos para a sociedade.

Segundo o Portal Memórias da Ditadura (2018), a obra, que recebeu classificação indicativa de 18 anos. Na versão final do filme, não aparecem fardas e nem viaturas e os policiais envolvidos no caso real tiveram seus nomes trocados. Além disso, traz um letreiro informando que todos os envolvidos no caso de Lúcio Flávio foram punidos, o que não aconteceu.

No entanto, apesar das alterações impostas pela censura, o filme foi considerado um sucesso de bilheteria e consagrou o cineasta argentino Hector Babenco, bem como trouxe reconhecimento e legitimidade para José Louzeiro nas incursões como roteirista de cinema. Silva Neto (2009) classificou o filme como uma importante obra do cinema brasileiro.

Um dos maiores êxitos do Cinema Brasileiro contemporâneo, tendo sido visto por mais de cinco milhões de pessoas. Denso e forte, retrata um período negro da história do Brasil, à época da repressão militar e do Esquadrão da Morte e revelava ao Brasil e ao mundo o talento do argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco, confirmado posteriormente em "Pixote – A Lei do Mais Fraco [...]". (SILVA NETO, 2009, p. 601).

Ramos (2004) ressalta que a abertura política a partir dos anos 1970 possibilitou uma maior procura dos autores de romance-reportagens, projetando no cenário nomes como José Louzeiro e Aguinaldo Silva. A intenção era por uma busca de obras literárias que propusesse uma versão naturalista dos fatos.

[...] O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficionalização. Normalmente, o que se fez nos anos 1970 foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. E através de um caso específico, singular, pretendia se revelar uma realidade mais ampla,



recalcada pelas dificuldades de informação nos anos 70 [...]. (RAMOS, 2004, p. 158).

Com a boa repercussão da adaptação de *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, a parceria de José Louzeiro com Hector Babenco ganharia nova forma, a partir da adaptação para o cinema do livro *Infância dos Mortos*, lançado em 1981, com o nome *Pixote – A Lei do Mais Fraco*.

#### **4.1 Pixote - A Lei do Mais Fraco e a infância marginalizada em destaque**

A obra cinematográfica *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, cujo roteiro original serve de objeto de análise, foi lançada no dia 18 de setembro de 1981, tem como tema o cotidiano de um grupo de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social e que precisam sobreviver em um ambiente marcado pela violência, enfrentando questões relacionadas à exploração sexual, criminalidade e corrupção. A narrativa expõe as estratégias pouco convencionais para sobreviver, humanizando a condição de anti-heróis, dialogando com temáticas presentes no livro *Infância dos Mortos*, que a inspira.

No longa-metragem, dirigido por Hector Babenco, a obra inicia-se com crianças e adolescentes sendo levados pela polícia para uma unidade da FEBEM. Durante a permanência na unidade, são narradas situações de corrupção cometidas por gestores e funcionários da unidade de ressocialização, bem como situações de maus-tratos aos internos. Na segunda parte do filme, após a fuga do grupo, são observadas as diferentes formas de violência a que são submetidos nas ruas.

Em relação à obra *Infância dos Mortos* que inspira o filme, apesar de referenciar temas semelhantes, é perceptível a transmutação do foco narrativo. Se na obra literária Pixote morre logo no início do enredo e Dito é o líder e o mais velho do grupo, no filme Pixote (Fernando Ramos) é transformado em protagonista, a personagem de Dito (Gilberto Moura) continua existindo, como amigo do protagonista. No entanto, Manguito não é adaptado para o cinema e Fumaça (Zenildo Oliveira Santos), cuja presença no livro tem ênfase para a narrativa de Dito, é presente no filme, mas, na adaptação cinematográfica, conhece os garotos na unidade de reformatório e é torturado e assassinado pela polícia. Suas presenças são substituídas por outros dois personagens: Chico (Edilson Lino) e Lilica (Jorge Julião). Esta última tem 17 anos e é uma adolescente travesti. A prostituta Sueli, interpretada

por Marília Pêra, já existe no livro. No entanto, tem uma participação mais expressiva na obra dirigida por Hector Babenco. Outros personagens também são comuns ao livro e ao filme, como o traficante Cristal, interpretado por Toni Tornado, e Débora, personagem vivida por Elke Maravilha.

Entre a violência a que são submetidos no reformatório e como autores de violência, a infância marginalizada é transposta às telas do cinema. Pereira Júnior (2014, p. 62) alerta que Babenco propôs um retrato das crianças marginalizadas no contexto da Ditadura Militar no Brasil, mostrando que muitas vezes, eles tornam-se agentes da violência com o intuito de se proteger.

Além da narrativa ficcional, o filme *Pixote - A Lei do Mais Fraco* (1980) é antecedido por um prólogo do cineasta Hector Babenco, no qual ele explica que a obra a ser retratada parte de uma realidade comum em diversas cidades brasileiras no contexto da época. Posicionado diante de uma favela de São Paulo, ele apresentou alguns dados sobre a população brasileira na época em que o filme foi lançado. Além do panorama social e econômico do país, ele apresenta o protagonista do filme, Fernando Ramos da Silva, morador de uma palafita com a mãe e mais nove irmãos e ressalta que o elenco principal do filme, formado por 15 crianças e adolescentes, não é por atores profissionais e foi escolhido por todos serem moradores de áreas de vulnerabilidade social do país. A apresentação de Hector Babenco, transcrita na íntegra, apresenta o contexto social do país na época da produção do filme:

Isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina responsável por 60% ou 70% do Produto Nacional Bruto deste país. O Brasil é um país com 120 milhões de habitantes que aproximadamente 50% estão abaixo dos 21 anos de idade, dos quais, aproximadamente também 28 milhões de crianças vivem em situação abaixo das normas exigidas pelos Direitos Internacionais da Criança das Nações Unidas. Existem ainda aproximadamente neste país 3 milhões de crianças que não têm casa, que não têm lar e que não têm origem familiar definida. A situação da criança é um tanto mais caótica quando se sabe que criança é só passível de condenação por algum delito cometido após os 18 anos de idade, o que permite o aliciamento de crianças menores de 18 anos por parte de alguns adultos para que ela possa cometer algum tipo de crime ou de delinquência sabendo que elas não serão punidas. No máximo, serão enviadas a um reformatório onde conviverão um par de meses e pela pressão e a falta de vagas serão automaticamente colocados em liberdade. Esse bairro, por exemplo, se trata de um bairro onde vivem famílias de operários de fábricas vizinhas, fábricas muito grandes, o quadro típico é que o pai e a mãe vão trabalhar e as crianças ficam em casa, quem toma conta normalmente é uma irmã maior ou uma vizinha que é paga para isso. Fernando, por exemplo, que é o personagem principal do filme *Pixote* vive com a mãe e mais nove irmãos nesta casa. O filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social. (BABENCO; LOUZEIRO; DURAN, 1979, informação verbal).

A escolha do elenco com atores não profissionais e moradores de comunidades com baixo poder aquisitivo foi uma proposta adotada pela produção do filme no intuito de trazer maior verossimilhança aos personagens da ficção. Grande parte deles era moradora de um bairro operário na cidade de Diadema, interior de São Paulo, inclusive o protagonista Fernando Ramos da Silva, que morava com a mãe e mais sete irmãos em uma casa construída a partir de uma palafita.

Por não serem atores profissionais, a produção do filme contratou a preparadora de elenco Fátima Toledo<sup>10</sup> para auxiliar as crianças e adolescentes na atuação e, por se tratar de uma obra com enredo marcado por cenas de violência, os atores receberam acompanhamento psicológico. Entretanto, convém salientar que, apesar desses cuidados, o protagonista da obra, bem como o personagem interpretado, após o sucesso no cinema, envolveu-se com delitos, sendo assassinado pela polícia de Diadema, no dia 25 de agosto de 1987, aos 19 anos. Fernando estava desarmado e escondido embaixo de uma cama quando foi morto. Os policiais envolvidos no crime foram expulsos da corporação<sup>11</sup>. Na Figura 1, pode-se observar o ator Fernando Ramos da Silva, na época em que interpretou Pixote.

---

<sup>10</sup> Reconhecida por aplicar métodos polêmicos de preparação de elenco, Fátima Toledo iniciou o trabalho com o filme Pixote- A Lei do Mais Fraco, ela teria sido descoberta por Hector Babenco enquanto dava aulas de teatro para internos da Febem. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1399142-preparadora-de-tropa-de-elite-lanca-livro.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1912894-30-anos-apos-morte-de-pixote-viuva-de-ator-quer-deixar-passado-para-tras.shtml>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

**Figura 1** - Fernando Ramos da Silva, na época em que interpretou Pixote



Fonte: Pixote – A Lei do mais fraco (1981)

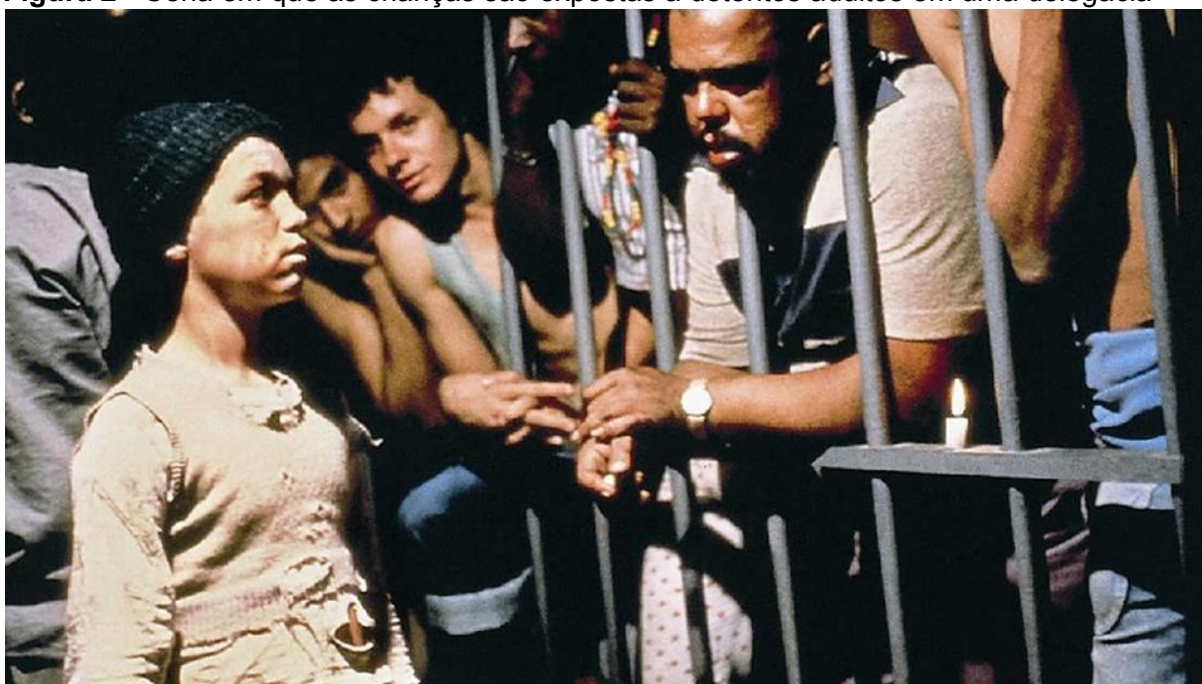
Mesmo sendo uma obra de ficção, sem se prender a referências verídicas como o episódio da “Operação Camanducaia”, tema do romance-reportagem que o inspirou, o filme com pouco mais de duas horas de duração contextualiza as diversas fases da violência a que crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social estavam submetidas nas grandes cidades. Essa representação é abordada em duas formas: na primeira parte, ela é simbolizada dentro das unidades de ressocialização, cometidas tanto por outros internos como pelos funcionários do local. Logo no início do filme, um garoto é violentado sexualmente por internos, outras cenas envolvendo espancamento, tentativa de suicídio e exposição de crianças e adolescentes a detentos maiores de idade são algumas referências do contexto da época que é presente no filme.

Ainda interno da unidade de ressocialização, Pixote conhece um grupo de garotos dos quais se torna amigo, entre eles Lilica (Jorge Julião), adolescente de 17 anos e travesti, Dito (Gilberto Moura) e Chico (Edilson Lino). Na segunda parte, após a fuga da internação, o grupo de crianças e adolescentes volta às ruas, utilizando ferramentas para a sobrevivência, como roubos, pequenos furtos, envolvimento com traficantes, prostituição, entre outros cenários, apresentados em um tom de denúncia social, mostrando crianças diante de adultos algozes sem nenhuma intenção de defender e valorizar a infância perdida. Silva (2012) avalia a obra como uma amostra da delinquência juvenil no Brasil no período.

O filme de Babenco apresenta o retrato, desprovido de maquiagem, da vida de menores delinquentes abandonados em grandes cidades brasileiras. Nele, adolescentes – Dito, Lilica, Pixote e Chico – fogem de um reformatório, FEBEM, com seu ambiente cinzento, opressivo e humilhante, e percorrem, *livres* e despudorados, as ruas de São Paulo cometendo pequenos delitos. A cidade grande faz parte dos seus sonhos, mas eles não conseguem fazer parte da cidade enquanto cidadãos e, assim, acabam por se envolver com bandidos ligados ao tráfico, os quais os levam a uma breve e frustrada passagem pelo Rio de Janeiro, onde se deparam com a beleza da praia, em seu visual colorido, e com uma noite capciosa que esconde personagens do submundo do crime que terminam por acarretar, acidentalmente, a morte de Chico. Ao retornarem a São Paulo, os três dividem um espaço com a prostituta Sueli, que provoca no trio uma variedade de sentimentos, até a inevitável separação [...]. (SILVA, 2012, p. 34).

O enredo do filme acompanha a trajetória do protagonista Pixote, a partir do momento em que é conduzido para a unidade de ressocialização, o grupo de amigos, a incursão pelo submundo dos entorpecentes e o retorno às ruas. Reis Júnior e Lamas (2014) enfatizam a importância do ponto de vista da qual a violência é narrada sob o ponto de vista. “Vemos através do olhar de Pixote um mundo de violência e descaso, tanto por parte de seus colegas mais velhos como dos adultos, em especial o inspetor de disciplina Sapatos Brancos (Jardel Filho), responsável pelas crianças na instituição [...]” (REIS JÚNIOR; LAMAS, 2014, p. 92), explicitado na Figura 2:

**Figura 2** - Cena em que as crianças são expostas a detentos adultos em uma delegacia



Fonte: Pixote – A Lei do mais fraco (1981)

Com duração de duas horas e sete minutos, o filme é dividido em duas partes. A primeira mostra como as crianças são submetidas à violência dentro de um reformatório e, na segunda, após a fuga do local, mostra como nas ruas praticam delitos e se envolvem com outros marginalizados socialmente. Marcello (2008) mostra que o filme oscila entre a violência presente nas cenas de marginalidade e características da infância, que estão presentes na formação das crianças, principalmente, Pixote, o protagonista do filme.

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

Distribuída pela Embrafilme, que assumiu a função de coprodutora do filme, com o objetivo de distribuir a produção cinematográfica nacional, e lançada internacionalmente em países como nos Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Alemanha e Finlândia, além de uma boa repercussão em festivais internacionais. No Brasil, a bilheteria nas salas de exibições chegou a 2,5 milhões de espectadores (MATTOS, 2010).

Segundo Silva Neto (2009), devido ao sucesso de bilheteria, o filme recebeu diversos prêmios internacionais e, pela sua repercussão, foi considerado como a obra essencial para a consolidação da carreira de Hector Babenco no mercado mundial.

Sucesso internacional de público e de crítica, "Pixote" foi comparado a "Os Esquecidos" (Los Olvidados), 1950, de Luís Buñuel, e "Os Incompreendidos" (Les 400 Coups), 1959, de François Truffaut, e abriu caminho para o diretor Babenco no mercado norte-americano [...]. (SILVA NETO, 2009, p. 805).

Com uma narrativa considerada impactante no mercado internacional, o filme conquistou diversos prêmios internacionais, como o Leopardo de Prata, no Festival de Locarno, na Suíça. Foi eleito o melhor filme estrangeiro do ano pela Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles e Nova York. O sucesso internacional deve-se ao fato do retrato sem disfarce de uma época e criou uma onda de ufanismo acerca do cinema brasileiro. A imprensa exaltava a obra e estimulava o consumo da obra, elencando os cinemas brasileiros que voltavam o filme em cartaz.

Pereira Júnior (2014) ressalta que a consolidação do filme no Brasil foi relacionada com a consagração em prêmios internacionais, o que colocou a imprensa brasileira com um papel fundamental no debate e validação do debate acerca da infância marginalizada no Brasil, proposto por Hector Babenco e José Louzeiro.

A obra abordou temas considerados delicados em sua abordagem nas artes, prostituição, aborto, tentativa de suicídio, tráfico de drogas, torturas, violência sexual, homossexualidade e corrupção e que, por si só, confrontariam contra a censura. Para a exibição em salas comerciais, a obra obteve dos órgãos reguladores da censura à liberação integral da obra de arte, com a classificação indicativa para 18 anos.

Ao expor a marginalidade infantojuvenil, torna-se pioneira dentro da cinematografia brasileira ao tratar desse tema e, dessa forma, chamou atenção da imprensa e definiu um tratamento diferenciado para a temática de crianças e adolescentes. Pereira Júnior (2009) destaca a importância que a obra teve no cinema nacional e internacional e como repercutiu na mídia da época.

O filme "Pixote", logo após as suas primeiras exibições alcança grande repercussão na sociedade brasileira e estrangeira. As imagens de brutalidade e violência que se projetavam nas telas dos cinemas provocaram nos espectadores sentimentos intensos de compaixão, repúdio e assombro. Não demorou muito para que a delicada temática abordada por Babenco ganhasse destaque nos principais jornais. Acaloradas discussões, reflexões e controvérsias agitavam os noticiários. Vejamos alguns dos comentários na imprensa: "[...] para o público em geral ["Pixote"] funcionava como um espelho da feia realidade [...]"(Folha de São Paulo, 12/03/1982), "Um documentário ["Pixote"] de indelével autenticidade [...]. Quase tudo neste filme se apresenta natural e adequado"(Jornal do Brasil, 19/09/1980) e "É uma história real [...]"(O Estado de São Paulo, 25/09/1980). Não há dúvidas de que a obra provocou grande perplexidade no meio social. Contudo, "Pixote" não recebeu apenas elogios e críticas positivas, foi também alvo de rejeições. Um bom exemplo disso ocorreu com um dos diretores da antiga FEBEM, que após assistir a uma das sessões do filme, fez a seguinte observação: "Esse filme vai ser mais uma pedra no nosso sapato" (Folha de São Paulo, 24/09/1980). Este trecho demonstra o quanto este produto cultural foi provocativo, desafiador e invocativo de problemáticas que estavam latentes naquele contexto histórico [...]. (PEREIRA JÚNIOR, 2009, p. 24).

Apesar de grande repercussão nacional e internacional, para a exibição na televisão aberta, a obra somente foi liberada em 1985, para a veiculação após às 22h, em uma versão com 38 cortes, negociados pela produtora do filme com o Ministério da Justiça, por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal (DCDP), órgão responsável pela emissão de pareceres técnicos assinados por agentes militares.

Sequências como uma cena de interrogatório da personagem Lilica<sup>12</sup>, violência sexual e algumas referências a atos sexuais e cenas em que os garotos brincam com referências a torturas foram omitidas ou suprimidas da versão para a televisão, por serem consideradas inapropriadas<sup>13</sup>. Na Figura 3, pode-se observar a simulação de tortura em uma das cenas do filme.

**Figura 3** - Cena de brincadeira em que os garotos simulam uma cena de tortura



Fonte: Pixote – A Lei do mais fraco (1981)

As negociações correspondentes à liberação do filme foram fatigantes e demoraram cinco anos para que os dirigentes da obra enfim conseguissem a liberação para a veiculação na televisão. No entanto, só foi possível após os autores do filme acatarem a decisão de cortar cenas consideradas inadequadas para a exibição na televisão. O processo de negociação entre os responsáveis pela película e os responsáveis pelo órgão censor disponível no Arquivo Nacional de Brasília é organizado em um volume com mais de cem páginas<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> A personagem, uma travesti, de 17 anos, é constrangida e humilhada durante um interrogatório, obrigada a fazer uma dança sensual para os funcionários do reformatório, enquanto responde a perguntas. Nas negociações para liberação para a televisão, essa cena foi sugerida para corte.

<sup>13</sup> A cena do estupro coletivo no alojamento ocorre a partir do minuto 8'48 e dura até 10'12. O corte sugerido é a partir de 8'39, reiniciando com a cena seguinte, quando o funcionário chega ao alojamento ao amanhecer. Disponível em: <[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)>. Acesso em: 08 ago. 2018.

<sup>14</sup> “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



## 5 METODOLOGIA DA PESQUISA

O objeto de análise desse trabalho é análise dos manuscritos do roteiro que deram origem ao filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, considerando os diversos elementos que formam o percurso criativo do autor. Como metodologia de análise, adotamos o processo de Crítica Genética, conhecida no Brasil, a partir dos estudos de Redes de Criação, propostos pela pesquisadora Cecilia Almeida Salles, que tem como objetivo destramar as tessituras e conexões presentes no processo de criação de obra de arte, ou seja, compreender os percursos escolhidos pelo autor, durante o processo de elaboração, perpassando por diversos documentos, como cartas pessoais, diários, fotografias, gravações e memorandos, com o intuito de identificar singularidades dos procedimentos artísticos.

Para Salles (2000, p.20) é importante estabelecer a análise do processo criativo como um conjunto, ao qual toda ação está relacionada a outras de igual relevância, enfatizando relações já existentes, portanto, buscar relações entre desenhos, rascunhos, rasuras são elementos importantes para a construção da obra, além do contexto social em que o artista está inserido.

Como a obra em análise tem o contexto social e político bem presente para a narrativa, fez-se necessário relacionar a vivência do roteiro com as questões presentes na obra do escritor José Louzeiro.

Segundo Salles (2000, p. 6) defende que estudo dos documentos de artistas permite que sejam encontrados procedimentos que ganham nuances em elaborações específicas, o que revelam a singularidade do projeto.

Grésillon (2007) defende que essa metodologia permite identificar a liberdade do autor em suas pulsões e afetos durante o processo de elaboração.

[...] o manuscrito opõe uma escrita “em estado selvagem”, em que cada página possui sua forma e sua semiótica próprias: liberdade de gestão do espaço gráfico, variabilidade da orientação, do comprimento e do número de linhas, riscos e acréscimos cujo traçado trai, com muita frequência, um estado particular de pulsões e afetos [...]. (GRÉSILLON, 2007, p. 53).

O termo manuscrito, dentro do processo de Crítica Genética, não é limitado à definição de “escrito à mão”, abarcando todas as possibilidades narrativas, como

---

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 [...] Decisão do CSC com justificativa de impropriedade. Autor: Francisco Salatiel de Alencar Barbosa. 30/08/1985. Disponível em: <[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)>. Acesso em: 08 ago. 2018.

textos datilografados, digitados no computador, com rasuras e anotações feitas pelo autor, que são utilizadas para a modificação da obra.

Segundo Pino (2014), o estudo que toma como base na gênese literária passou a ser desenvolvido a partir do século XIX, especialmente na França e na Alemanha, tendo os dois países como marcos simbólicos o novo tratamento dado aos seus escritos por autores como Goethe, primeiro a catalogar seus manuscritos, e Victor Hugo o primeiro a doar seus manuscritos para uma instituição pública. Pino (2014) analisa que a sistematização da crítica de produção na França, no século XIX, começou a se consolidar, utilizando-se de aspectos da filologia para definir as análises. No entanto, o foco da análise era o texto final e não as etapas de produção do fazer criativo.

Dessa forma, embora houvesse análise de manuscritos na análise historiográfica, não se podia falar de crítica genética propriamente dita, já que o foco não estava na produção: os manuscritos serviam para auxiliar a leitura do texto e também validá-lo [...]. (PINO, 2014, p. 14).

Essa definição do procedimento teórico-metodológico como crítica genética foi definida somente no século XX, a partir da década de 1970, tendo os estudos franceses considerados pioneiros no tema.

Ao lado da tradição filológica, bem mais forte na Alemanha e na Itália, mas relativamente autônoma em relação a ela, viu-se nascer na França no decorrer dos anos 70 do século XX uma outra corrente de estudos envolvendo o manuscrito: a crítica genética. Seu objetivo primeiro não é o estabelecimento do texto, mas a atualização dos mecanismos de escritura que subentenderam o processo criativo. Não é, portanto, o texto, mas, pela primeira vez, é o manuscrito que está no centro dessa nova disciplina [...]. (GRÉSILLON, 2007, p. 133).


O procedimento metodológico tem como base analítica anotações e manuscritos de José Louzeiro durante o processo de criação. O estudo tomará como base a análise do processo criativo do roteiro original do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco* e a construção dos personagens presentes no roteiro, datado de 1979.

O roteiro integra o acervo doado em 2018 para a Fundação Biblioteca Nacional, localizada no Rio de Janeiro, após o falecimento de José Louzeiro, no dia 29 de dezembro de 2017. Antes da doação, o material, que foi datilografado, encontrava-se guardado em uma pasta azul no apartamento da agente literária e esposa de José Louzeiro Ednalva Tavares, que, após a morte dele, selecionou parte do acervo e fez a doação para fins de pesquisa. O roteiro estava organizado na ordem das páginas que obedecem a uma numeração. Porém, as páginas estavam soltas,

sem nenhum tipo de encadernação e em bom estado de conservação, com poucos trechos ilegíveis, o que permite uma compreensão das etapas de criação do autor.

Foram doados para a Fundação da Biblioteca Nacional os roteiros originais dos longas-metragens *O Homem da Capa Preta* (1986), *Parceiros da Aventura* (1979) e *Quem Matou Pixote?* (1996), como comprova a Figura 4.

**Figura 4 - Termo de doação assinado por Ednalva Tavares**


 **MINISTÉRIO DA CULTURA**  
**Fundação BIBLIOTECA NACIONAL**

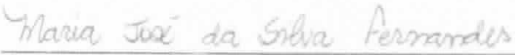
**TERMO DE DOAÇÃO**

Pelo presente instrumento eu, Ednalva Marques Tavares, residente à Avenida Euclides da Cunha, nº 730 – apt. 401 – Edifício Vila Sabina – Garça – CEP 40150-122 Salvador - BA , portador da carteira de identidade 08396587-1, CPF 163.497.177-91, declaro ser detentor legal das obras, em anexo, que ora cedo à FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, em caráter de doação pura e simples.

Ressalte-se que a presente doação não cria vínculo ou gera qualquer obrigação para a FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, em relação ao doador.

Rio de Janeiro, *26* de *novembro* de *2018*

  
Doador

  
Fundação Biblioteca Nacional

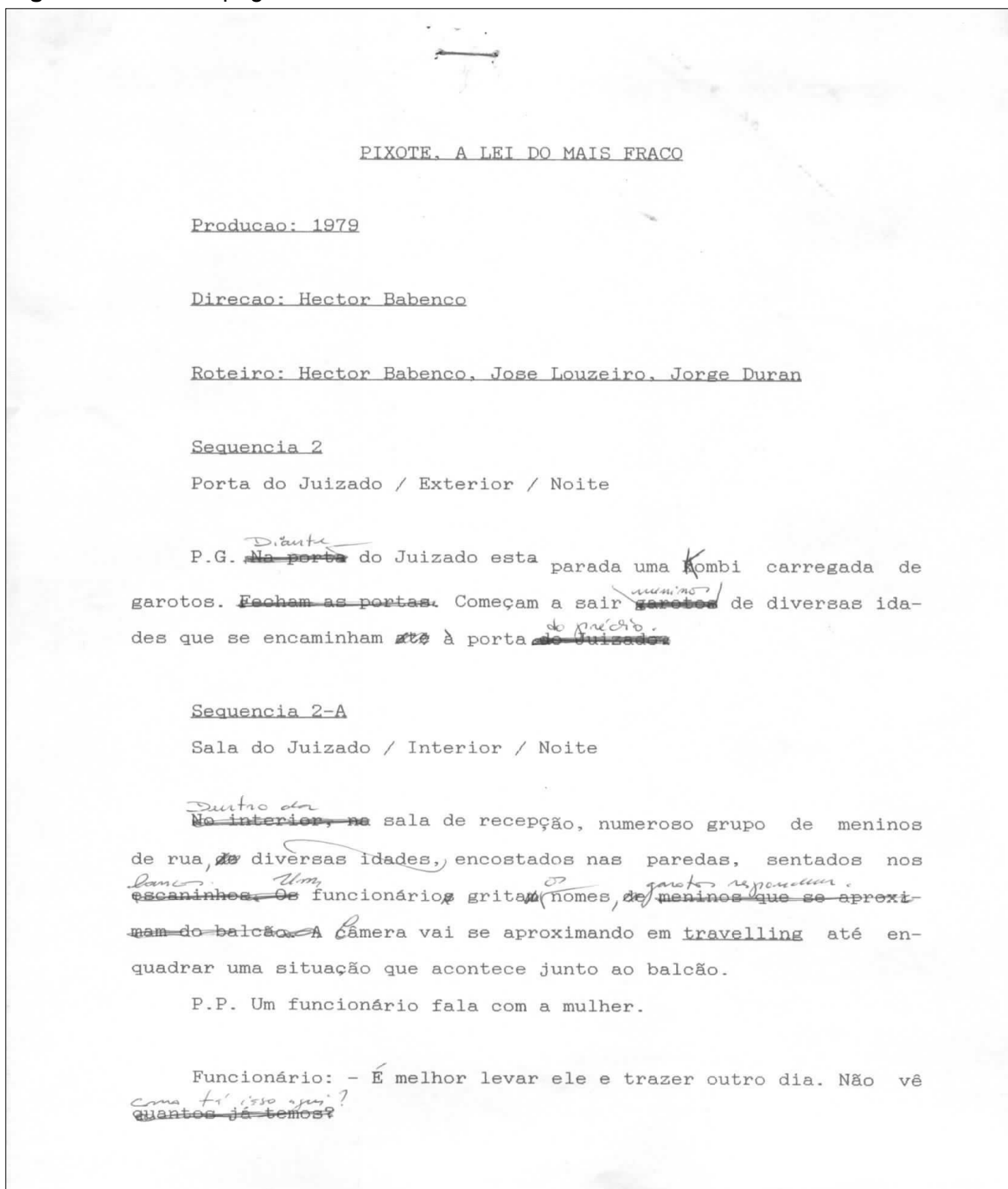
Maria José da Silva Fernandes  
Coordenadora-Geral  
Centro de Coleções e Serviços aos Leitores  
Fundação Biblioteca Nacional  
Mat. SIAPE 224926

Av. Rio Branco, 219 - Centro - 20040-008 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil - Tel. (21) 2220-9367 - Fax: (21) 2220-4173

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional (2018)

O material relacionado ao manuscrito do roteiro sobre *Pixote – A Lei do Mais Fraco* tem duzentas e quarenta e quatro páginas e datado como 1979, data descrita na primeira página do material, não há informações sobre o mês e data em que o roteiro foi desenvolvido. Como ilustra a Figura 5.

**Figura 5** - Primeira página do manuscrito do roteiro.

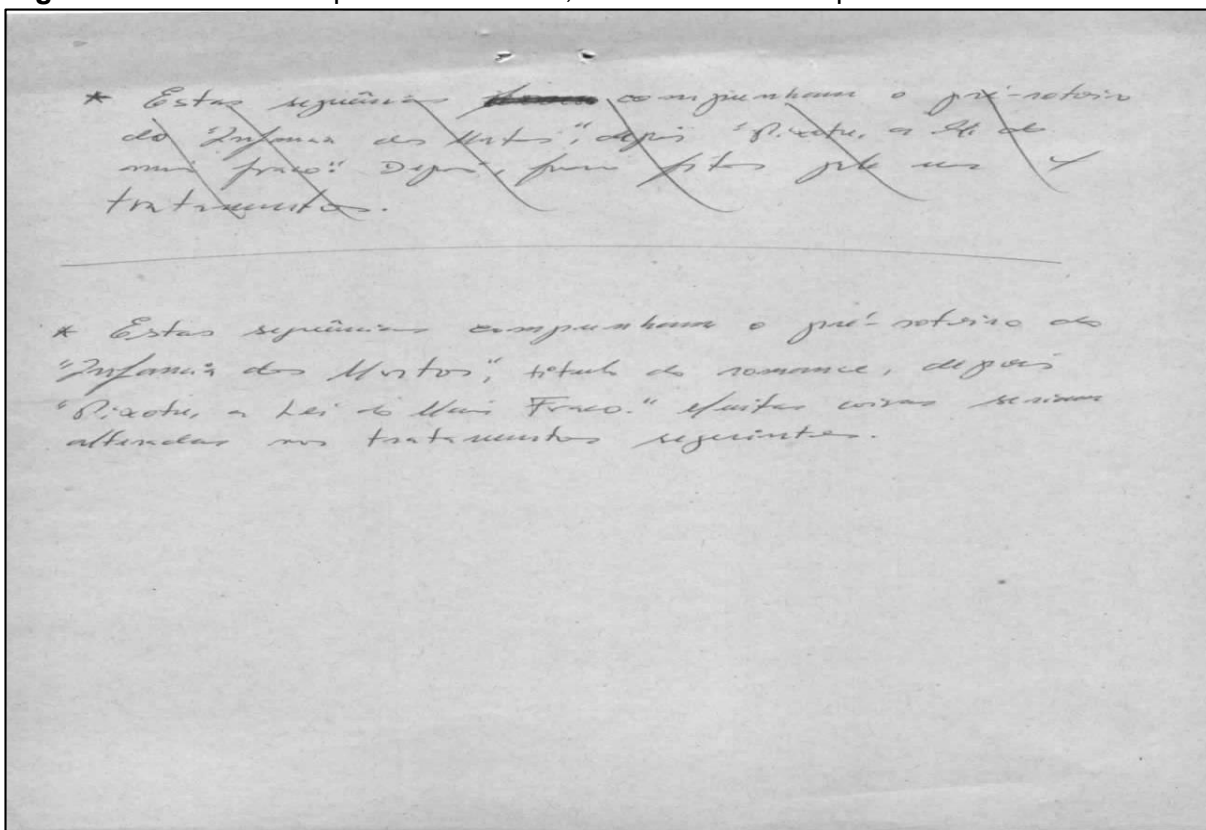


Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

O material é extenso e dividido em três partes: a primeira é um pré-roteiro, classificado como oficina de criação do autor, e outros dois tratamentos do roteiro, nos quais são afinados diálogos e importância dos personagens e cenas são definidas como importantes para compor o filme.

Ao fim da primeira parte, intitulada de oficina, José Louzeiro acrescenta uma rasura e uma anotação, informando que se tratava do primeiro tratamento da obra, sendo admitidas algumas alterações na elaboração até o resultado final. “Estas seqüências compunham o pré-roteiro de ‘Infância dos Mortos’, título do romance, depois ‘Pixote, A Lei do Mais Fraco’. Muitas coisas seriam alteradas nos tratamentos seguintes [...]” (LOUZEIRO, BABENCO E DURAN, 1979, p. 20), como representado na Figura 6:

**Figura 6** - Bilhete escrito por José Louzeiro, informando sobre o primeiro tratamento do roteiro



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Para a análise, consideraram-se no roteiro original que inspirou o filme as construções das cenas, o contexto em que eles estão inseridos, as marcas textuais do autor, como rascunhos, anotações e rasuras que são fundamentais para a compreensão do conceito de prototexto, conjunto de documentos agrupados que

formam as marcas enunciativas propostas e intencionadas pelo autor durante o processo de criação de uma obra de arte. A nomenclatura Prototexto foi adotada por Grésillon em seu estudo *Elementos de Crítica Genética: Ler os Manuscritos Modernos*. No entanto, esse conceito já era adotado por estudiosos franceses, a partir dos estudos aprofundados sobre o tema, que começou a despertar interesse com uma sistemática teórico-metodológica a partir da década de 1960 (GRÉSILLON, 2007).

Para a pesquisa, fez-se necessária para a análise das etapas de criação do autor, ao investigar os processos de criação, considerando a construção da obra e o resultado entregue ao público. Salles (2001) observa que a análise do ato de criação é um referencial importante para a compreensão da obra analisada. Desse modo “[...], é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda a ação que dá forma ao novo sistema está relacionada a outras ações de igual relevância ao se pensar o processo como um todo [...]” (SALLES, 2001, p. 20).

Durante o processo de análise, analisa-se as marcas e vestígios que o autor ordena as informações, a ênfase a cada personagem, as exclusões e rascunhos. Todos esses elementos são importantes para a construção da obra de arte. Salles (2000, p.54) ressalta que todas as marcas interessam ao pesquisador, sendo cada documento relacionado ao outro e o significado depende da conexão desses dados.

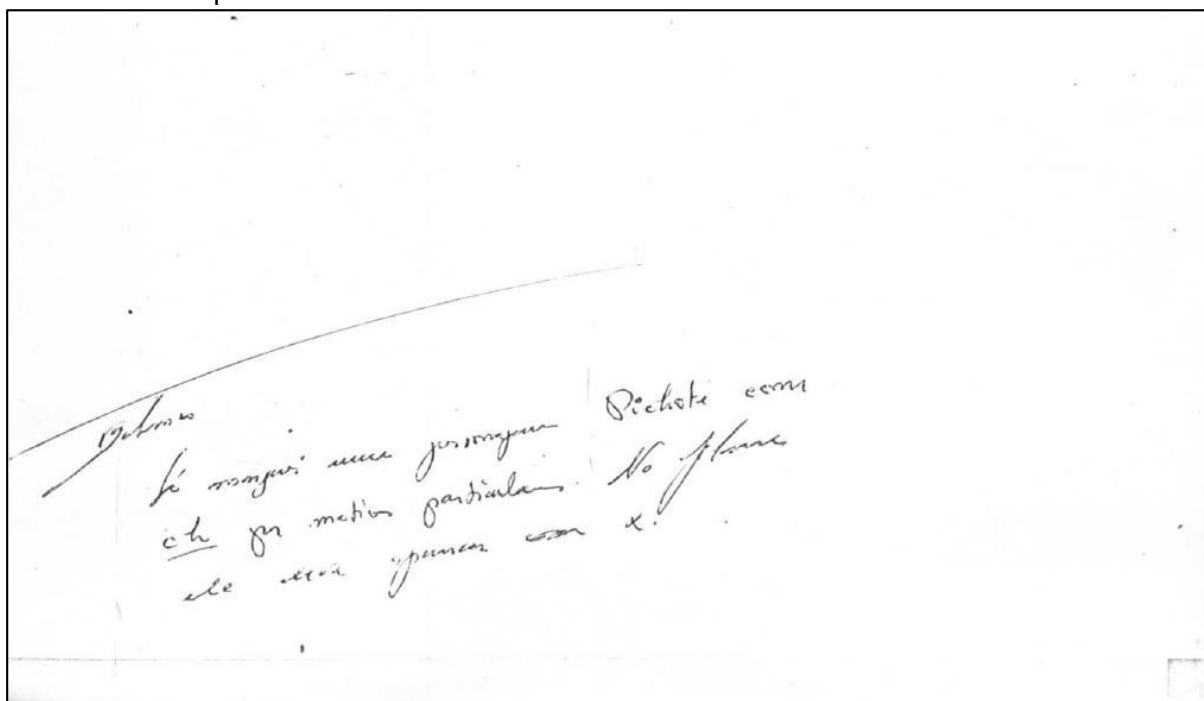
A ênfase dada ao modelo de crítica genética tem como objetivo estabelecer a relação entre o processo de criação do autor e a obra final. Ao considerar que o manuscrito não é um documento inicialmente preparado para ser contemplado pelo olhar externo, ele serve como base para o objeto final. Grésillon (2007) analisa a relação entre os manuscritos e o produto final como um enriquecimento mútuo da produção. “[...] Se há interesse nos manuscritos das obras, é porque existe uma *relação* a ser estabelecida entre prototexto e o texto e que, eventualmente, o estudo de um enriquecerá o conhecimento de outro. [...]” (GRÉSILLON, 2007, p. 31).

Nesse procedimento metodológico, é importante considerar as marcas textuais deixadas pelos autores como intuito de perceber as referências enunciativas presentes na construção da obra cinematográfica, com o intuito de observar as etapas presentes no processo criativo da obra. Anotações, rasuras, rabiscos sobre o texto datilografado serão considerados durante a produção, que é o foco desta análise. Segundo Salles (2010), a dinamicidade do processo que é formatado é o foco da análise. “Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente,

há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado [...]” (SALLES, 2010, p. 13).

Por se tratar de um processo de construção coletiva, inspirado na obra literária, há modificações de nomes de personagens e discordâncias sobre diálogos. Entre as marcas presentes no texto que chamam atenção, a opção de José Louzeiro em grafar o nome do personagem central como Pichote, com “ch”, a opção da grafia foi intencional, muito embora, no livro, anterior ao roteiro, o nome da personagem é escrito com x, assim como no filme. Como ilustra o bilhete escrito no roteiro e destinado ao diretor do filme Hector Babenco, como pode ser visualizado na Figura 7.

**Figura 7** - "Babenco, já marquei meu personagem Pichote com ch por razões particulares. No filme ele deve aparecer com x



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A explicação para a escolha da grafia com “ch” foi apresentada por Louzeiro (1993, p. 22) ao explicar que o nome teve inspiração em um garoto que apresentava ter entre 7 ou 8 anos, morador das ruas de Copacabana, que, ao se identificar como Pixote, apresentou uma ficha do Serviço de Atendimento ao Menor (SAM), na qual tinha assinado com *ch*.

Para a sistematização da pesquisa, é importante considerar que a obra em análise se encontra inserida em um contexto social que interfere, dialoga e negocia com a narrativa. Aspectos políticos, ideologias, escolaridade e crenças podem



influenciar no processo narrativo. Para melhor compreensão do roteiro, abordaremos aspectos do momento político da Ditadura Militar e a situação da infância e adolescência no Brasil, uma década antes da criação do Estatuto da Criança e do Adolescentes (ECA).

Morin (1998, p. 27) define que o processo de conhecimento está imbricado em diversos aspectos. “[...] o conhecimento está ligado, por todos os lados, à estrutura da cultura, à organização social, à práxis histórica [...]”.

As marcas textuais que complementam o roteiro serão consideradas durante o percurso analítico, como fundamentais para a compreensão do processo criativo do autor e os efeitos criados para a compreensão da obra. Salles (2000, p. 103) alerta que não interessa dentro da metodologia da crítica genética o valor que será conferido à obra, na versão entregue ao público.

## 6 PELAS LINHAS DE PIXOTE: roteiro, descrição e classificação do *corpus* análise

Sendo o foco da pesquisa, os elementos de criação identificados dentro de um roteiro, faz-se necessário compreender a importância de um roteiro cinematográfico estruturado para o fim que ele quer atingir, que é o produto final, ou seja, o filme. Biscalchin (2015) ressalta que é importante compreender que o roteiro está situado no contexto imagético de ações e ideias, não, podendo, portanto, ser resumido a um conjunto de falas e ações dos personagens presentes no filme. “O roteiro e a roteirização estão, ao mesmo tempo, na busca pelo espaço cênico, pelo contexto histórico das ações escolhidas pelo cineasta, e procuram uma ordem em que as imagens vão ser dispostas e construídas para contar a história do filme [...]” (BISCALCHIN, 2015, p. 13).

Comparato (2018, p. 39) define que o roteiro é um tipo de escrita que obedece a códigos distintos e mais próximo da estética visual que do processo literário, pois há a preocupação de contar uma história por meio de uma construção cênica.

Como já foi abordado no capítulo três deste estudo, no contexto social da época houve uma procura de cineastas pelos escritores de romance-reportagem para a produção de roteiros, devido a uma preferência de cineastas por contar histórias no cinema que estivessem mais próximas da realidade.

Dentro dos conceitos da Crítica Genética, o percurso criativo durante o processo de elaboração do produto artístico traduz marcas simbólicas importantes presentes no imaginário do autor. Entende-se como manuscritos qualquer documento de esboço do autor, ou seja, rascunhos escritos à mão, datilografados, digitados em computadores, desenhos, rascunhos são compreendidos como parte da construção criativa do autor

Segundo Salles (1998, p. 17) esse conceito foi dilatado a partir dos estudos de crítica genética na literatura, devido à diversidade dos documentos que receberam alterações por parte do autor. Grésillon (2007, p. 197) classifica o manuscrito como um processo vivo.

O manuscrito surge então como uma espécie de laboratório vivo para provar, ilustrar e afinar uma determinada concepção da linguagem. Ao contrário, essa, pelo próprio fato de que se baseia sobre o movimento e a ação, apresenta uma adequação ideal a esse objeto em perpétuo devir que é o manuscrito [...].

Para Zular (2007, p. 38), os estudos interligados a Crítica Genética dão uma dimensão diferenciada acerca do produto final.

A crítica genética, ao explorar a materialidade dos vestígios dos atos de produção e mesmo os horizontes de expectativa técnicos e retóricos que envolvem esses atos, tem uma peculiaridade em relação às outras práticas críticas, por alterar a própria materialidade dos textos, os quais passam a ser lidos conjuntamente com os manuscritos. Daí porque é difícil separá-la da estética da recepção, seja por essa transformação do modo de leitura dos textos, seja por perscrutar os horizontes de expectativa que acompanham as práticas de produção.

Considerando o objeto de pesquisa deste estudo, cabe aqui informações sobre o seu estado de conservação do roteiro original do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco* foi localizado pela ex-agente literária de José Louzeiro, Ednalva Tavares guardados em uma pasta azul, com páginas numeradas e ordenadas a partir de três versões da adaptação da obra literária para o cinema. O material do filme, assim como de outras produções foram doados para a Fundação da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

*Pixote – A Lei do Mais Fraco* tem a estrutura narrativa linear, compreendendo a experiência de um grupo de garotos em situação de vulnerabilidade social, enquanto internos de uma unidade de ressocialização e nas ruas de grandes cidades, representadas na obra por São Paulo e Rio de Janeiro. A análise compreenderá, principalmente, as modificações construídas em torno de personagens centrais, presentes nos tratamentos do roteiro utilizados na pesquisa que, embora não apresente datas, convencionou-se chamar para facilitar a identificação na análise.

O primeiro tratamento traz na primeira página, a ficha técnica do filme, data de produção, nome do diretor e dos três roteiristas envolvidos no processo e é composto por 19 páginas, com sete sequências e um bilhete manuscrito que intitula esse manuscrito como pré-roteiro, é a única que traz a data de produção do filme. Nesta primeira parte foram escritas oito sequências para o filme. Embora seja resumida apenas ao contexto que se passa na unidade de ressocialização, essa primeira parte já define os nomes utilizados para alguns dos personagens da obra, bem como dá indícios de sua função na trama, como Pixote, Garotão, Fumaça e Lilica.

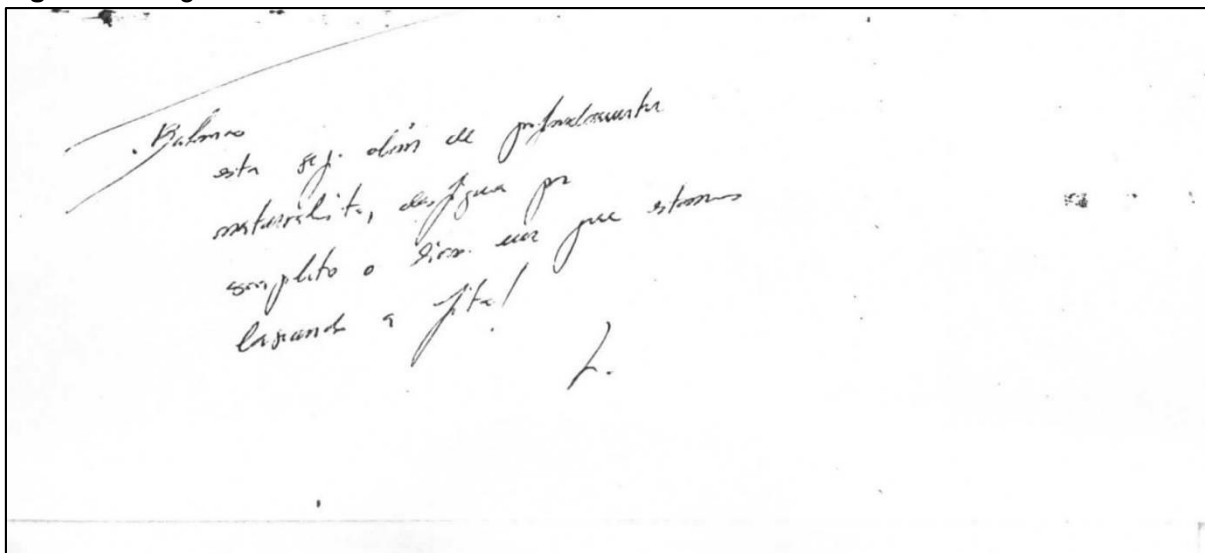
As cenas são separadas numericamente e intituladas como sequências e é encerrada com a primeira aparição da personagem Lilica, interpretada no filme pelo

ator Jorge Julião, a adolescente travesti que simboliza o elo entre o grupo com traficante.

Segundo Biscalchin (2015, p. 65) o surgimento de tratamentos ainda incompleto e inacabado demonstra que ele permanece em trânsito entre as ideias, ações e falas dos personagens. Funciona como um roteiro em fase inicial. Ele acrescenta que a importância do roteiro é equivalente ao produto final do diretor.

O roteiro é a “obra de arte” do roteirista, assim como o filme é do diretor. Portanto, não podemos falar do roteiro sem falar dos tratamentos que refletem claramente os caminhos cursados pelo autor. Os tratamentos são “as pinceladas” na tela crua, que vai ganhando vida, dimensão e contexto conforme as cores e os traços se juntam. Podemos dizer que o roteiro final e o quadro concretizado, porém, ele não recebe o verniz como forma de finalizá-lo. O roteiro ainda continua sendo uma obra inacabada. O filme em si talvez possa ser considerado a versão final da história. (BISCALCHI, 2015, p. 66-77)

Durante a análise dos manuscritos é possível perceber que há discordância entre os roteiristas e sugestões de mudanças nos diálogos nas sequências escritas. No fim da sequência 8, do segundo tratamento, há uma anotação de José Louzeiro, discordando das opções escolhidas que narra uma conversa de Pixote e Dito no banheiro, enquanto fazem faxinas. A conversa aborda a violência sexual comum dentro das unidades de ressocialização e que os garotos, apesar de mais novos, deviam ter reagido às agressões que sofreram. Nas observações de José Louzeiro há uma preocupação que as modificações feitas para adaptar o romance-reportagem *Infância dos Mortos* pudessem descaracterizar o livro que o originou. Na contestação, ele demonstra a preocupação: “Babenco, esta seq. Além de profundamente materialista, desfigura por completo o livro que estamos ligando a fita!” Como observamos na Figura 8, abaixo:

**Figura 8** - Segundo tratamento

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Mesmo sendo o livro e o cinema, duas espécies diferentes de narrativas, o fato de José Louzeiro, autor do livro, integrar a equipe de roteirista, há uma preocupação de que as duas obras estejam ligadas, embora, que a criação seja agora um processo coletivo e que tem que incorporar os elementos presentes na obra cinematográfica.

Salles (2006, p. 16) destaca que as rejeições, incertezas durante o processo de criação marcam o percurso e a dinamicidade da produção artística.

Retomando a dinamicidade e a incerteza do percurso do criador, não há segurança que as alterações levem sempre à melhora dos objetos em construção, daí as idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades da obra aguardando novas avaliações, reaproveitamento e novas rejeições [...].

Essas adaptações, modificações dentro do processo de criação, é possível perceber pelas sequências que são organizadas nos diferentes tratamentos dos roteiros, presentes no manuscrito. O primeiro tratamento do roteiro, mais sucinto, é composto por sete sequências, em comparação aos outros dois, elas são mais curtas e, durante, a elaboração há uma preocupação em demarcar referências audiovisuais, como a escolha das locações em que ela é desenvolvida, como é possível observar com a breve descrição de cenas previstas para o filme. Como observamos no Quadro 1, abaixo.

**Quadro 1** –Primeiro tratamento do roteiro**Sequência 2****Porta do Juizado/Exterior noite**

Essa sequência ilustra a chegada dos meninos no Juizado em uma Kombi

**Sequência 2-A****Sala do Juizado/Interior/ Noite**

Destinada para a identificação das crianças e adolescentes, nesta sequência, há menção a personagens como Garotão e Pixote

**Sequência 3****Kombi em movimento/ Ruas da cidade/ Exterior/Interior/ Noite**

Consiste em apresentar a condução do grupo de meninos para a unidade de ressocialização. Os garotos se dirigem para o local e na cena descrita mostra como eles observam o movimento das ruas e as luzes da cidade

**Sequência 4****Sala da U. T. 3/ Interior? Noite<sup>15</sup>**

Mostra a chegada deles na unidade de internação

**Sequência 5****Dormitório/ Interior/ Noite**

Nesta sequência, Pixote observa a chegada de dois homens que retiram uma garota de, aproximadamente 15 anos, do beliche e a aproximação de Pixote e Fumaça. A sequência é encerrada com eles observando Lilica, que está sendo interrogada por ser suspeita de participação de um assassinato. Pixote excita-se com a beleza da garota e é alertado por Fumaça que não é uma garota.

**Sequência 6****Banheiro/ Interior/ Noite**

Além de uma breve apresentação da vida dos garotos, nesta sequência, eles conversam com a personagem Lilica, que adentra o espaço, com os cabelos cortados e com roupas rasgadas

**Sequência 7****Sala da U. T. 3/ Interior/ Dia**

Pixote corta os cabelos enquanto observa o jogo de futebol acontecendo no pátio da unidade.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Focado apenas no cotidiano dos garotos após a chegada à unidade de internação da Febem, o tratamento mostra apenas a aproximação de Fumaça a Pixote e a referência aos interrogatórios com tortura aos quais os internos são submetidos. A retirada de Lilica do quarto para ser interrogada na sala ao lado e colocada para dançar.

O segundo tratamento é mais extenso, composto por vinte e duas sequências escrito em 75 páginas, ele tem duas cópias, sendo uma mais legível em alguns pontos. Nesta segunda etapa, já são definidos relações de personagens como Dito, Pixote, Fumaça e Lilica<sup>16</sup>, diálogos, cenário, sugestão de trilha sonora e de

<sup>15</sup> O ponto de interrogação foi colocado no manuscrito e foi mantido na descrição

<sup>16</sup> Neste tratamento a personagem Lilica, embora tenha características estéticas definida e funções como o envolvimento afetivo com Garotão e Dito, ainda é chamada apenas como Mariazinha.

planos de filmagem, há observações rascunhadas, corrigindo sequências, além da inclusão de um personagem jornalista que é chamado de Louzeiro como personagem do filme, na última sequência do filme.

Neste tratamento, os diálogos são mais extensos. A descrição obedece a ordem das sequências enumeradas no manuscrito e há mais rasuras, indicações de trilhas, montagem e utilização de câmeras, embora elas não apareçam em todas as sequências, como explicitado no Quadro 2, a seguir:

**Quadro 2 – Segundo tratamento do roteiro**

**Sequência 1**

É descrita uma sequência de um assalto cometido por um grupo de menores a um homem na rua

**Sequência 2**

Chegada do grupo de meninos ao Juizado de Menores

**Sequência 3**

Condução dos garotos para a unidade de ressocialização

**Sequência 4**

Garotos dentro da unidade de reformatório, início da amizade de Pixote e Fumaça e a primeira aparição da personagem Lilica, que nesse tratamento é descrita como Mariazinha. Na cena, ela é interrogada e torturada por um grupo de policiais

**Sequência 5**

Pixote aparece tendo os cabelos cortados por uma inspetora, enquanto se empolga observando um jogo de futebol no pátio da unidade

**Sequência 6**

Pixote (nesta sequência grafado como Pichote<sup>17</sup>) consulta-se com o médico da unidade e reclama de um ferimento na cabeça

**Sequência 6 A**

Mostra os alunos em sala de aula, enquanto Pixote passeia pelos corredores e encontra um garoto que se acha parecido a Roberto Carlos, devido a apresentar uma deficiência física na perna.

**Sequência 6 B**

Os meninos brincam no pátio como se fosse ladrões de bancos. Há uma conversa sobre relações sexuais, narrada por Mariazinha e um pedido para que os garotos consigam levar entorpecentes para dentro do reformatório

**Sequência 7**

Cena do refeitório e pressão de Mariazinha para que os garotos menores, aí representados por Pixote e Fumaça possam levar entorpecentes para dentro do reformatório, com ajuda de familiares. Diante da recusa, ela faz ameaças de violência sexual aos garotos.

**Sequência 8**

Limpeza do banheiro e conversa de Pixote com Dito, o menor revela que se sente ameaçado pela pressão dos mais velhos.

**Sequência 9**

Cena em que Pixote sofre violência sexual cometida pela personagem Lilica/Mariazinha

**Sequência 10**

<sup>17</sup> No segundo tratamento do roteiro, a partir da sequência 6, a grafia de Pixote oscila entre CH e X. Essa é uma opção consciente de José Louzeiro. Ao final da sequência 6 a, há uma anotação do autor, explicando que por razão particular grafou o nome com CH, mas que no filme ele deve aparecer com x

Garotos tomam banho no banheiro coletivo

#### **Sequência 11**

Novamente uma cena sobre jogo de futebol em um dia de visita. Cena é concentrada no reencontro de Dito com a mãe dele, fica claro que ela possui um relacionamento afetivo com o inspetor do local e a entrega de drogas solicitadas por Mariazinha aos familiares de Fumaça

#### **Sequência 12**

Cena externa mostrando uma banca de jornal com destaque a manchetes sobre as instituições sobre crianças e adolescentes. Além do destaque na imprensa, a cena mostra a movimentação nas ruas, enfatizando ação de crianças em furtos e trabalho infantil e é encerrada no Juizado de Menores, na qual diversos jornalistas aglomeram-se pedindo uma visita a Febem a um juiz.

#### **Sequência 13**

Iniciada no refeitório, com uma organização e culmina com o assassinato de Garotão por funcionário se revolta de Mariazinha, Dito, Fumaça e Pixote.

#### **Sequência 14 a**

Interrogatório dos internos sobre a morte de Garotão e chegada do juiz

#### **Sequência 15**

A sequência continua com a investigação sobre a morte e a acusação de Mariazinha como a autora do crime

#### **Sequência 15**

Início da fuga com Dito, Fumaça, Pixote e Mariazinha que se junta a eles, mas antes é obrigada pelos meninos a retirar a maquiagem do rosto.

#### **Sequência 17**

Cena externa mostra o movimento das ruas de São Paulo e encontro dos garotos com Cristal. Enquanto se dirigem para o porto de Santos, a trilha sonora sugerida é Detalhes, de Roberto Carlos. Ainda como parte da mesma cena, os garotos são levados ao apartamento de Cristal, local onde os garotos recebem drogas para transportar

#### **Sequência 18**

**(As imagens que se seguem são documentais e filmadas com câmera escondida.)**

#### **MÚSICA:**

Sugestão de imagens feitas com câmera escondida, dando um efeito documental, mostrando a movimentação das ruas, conflitos na rua. Em seguida, a sugestão da câmera documental é encerrada. Em seguida, mostra a entrada dos garotos, de forma clandestina, em um vagão de trem com direção ao Rio de Janeiro. Há informações técnicas sobre estilo de filmagem e montagem.

Essa sequência apresenta algumas marcações técnicas. Após uma conversa de brincadeira dos garotos, é sugerida que seja utilizada música e de opção de câmera. “A câmera se afasta fazendo um enorme movimento de grua. (Câmera em helicóptero)” (p. 44) e de montagem, com a descrição Fusão Lenta sobre a praia “Visto desde altura, o mar, filmado com teleobjetivo fechando no movimento das águas. O H. Speed (120. Q. P. S) lhe dá uma lentidão e uma qualidade de movimento como se fosse uma massa”.

O deslumbramento com o Rio de Janeiro até o encontro com a traficante Débora, na qual são enganados em relação ao pagamento e vão atrás dela em um cabaré da cidade e o assassinato dela. A sequência completa é descrita em 10 páginas e termina com informações técnicas, na marcação do Fade –in.

#### **Sequência 19**

Indicação de Plano Geral.

Eles retornam a São Paulo e Pixote sugere que eles façam uma visita a sua avó para passar a noite, enquanto buscam outro trabalho com Cristal. O bairro é descrito como de operários, eles realizam pequenos roubos no ônibus durante o percurso e chegam a uma rua muito pobre e quando chegam com uma pizza, uma senhora de 60 anos, abre a porta surpresa. Eles comem a pizza e Pixote pergunta pela mãe e a senhora diz que ela está no Rio de Janeiro. Pixote pede dinheiro e é humilhado pela senhora. Dito e Pixote assistem



televisão. Pixote avisa que o avô está prestes a chegar. Muito religiosos, os avós vão à igreja pentecostal com Dito e Pixote.

De manhã, em casa, Dito acorda Pixote e eles vão embora da casa ao amanhecer, na rua, avistam um camburão e os dois se escondem. Os policiais param na frente da casa dos avós de Pixote e descem do carro armados com metralhadoras, entram na casa vizinha e pegam dois garotinhos, de 10 e 12 anos, que se identificam como Carlos e Raul e são acusados de serem Dito e Pixote, eles perguntam por Mariazinha, como não sabem, são assassinados na rua. Dito e Pixote ficam assustados e saem dali.

### **Sequência 20**

(SEQUÊNCIA FILMADA COM TRÊS CÂMERAS, DOCUMENTARIAMENTE. CÂMERA ESCONDIDA)

Com indicações de planos de filmagens a cena inicia-se com a movimentação das ruas, comércio e é a primeira menção a prostituta Sueli, que é negociada para trabalhar com os garotos na prática de assaltos a clientes dela. A sequência mostra a relação afetiva de Dito com Mariazinha, bem como o envolvimento de Dito com Sueli e a revolta de Mariazinha que decide abandonar o bando, após presenciar a relação sexual de Dito com Sueli e a revolta de Pixote. A sequência traz ainda outros assaltos a clientes de Sueli, a morte de Dito, após ser alvejado por um tiro disparado por Pixote, durante um assalto e a aproximação de Pixote com o corpo da mulher.

### **Sequência 21**

Sequência mostra a chegada de crianças e adolescentes novamente ao Juizado e conduzidos a Febem, entre os garotos está Pixote, recapturado volta a rotina da unidade, com diversas violências.

### **Sequência 22**

Grupo de meninos é colocado em um ônibus da Febem e, após um longo trajeto, é estacionado próximo a um barranco, onde acontece espancamento dos garotos e alguns atirados desse barranco. Na cena seguinte, 50 garotos nus, entre eles Pixote, aproximam-se de um vilarejo e depredam um restaurante. A sequência mostra a chegada de um jornalista, identificado como Louzeiro, ele entrevista os garotos, questionando o que teria acontecido. Na cena final aparece Pixote dentro do ônibus que se afasta até um ponto. Essa sequência final é marcada com um ponto de interrogação, rabiscado.

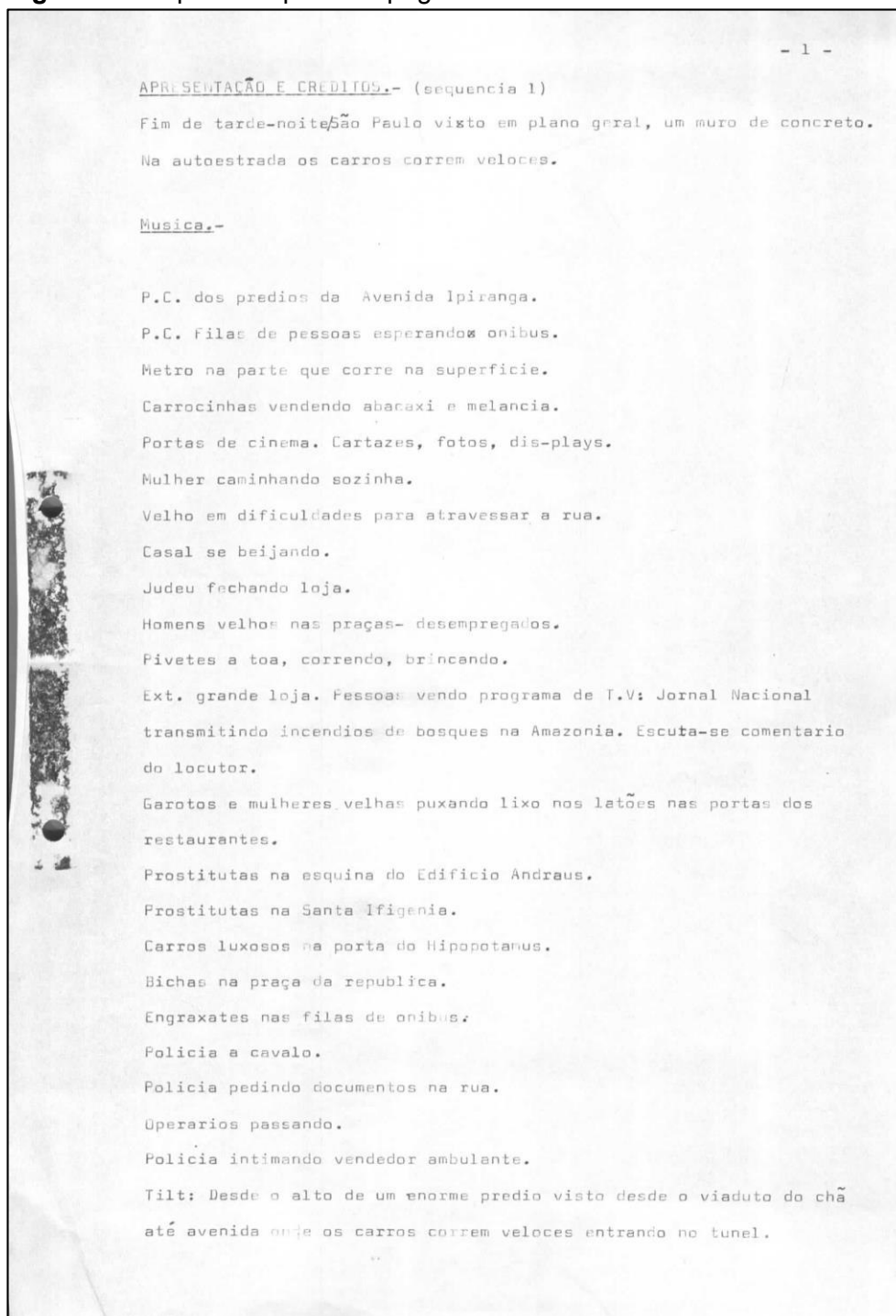
Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A terceira versão proposta como roteiro, com 65 páginas, tem 25 sequências escritas e, embora, muitos dos trechos já tenham sido abordados nos tratamentos anteriores, é importante notar que os diálogos são marcados por algumas observações e anotações que vão apurando as cenas em desenvolvimento.

Neste tratamento é possível observar mais marcações de câmeras e mais detalhes da construção da cena, como movimentação das ruas, inclusão de personagens secundários para composição da cena já com visualização dos elementos do cinema.

Na descrição da primeira cena, há definição de planos presentes na obra. A sequência 1 é definida pela movimentação das ruas e por definições de planos e importância de músicas. Como é possível observar na Figura 9, abaixo:

**Figura 9** – Captura da primeira página do terceiro tratamento de roteiro



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Percebe-se que ao longo da cena, há uma relação entre movimentos e sons, para criar a visualização da cena. Segundo Eisenstein (2002) a montagem do filme tem várias etapas dentro do processo de criação. “Não há diferença fundamental

quanto às abordagens dos problemas da montagem puramente visual à imagem sonora – no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro visual [...]” (EISENSTEIN, 2002, p. 54).

### a) Terceiro tratamento

Na breve descrição da sequência do terceiro tratamento do roteiro é possível perceber que há novos elementos e personagens, além de diálogos mais detalhados, muito embora a cronologia das cenas segue a mesma ordem do segundo tratamento, mas neste tratamento, o enredo é encerrado com a fuga da Febem. Foram incluídos os personagens Chico e Sapatos, um dos funcionários da unidade que obteve um pouco mais de ênfase em sua importância, cujas sequências são apresentadas no Quadro 3:

#### Quadro 3 – Terceiro tratamento

##### **Sequência 1**

Movimento das ruas, cenário onde acontece o assassinato de um homem em um carro. A cena seguinte mostra um grupo de garotos na Febem que aguardam, enquanto assistem a um filme, para a internação.

##### **Sequência 2**

Cena ainda se passa no interior da Febem, uma mulher pede para que o filho seja internado e Pixote identifica-se a uma funcionária, confirmando dados pessoais descritos na ficha.

##### **Sequência 3**

Informações relacionadas a música da sequência anterior e indicação do uso do travelling da câmera, além da opção de planos (P.P. P.M e P.G). A cena mostra o trajeto dos garotos para a unidade de ressocialização. Na cena é iniciada um diálogo entre Pixote e Fumaça.

##### **Sequência 4**

Unidade de Triagem da Febem e um inspetor conduz as crianças são conduzidas aos dormitórios. Pixote observa que, durante à noite, Lilica é retirada do quarto por alguns homens. Pixote e Fumaça observam Lilica dançar para policiais e o inspetor, enquanto é interrogada sobre o assassinato de um homem. A cena seguinte mostra Fumaça e Pixote no banheiro enquanto Lilica aparece com os cabelos cortados que reage agressiva.

##### **Sequência 5**

Inicia-se com Pixote tendo os cabelos cortados, enquanto observa um jogo de futebol no pátio da unidade. Entre os jogadores, Dito, um garoto de 14 anos de idade.

##### **Sequência 6**

Pixote faz uma consulta no médico e observa-se no espelho. A única queixa é uma ferida na cabeça que coça muito.

**Sequência 7**

Banho dos garotos e Pixote observa o corpo de Lilica.

**Sequência 8**

Conversa dos garotos no pátio, Lilica mostra uma revista erótica para os garotos e zomba da excitação deles e propõe que eles consigam trazer entorpecentes para dentro da unidade, em troca de proteção. Na cena, outro personagem aparece. Um garoto chamado Chico que se oferece para o negócio, desde que seja remunerado financeiramente.

**Sequência 9**

Mostra os garotos na sala de aula, enquanto Lilica negocia com Pixote a encomenda das drogas que seria levado pelo avô.

**Sequência 10**

Garotos saem da aula e conversam sobre um possível plano de fuga. Na cena, há o surgimento de um garoto chamado Roberto, que se assemelha ao cantor Roberto Carlos, ele conversa com Dito, Pixote, Fumaça e Chico.

**Sequência 11**

Garotos distraem-se em um jogo de pebolim, é dia de visita dos familiares. Antes, porém, os garotos se desentendem. Na sequência, há sugestão que a câmera se movimente de acordo com o ponto de vista de Pixote. Há um lembrete datilografado demarcando a ausência de um diálogo que ainda seria escrito. A cena mostra que a mãe de Dito tem um relacionamento com o funcionário identificado ao lado do tratamento apenas como Sapatos.

**Sequência 12**

Festa de confraternização entre os garotos e as famílias, a referência é que seja comemoração alusiva ao Dia das Mães. O garoto chamado Roberto faz uma apresentação musical, imitando Roberto Carlos e Pixote conversa com o avô sobre a encomenda e o que ele espera do futuro. Enquanto isso, uma senhora observa os meninos, como se buscasse fazer o reconhecimento de um deles.

**Sequência 13**

Após o show, Roberto retira a perna mecânica e entrega a Lilica alguns pacotes de entorpecentes. Lilica desentendem-se com Garotão na frente dos outros internos

**Sequência 14**

Cena no refeitório com diálogo de Lilica insistindo com os garotos para facilitarem a entrega de drogas dentro da unidade. Diante da recusa, ela faz ameaças de violência de conteúdo sexual.

**Sequência 15-**

Cena na qual Sapatos tortura Pixote e Fumaça e a chegada de policiais interrogando os garotos sobre o assassinato de um homem. Fumaça é levado para a delegacia junto com o policial

**Sequência 16**

Visita de um jornalista ao reformatório, observando as condições do local e conversa com os garotos.

**Sequência 17**

Garotos limpam o banheiro e comentam sobre o sumiço de Fumaça e que a mãe do garoto teria denunciado o desaparecimento para a imprensa. Pixote continua a limpar o banheiro. Pixote aparece sob efeito de alucinógeno após inalar algo de uma latinha.

**Sequência 18**

Mostra o mal-estar de Pixote após inalar o entorpecente, que cai inerte no banheiro, enquanto, em paralelo, é mostrada a movimentação das ruas.

#### **Sequência 19**

Pixote é levado para a enfermaria e lá observa Fumaça que está bem machucado. No dia seguinte, Pixote recebe a visita de Roberto e Dito que observam Fumaça. Na próxima cena, já à noite, o médico e um grupo de homens ao redor de Fumaça constataam que o estado é irreversível. Pixote observa a cama ao lado vazia.

#### **Sequência 20**

Indicação de Música e que a cena começa em um dia de sol, garotos tomam banho e se aprontam para ir ao colégio, a oficina de trabalho e a noite. Garotos conversam e Pixote fica excitado ao observar o corpo de Lilica.

#### **Sequência 21**

Cena externa a unidade, mostra em P.G a movimentação da cidade e manchetes de jornais sobre o desaparecimento da criança dentro da Febem. A notícia é repercutida na televisão. O motivo do crime é atribuído ao assalto e assassinato de um general. Na cena seguinte um jornalista tenta conversar com o juiz sobre a repercussão do caso.

#### **Sequência 22**

Cena na sala de aula que é interrompida por Sapatos que pedem que os meninos façam uma faxina geral para aguardar uma visita. Garotão chama por Sapatos de forma agressiva e revela que está sendo acusado da morte de Fumaça, deixando os outros internos em pânico, especialmente Pixote, que vira o estado do garoto na enfermaria. Após a briga, enquanto os garotos dormem, Garotão é retirado do dormitório, deixando Lilica desesperada. Os garotos escutam um grito e iniciam uma rebelião, queimando roupas, colchões e arrobando portas.

#### **Sequência 23**

O corpo de Garotão é encontrado no pátio, enquanto policiais investigam a cena, quando o jornalista Louzeiro chega e começa a questionar o caso para os gestores da unidade.

#### **Sequência 24**

Juiz interpela os internos sobre a rebelião, enquanto o jornalista Louzeiro aproveita para se aproximar dos garotos e faz perguntas sobre como são tratados na unidade. Os internos negam os maus tratos. O Juiz interroga Lilica sobre a sua proximidade com Garotão, enquanto um policial tenta incriminá-la. Lilica nega e diz que se sente morta. Cena é encerrada com o juiz abatido e sem respostas.

#### **Sequência 25**

O quarto está escuro, enquanto Dito, Chico, Roberto, Pixote e Lilica iniciam uma fuga usando a janela da enfermaria. A cena é encerrada quando eles pulam um muro e perdem-se na noite.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No entanto, embora nos diferentes tratamentos é possível perceber que a obra vai se enriquecendo de detalhes em diálogos e representação das cenas. Nem sempre essas informações técnicas durante o processo criativo do roteiro cinematográfico é algo destacado. Situação semelhante foi identificada pela

pesquisadora Josette Monzani, no estudo *Gênese de Deis e o Diabo na Terra do Sol* (2005), na qual a pesquisadora fez uma análise sobre a produção do cineasta Glauber Rocha, e verificou que ao longo do roteiro que durante o acompanhamento crítico da sequência de roteiros, informações sobre planos, enquadramentos, vão desaparecendo durante o texto.

Embora, a pobreza de informações técnicas, no quesito cinematográfico, Monzani chama atenção para as situações. “[...] Mostram-se nele por atos as idéias (por exemplo, a da fúria de vingança), em lugar de apenas indicá-las, mencioná-las-deixando para as filmagens ou para um roteiro posterior a determinação das formas de demonstrá-las [...]” (MONZANI, 2005, p. 58).

Nos diferentes tratamentos do roteiro de *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, é possível perceber que há indicações de planos, movimentos de câmeras (*travelling*), como corte e montagem (*fade-in*), além de escolhas de planos (P.P, P.G) ou apenas descrição da movimentação da câmera, sem a utilização de termos técnicos da linguagem cinematográfica, apenas como forma de enfatizar a narrativa.

É possível perceber que as sequências vão sendo amadurecidas, incorporando mais cenas aos personagens, destacando ou suprimindo a importância de outros, para dar ritmo aos estágios do enredo.

No entanto, o que foi considerado mais completo, que inclui tanto o enredo que se passa na instituição, quanto na rua, bem como a movimentação nas ruas e a mais próxima do texto final apresentado no filme é a que convencionamos a chamar de Segundo Tratamento, que está disposto em duas cópias.

Para exemplificar, destaca-se a Sequência 9, do segundo tratamento, mostrado na Figura destacada abaixo. A cena escrita narra a violência sexual sofrida por Pixote no dormitório e é acrescida pelo clímax de terror e o plano fechado narrado dá um tom de suspense na autoria do crime, culminando com o pânico da criança, expressado por um foco nos olhos, informação que foi rascunhada, como um adendo a cena já escrita. Nota-se que há indicação de plano de filmagem mais próximo dos detalhes da cena, a câmera funciona como se fosse o olhar de uma pessoa que adentra o ambiente.

No filme, a cena de violência sexual, existe, porém, ao invés de vítima, Pixote observa o fato e a proposta de direção cinematográfica é a de focar nos olhos do garoto, uma sugestão do roteiro que permaneceu no plano escolhido pela direção, conforme pode ser observado na Figura 10.



## 7 A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS DE PIXOTE

Pixote, assume o protagonismo da obra adaptada para o cinema e essa opção é identificável nos tratamentos de roteiro. O garoto mais jovem do grupo, no entanto, a convivência com a violência urbana, deixam que a inocência da infância assumam traços secundários no cotidiano da criança. Capaz de cometer crimes e sem choques com as violências presenciadas, a personagem, assim como os outros personagens centrais da história, não são dotados de características heroicas. Com comportamentos moralmente condenáveis socialmente, invertem o posicionamento da narrativa, dando ênfase em um olhar marginalizado.

Brombert (2002, p. 14-15) define o posicionamento do anti-herói, classificado por ele como herói negativo, com a função de contestar as nossas pressuposições de como nos vemos e queremos nos reconhecer, sendo um agitador que cumpre a função de desestabilizador social.

Ao colocar a violência como fruto de uma engrenagem social, a obra inverte o olhar narrativo linear, posicionando o público dentro da estrutura de violência. Não há heróis presentes que possam reorganizar os destinos dos garotos, diante da violência institucionalizada, representada, na obra, principalmente, pelas unidades de ressocialização de crianças e adolescentes.

Em comparação com o livro *Infância dos Mortos*, o personagem Pixote, descrito como o mais novo do bando comandado por Dito, tem sua história contada nas 10 primeiras páginas da obra e compreende uma narrativa dele se dirigindo ao encontro com os outros meninos do grupo para uma viagem ao Rio de Janeiro, cujo objetivo era o transporte de entorpecentes e seu assassinato, alvejado por seguranças do cemitério, local do encontro com os outros garotos do grupo. No entanto, referências sobre ele aparece ao longo do livro nas memórias da personagem principal Dito em outros momentos do livro. Além de descrever parte do dia do menino e o percurso feito até encontrar os amigos, chama atenção a forma que ele é construído fisicamente pelo autor José Louzeiro. Descrito como um garoto de 11 anos, sendo três, em delinquência juvenil e com fragilidade física observado no trecho “Os sapatos de pano que calçava estavam se rasgando mostrava-lhe boa parte das canelas muito finas [...]” (LOUZEIRO, 2009, p. 10).

Diferentemente do filme, no qual, Pixote, é o protagonista, no livro, a memória da morte, permeia as lembranças de Dito, cuja história é o foco central do



enredo do livro e serve para definir as angústias do adolescente ao morar nas ruas. “[...] Dito chega perto de Pixote. Ele tem os olhos abertos, filetes de sangue a escorrerem do pescoço. A mão amarela se abriu com as flores murchas que ia levando para Estrelado.” (LOUZEIRO, 2009, p. 18).

Na adaptação para o roteiro cinematográfico, Pixote, o mais novo do grupo de meninos, assume o papel de protagonista da obra e, sua idade, fragilidade da infância são presentes ao longo dos tratamentos de roteiros, os elementos de descrição do personagem vão ganhando forma e cenas são aproveitadas em outros contextos. Salles (2006, p. 57) define que essas transformações são características inerentes ao processo de criação.

A progressão potencialmente infinita pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição ou outra montagem. Podemos também encontrar temas sendo revistos, personagens reaproveitados, etc. Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o “ponto final” é suportável.

No livro, as referências são providas de experiências e depoimentos de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social que foram relatadas em uma reportagem de José Louzeiro, já a adaptação para o cinema é um processo de criação coletiva, incluindo opções e sugestões de narrativas do autor do livro e de outros dois roteiristas da obra: Jorge Duran e Hector Babenco, o que faz com que outros personagens sejam incluídos ou que outros ganhem destaque no decorrer do processo. A escolha do protagonista é um exemplo dessa transformação decorrente do processo de criação, no livro, as referências a Pixote são feitas nas lembranças de Dito, no filme, ele, o mais novo do grupo, é o único remanescente do grupo de garotos que fogem da unidade da Febem.

Sobre a construção coletiva, Salles (1998) classifica que em produções artísticas como cinema, teatro, dança e música, há um grande número de atores envolvidos, o que interfere diretamente na teia de criação deixando-a mais densa. “[...] Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidade [...]” (SALLES, 1998, p. 49-50).

Nos estágios de criação de Pixote, definido como protagonista do filme, percebe-se que a apresentação do garoto exclui informações sobre sua aparência física. Focando apenas nas cenas iniciais de Pixote, destacam-se que tanto no primeiro e segundo tratamento há concordância em relação ao seu nome, em ambos,

Pixote recebe o nome de Pedro Maciel, oito anos, filho de Maria Maciel e João Maciel, sem endereço fixo, como ilustram as figuras 11 e 12, abaixo.

**Figura 11 – Captura da sequência 2 -A do primeiro tratamento**

O garoto vai dando seus dados rapidamente. O funcionário ~~vai~~ conferindo.

P.P. Pixote começa a dar seus dados assim que o anterior acabou!

Pixote: - Pedro Maciel, oito anos, Maria Maciel e João Maciel... sem endereço, <sup>confere?</sup> o resto tá na ficha.

~~Fala~~ <sup>Fala</sup> agressivamente. ~~O funcionário prefere não reparar. Grita em voz alta.~~

Funcionário: <sup>(os meninos):</sup> Podem levar. Vão indo... ~~vão!~~

Pixote e os outros três garotos encaminham-se até a porta.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

**Figura 12 – Captura da sequência 2 do segundo tratamento**

O garoto vai dando seus dados rapidamente. A funcionária vai conferindo.

P.P. Pixote começa a dar seus dados assim que o anterior acabou!

Pixote: Pedro Maciel, oito anos, Maria Maciel e João Maciel...sem endereço, o resto tá na ficha... ~~indo!~~

Fala ~~agressivamente~~ agressivamente. A funcionária prefere não reparar. Grita em voz alta:

Func: Podem levar. Vão <sup>indo</sup> indo...vão.

Pixote e os outros tres garotos encaminham-se até a porta. Quando vão sair escutam-se vozes falando quase gritado. Param para ouvir:

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No tratamento três, o nome apresentado foi João Enrique, 8 anos, mãe Maria e pai desconhecido, informação que é contestada pelo garoto, diante da leitura

da funcionária, como mostra a Figura 13. Esse nome foi utilizado no filme, mas a idade, presente nos três tratamentos é alterada para 10 anos.

**Figura 13** - Captura da sequência 2 do terceiro tratamento do roteiro

- 5 -

P.P. Pixote. A funcionaria fala off:

Funcionaria: (off) João Enrique, oito anos, rua Lavapés 35, fundos. Maria Ribeiro da Costa, ~~mae~~ e pai desconhecido...

Pixote: Meu pai morreu...

Funcionaria: (off) Confere...

Pixote sacode a cabeça. Um garotinho fala para ele:

Garotinho 2: Olha teu pai, ai.

Pixote: Meu pai, o cacete!

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No roteiro, há poucas características físicas para definir Pixote. Há referências apenas a expressividade do olhar do garoto, descrito como olhos intensos, machucados no rosto, mas nos tratamentos analisados não há referências a cor de cabelo, da pele, altura. A alusão aos olhos logo no início do roteiro consta em duas das três versões do roteiro que integram essa análise. Como mostram as figuras 14 e 15, respectivamente.

**Figura 14** – Captura da Sequência 2-A Primeiro tratamento

Oficina/2

Mãe: - Não dá. Ele ~~vai~~ voltar pra rua. ~~Assim que chegou em casa, trouxe ele.~~

Em P.P., ~~o~~ garotinho olha indiferente a cena.

P.P. ~~Um~~ Garotão <sup>2o</sup> sentado ~~no escaninho~~ junto ~~de~~ <sup>do</sup> um menino de sete anos, cabelo curto, olhar intenso. E Pixote. ~~A~~ Cabeça <sup>de</sup> encostada na parede. ~~Olha~~ a cena com indiferença. Entra em campo ~~um~~ <sup>o</sup> Garotão <sup>2o</sup> ~~que~~ senta junto de Pixote. ~~Tem~~ o olho machucado como se tivesse apanhado, ~~faz pouco~~ tempo.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

**Figura 15** – Captura da sequência 2 do Segundo tratamento

Mae: Não dá. Ele vai voltar pra rua. Assim que chegou em casa, trocou  
 ele,  
 Em P.P. o garotinho olha indiferente a cena.  
 P.P. Um garotão sentado no escaninho junto de um menino de sete anos, cabelo cur-  
 to, olhar intenso. É Pixote. A cabeça encostada na parede, olha a cena com indif-  
 ferença. Entra em campo um garotão que senta junto de Pixote. Tem o olho machu-  
 cado como se tivesse apanhado faz pouco tempo;

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A ênfase dada ao olhar, foi um critério estabelecido durante o processo de escalação do elenco. Em entrevista ao documentário *Pixote – in Memoriam* (2007), a preparadora de elenco Fatima Toledo declarou que a escolha do ator Fernando Ramos para representar Pixote foi uma escolha do diretor Hector Babenco, por causa da expressividade no olhar, apesar de ele ter dificuldade na leitura e o classificou como “anjo mau”.

Por ser descrito como uma criança de 8 anos de idade, o comportamento possui características infantis. Nos três tratamentos analisados, uma cena mostra a empolgação do menino diante de um jogo de futebol realizado no pátio da unidade. Ele acompanha a movimentação dos outros garotos, enquanto tem os cabelos cortados por uma funcionária. Na observação anotada pelos roteiristas de que a impressão é de que os cabelos tivessem sido cortados à mordida, uma forma de demonstrar o pouco carinho dispensando às crianças dentro da unidade. Essa sequência é presente em nos três tratamentos encontrados para a análise e foi aproveitada no filme.

Salles (1998, p. 26) define que olhar do artista vai adaptando-se ao provisório, as correções de erros, permitindo a convivência de mundos possíveis, presentes na obra de arte.

As relações embrutecidas simbolizadas pelo corte de cabelo mostram a intenção de demonstrar a existência de um ambiente hostil na qual aquelas crianças e adolescentes são submetidos, os rascunhos, mostram que o roteiro vai sendo construído a partir da colaboração coletiva, a transitoriedade das ações vai sendo experimentada até a conclusão de um produto final, como pode se observar na Figura 16:

**Figura 16 – Captura da sequência 5 do Segundo tratamento**

- 12 -

em direção a quem tem a bola. Os contendores ficam se olhando.

P.P. Pichote atentíssimo no lance.

P.M. No pateo<sup>o</sup> o garoto que tá com a bola póe-se em movimento. Tenta driblar Dito, que num lance perfeito e limpo, tira-le a bola dos pés. Quem observa o jogo aplaude. Dito se detem para orientar-se. Corre com a bola.

P.P. Pichote não tira o olho da jogada. O cabelo já esta ficando muito curto, como se tivesse sido cortado a mordidas.

P.P. Dito dribla um adversario, o que segue, que tenta lhe dar uma rasteira, e já tá chegando ao gol.

P.P. O goleiro aprontando-se.

P.P. de dito. Vai chutar. A mulher que corta o cabelo para em frente da camera cobrindo a cena que acontece no pateo. É como se parase na frente de Pichote.

P.P. Pichote se acomoda para ver pelo lado da mulher. Fora, o grito de gol. o apito do professor.

P.P. muito rápido de dito pulando de alegria.

P.P. de <sup>Pichote</sup> ~~dito~~. A mão da mulher puxan<sup>o</sup>~~do~~ pela orelha e fazendo-o olhar ela:

(off)  
Inspetora: O imbecil não pode ficar quieto? Nunca viu um gol?  
O tá querendo se espetar?

P.P. da mulher, olhando a camera no P. de V. de pichote. No rosto da mulher expressão feroz.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Em outra cena presente no segundo tratamento, mostra que a infância é corrompida pelo universo de violência vivido pelos garotos, explicitado no fragmento que consta na Figura 17:

Figura 17 – Captura da sequência 6B do segundo tratamento

13B

SEQUENCIA 6B.-

Brincad iras.- O mundo Polgicia bandido Violencia.

A violencia da cidade incorporada no mundo das crianças. Pichote se incorpora nos jogos no pateo junto com fumaça. Pouco depois de iniciado o jogo, e depois de serem distribuidos os papeis, os garotos começam a caçaria. Primeiro o assalto ao banco realizado por marginais adultos. No assalto foi ferido, é ferido um policial que faz vigilancia. Quando os ladroes saem do banco, é que chega a policia. Nesse instante é que Pichote se desentende com Fumaça. "A policia não tinha que chegar nesse momento, porque essas filhas da puta deviam chegar quando eles estivessem chegando em outro pais ou pres-tes a tomar o avião." Conversa paralela: "Conhecem Wilsinho Galileia? Esse se que é joia." Mais o jogo continua. "Não gosto de papo furado" diz Fumaça: "Wilsinho não é de nada, quer dizer, ele é joia mais quem vai ser cobra mesmo e o Fumaça. Tão sabendo porquê né? Todo o mundo ri com a observação." Todos sabem. Excepto algum gaiato novo. Ele recebe gozação de todo o mundo. Naturalmente e motivo para propor entrar num barato. Quando vão entrar é que chega o Inspetor para saber o que está acontecendo." O grupo já vai se dissolvendo

A pedrinha rola pelo cimento passando entre as mãos de Fumaça. Pichote, bobalhão, aposta e sempre perde. É a vez de Pichote. Não é bom mais se empenha. Consegue acertar varias vezes. Mariazinha que tá por perto já olha o jogo com algum interese. Pichote cai fora por ruim puto da vida por se sentir ferido na vaidade. Mariazinha toma o lugar: "E uma craque" Pichote feliz, faz comentarios. Mariazinha e exhibe para ele. Assim como sem querer deixa cair a frase solta:

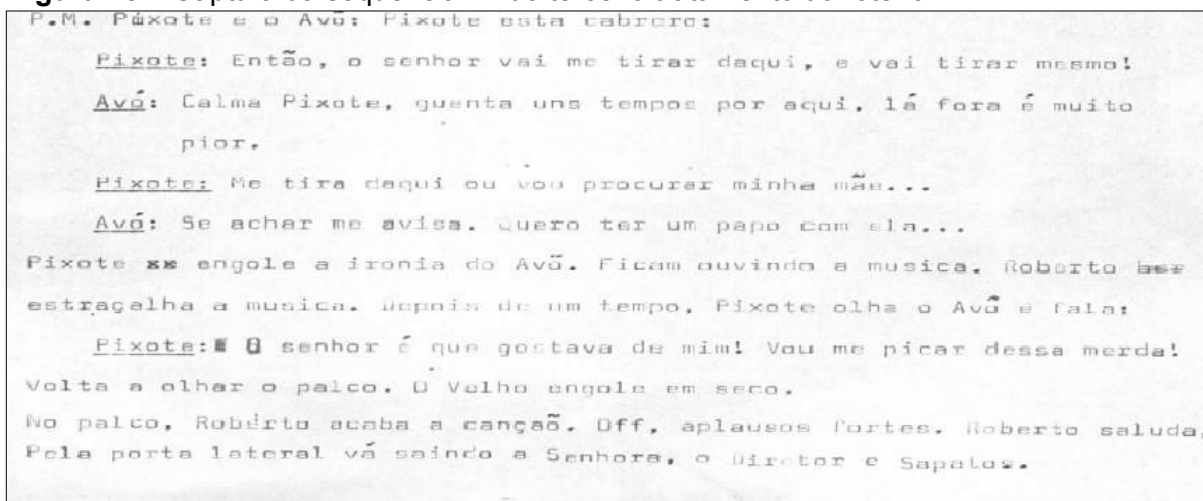
"Que Eles são muito bonitinhos. Pichote então, nem se fala: Um amor de garoto." Fumaça já desconfia. Pichote entende: Mariazinha segura-os pel

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Apesar do vocabulário ser próximo à linguagem das ruas e do contexto com os garotos, há traços de um comportamento infantil na construção da personagem. Nas páginas 42 e 43, da segunda versão escrita para o roteiro, na cena descrita como uma viagem clandestina ao Rio de Janeiro, Pixote apoia-se em Dito em busca de conforto. “A câmera se aproxima até encontrar Pixote, dedo polegar na boca, apoiado no *ombro*<sup>18</sup> de Dito”. Em outra cena, a partir da sequência 19, na página 53, a infantilidade do garoto é evidenciada na relação com familiares, ali representada pelo avô e a avó. A relação familiar do garoto é modificada ou excluída de acordo com os diferentes tratamentos do roteiro.

No terceiro tratamento, por exemplo, embora seja suprimida a presença da avó, o avô ainda é presente. Ele visita o garoto durante a confraternização do Dia das Mães, realizada na unidade da Febem. Durante a conversa, Pixote fala sobre querer encontrar a mãe, mas é interpelado pelo avô que deixa claro que a situação fora da unidade de ressocialização é de muita violência e há uma ênfase do garoto em demonstrar que, dentro da relação familiar com o avô tem marcações de afeto. Como é mostrado no seguinte diálogo da sequência 12 do terceiro tratamento, que pode ser visto na Figura 18.

**Figura 18** – Captura da sequência 12 do terceiro tratamento do roteiro



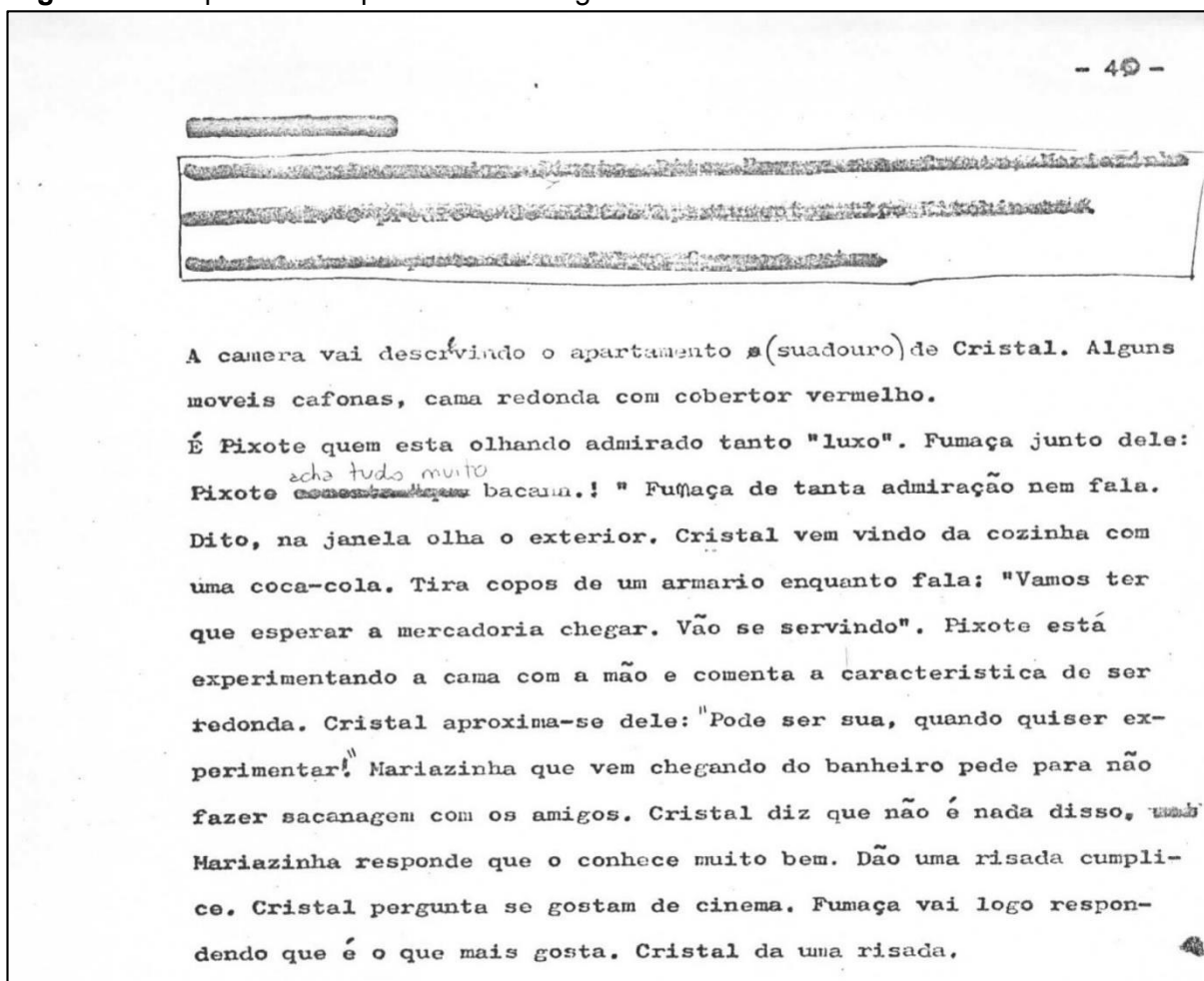
Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A necessidade de afeto presente em Pixote é referenciada em outras sequências dos tratamentos analisados, marcada, principalmente, pela relação com

<sup>18</sup> A grafia está dessa forma no roteiro, portanto, preservamos a forma conforme foi marcada no manuscrito.

os outros integrantes do grupo de crianças e adolescentes nas ruas. No tratamento Dois, destacam-se duas situações de proteção na sequência 17, quando os garotos estão na casa de Cristal e o traficante faz insinuações sexuais ao garoto e é defendido por Mariazinha/Lilica. Já na sequência 20, quando ela, sentindo-se rejeitada, decide deixar o grupo, após Dito começar a relacionar-se sexualmente com Sueli, como mostram as Figuras 19 e 20.

**Figura 19** - Captura da sequência 17 do segundo tratamento



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)



**Figura 20** – Captura da sequência 20 do segundo tratamento

Mariazinha sentada na poltrona olhando seria. A camera descobre Pixote sentado agora junto dela. Na cama, trepam Sueli e Dito. Mariazinha se levanta, vai até a porta do ~~apartamento~~ <sup>apartamento</sup> e sai. Pixote a segue, corre até alcança-la. Pixote: Não liga, Mariazinha. Vou contigo. (Mariazinha se detem junto da escada. No rosto uma expressão feroz. Pega o rosto de Pixote quase cravando as unhas, lhe fala com ferocidad) Não... todos vocês são lixo. Não sabem amar ninguém. ~~Vocês são~~ <sup>Vocês são</sup> merda ~~xxxxxxx~~ e o lugar da merda é na privada. (Empurra Pixote que cai no chão.) Vai, vai te embora ou vou comer teu rabo. (Pixote vai se levantando apavorado. Quando se vira para fugir, Mariazinha, lhe dá um pontapé na bunda e grita): Nunca mais vão me ver... Mais vão escutar falar de mim. Desce as escadas até se perder.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Em relação a Dito, essa relação de afeto é mostrada em outras cenas do filme. É a imagem que o consola e o acolhe em algumas situações presentes na obra, que pode ser mais bem observado na Figura 21.

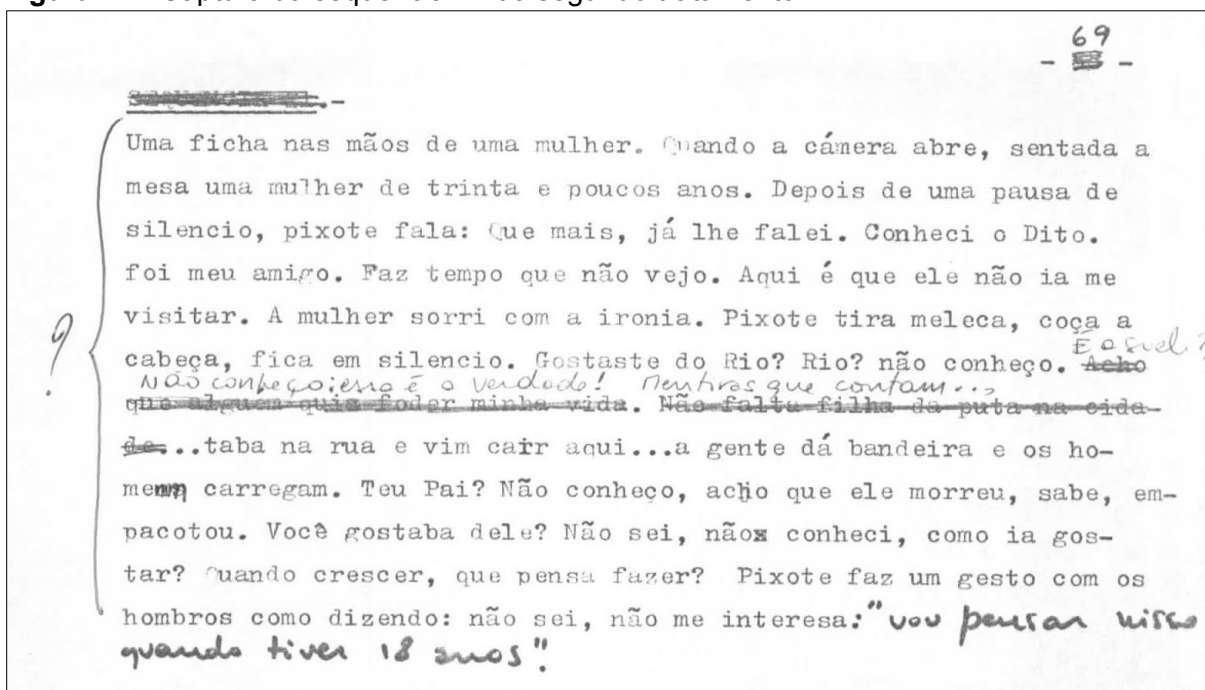
**Figura 21** – Captura da sequência 20 do segundo tratamento

Na chuva, os corpos vão caindo banhados em sangue.  
Os homens entram nos carros que se afastam rápido .  
A rua fica silenciosa. Pixote ~~está~~ <sup>quase</sup> chorando. Dito lhe passa a mão na cabeça. Abraça-o. Dão uma ultima olhada. Abre-se a porta da casa dos garotos ~~mentec~~ <sup>assassinados.</sup> Aparece na porta a mãe. Sem chorar, joga-se no chão. Entreabre-se a porta da casa do avo que corre a ver quem são os meninos. Levanta-se e oteia as sombras da rua, depois grita:  
" Pixote....Pixote...Onde se meteu!  
Pixote, filinho...volte...eu sei que tá por ai....volte. Nada vai lhe acontecer...juro por deus."  
Pixote chora baixinho no hombro de Dito. Ainda escutam-se as vozes do avê se afastando chamando por eles.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Em muitos trechos do roteiro em relação a construção de Pixote, há elementos que definem a busca por afetividade com os outros membros do grupo, no entanto, o processo de embrutecimento e banalização da violência urbana na personalidade de Pixote é definida sobre a sua relação com a criminalidade. No segundo tratamento, após ser autor do assassinato de Dito, Pixote reage com distanciamento quando é interrogado sobre a morte do amigo, negando a aproximação com ele, além de incorporar o discurso de que a preocupação com o tema só seria necessária quando completasse 18 anos de idade. Pelo roteiro, é possível perceber que havia nos autores a preocupação de contextualizar a personagem por essa angulação, mas a forma como seria feita, ainda era marcada por hesitação. No trecho em que esse comportamento é descrito, há algumas correções feitas pelos autores em relação ao texto original, como demonstra a Figura 22

**Figura 22** - Captura da sequência 21 do segundo tratamento



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No manuscrito, dividido em três versões proposta para o roteiro de *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, a construção de um novo protagonista para o cinema é revisitada durante a produção pelos autores. Pixote é pontuado com semelhanças e alterações, sobre a idade, os vínculos familiares, havendo pouca ou nenhuma descrição física conforme demonstra o Quadro 4, abaixo:

**Quadro 4** – Construção de Pixote no manuscrito

<b>Primeiro tratamento</b>	<b>Segundo tratamento</b>	<b>Terceiro tratamento</b>
Nome: Pedro Maciel	Pedro Maciel	Nome: João Enrique
Idade: 8 anos	Idade: 8 anos	Idade: 8 anos
Características físicas: olhar intenso	Características físicas: olhar intenso e cabelos curtos	Características físicas:
Filiação: Maria Maciel e João Maciel	Filiação: Maria Maciel e João Maciel	Filiação: Maria Ribeiro da Costa e pai desconhecido
Endereço: sem endereço	Endereço: sem endereço	Endereço: Rua Lavapés, 35, fundos
Vínculos familiares: além dos nomes dos pais, sem menção a outros familiares	Vínculos familiares: visita do avô na unidade e visita de Pixote e Dito na casa dos avós. A figura da mãe é abordada como uma mulher que está viajando.	Vínculos familiares: visita do avô em uma festa do Dia das Mães na unidade da Febem. Referências à mãe no diálogo, fica compreendido que é uma figura ausente.
Amizades: Fumaça	Amizades: Roberto, Fumaça e Dito, poucos diálogos com Mariazinha/Lilica	Amizades: Roberto, Fumaça, Dito, Chico e Lilica
Crimes: sem menção	Crimes: Pequenos furtos, uso de entorpecente, tráfico de drogas, morte de Débora, Dito e um cliente da prostituta Sueli	Crimes: Participação de rebelião na unidade de internação. Uso de entorpecente.

Fonte: Dados da pesquisa documental (2019)

É possível identificar no roteiro, elementos que marcam a evolução na construção do personagem, dando ênfase na sua condição de um garoto, cuja educação está sendo construída na sobrevivência em um contexto marcado por violência. Enquanto protagonista e o mais novo do grupo, Pixote vive em um mundo de descobertas e o roteiro é conduzido para mostrar as ações a partir do ponto de vista do menino, o mais novo do grupo. A intenção dos roteiristas é evidenciada na página 29 da terceira versão do roteiro, como parte da sequência 11, que narra a movimentação de um dia de visita na unidade de triagem, a narrativa coloca o público com um olhar compartilhado com o garoto. Como mostra a Figura 23:

**Figura 23** - Captura da sequência 11 –terceiro tratamento

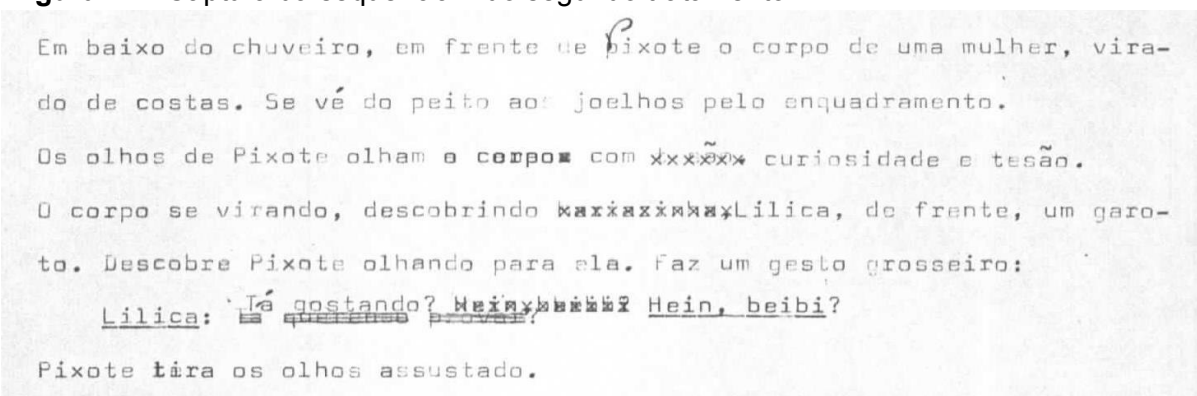
Nos cantos dos pateo outras mães com garotinhos. A cena documenta diversas atitudes, de maneira documental, sempre do ponto de vista de Pixote.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A escolha pelo ponto de vista de Pixote é um convite ao espectador para adentrar a movimentação da unidade de triagem. A indicação da câmera documental define a intenção de incluir o espectador na movimentação. Eisenstein (2002) em sua definição da montagem no sentido do filme tem essa proposta do convite ao espectador.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com a “força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativa. (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

O plano focado no olhar de descoberta de Pixote em relação ao contexto em que ele está inserido, um ambiente de violência, encarceramento e a descoberta dos desejos sexuais. Nas versões dois e três do roteiro, a descoberta e curiosidade em relação ao corpo de Lilica é enfatizada na produção do roteiro. Na segunda versão é colocada na sequência 10 e, na terceira versão, é disposto na sequência 7, em uma cena de banho coletivo dos garotos, que pode ser observado na Figura 24.

**Figura 24** - Captura da sequência 7 do segundo tratamento

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Dos três tratamentos analisados, o segundo é o mais detalhado em relação aos percursos de construção da personagem Pixote para o filme. Embora tenha menos sequências que o terceiro tratamento, é o único que mostra como o grupo de garotos organizam-se nas ruas, envolvimento com o traficante Cristal e com a prostituta Sueli.

Nos três tratamentos analisados, a personagem Pixote é a que menos é modificada no decorrer do processo, há referências à sexualidade é muito presente nos diálogos nas versões do manuscrito, bem como a naturalização da violência em que ele está inserido. Embora não seja a personagem principal do livro que inspira a adaptação para o cinema, cuja descrição é limitada a apenas 10 páginas, há semelhanças na forma em que o afeto é estabelecido com os mais velhos, como Dito, o perfil de ser o mais novo do grupo, vindo de uma estrutura familiar frágil, morando nas ruas e sobrevivendo a partir de práticas de delinquência juvenil.

### 7.1 Lilica - Mariazinha

Personagem não existente no livro, Lilica foi criada para o filme como uma personagem que serve para representar algumas cenas simbólicas dentro da unidade de ressocialização. Homossexual e travesti, Lilica, na terceira versão do manuscrito, tem 17 anos, em todos eles, utiliza roupas femininas, tem relacionamentos com outros garotos da unidade de ressocialização como Garotão e Dito e, apesar de referências preconceituosas em relação a sua sexualidade, em diversos pontos da obra, em muitas cenas é tratada como garota pelos outros integrantes do grupo. Eduardo (2013, p. 93) define que a relação afetiva e sexual da personagem com outros garotos serve

para demonstrar que esse tipo de relação é comum em unidades prisionais, incluindo as destinadas às crianças e adolescentes e é fundamental para reposicionar a importância de Dito na história.

Criada para o filme, a personagem é incluída no grupo de garotos e, com eles, experimenta vivências. Salles (1998) afirma que o processo criativo dos personagens passa por um processo de montagem, ela cita, por exemplo, a definição de Gabriel García Márquez sobre a construção que, segundo eles, são como quebra-cabeças armados com peças que representam diferentes pessoas e a ele mesmo. “Novas formas surgem ao longo do processo criador, muitas vezes, a partir da metamorfose de formas já existentes, inclusive, formas do próprio artista [...]” (SALLES, 1998, p. 112).

A homossexualidade assumida da personagem evidencia o preconceito, presente em algumas cenas do filme, e foi abordada nas três versões do roteiro. No segundo tratamento, na sequência 18, em um diálogo sobre a incerteza sobre quando completar 18 anos é associada ao fato de ser homossexual, do ponto de vista de Lilica, como pode ser visualizado na Figura 25:

**Figura 25** - Captura da sequência 18 do segundo tratamento

La fora ta começando a ~~ficar~~ amanhecer. Num canto do vagao conversam os quatro garotos. Pixote: Nunca vão botar a mão em mim...não vou deixar. Dito: Nunca se sabe. Mariazinha: Pra mim tanto faz... Logo mais vou fazer 18. Dai pra frente vai dar cadeia mesmo...mesmo que não quera, sempre vão me perturbar...tambem bicha que vai fazer na vida? Prefiro tocar o bonde como tá endo. Pixote fala para Dito que aqueles garotos eram seus amigos. Dito, que é melhor

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A perseguição em torno da sexualidade que é uma preocupação da personagem, é demonstrada em outra sequência, quando Garotão é assassinado dentro da unidade de ressocialização após uma briga com funcionários, para explicar o motivo, a personagem tem a culpa atribuída. O mesmo acontece no terceiro tratamento. Como é observado na figura 20, extraída da página 64, como parte da sequência 24, apresentada na Figura 26.

**Figura 26 - Captura da sequência 24 do terceiro tratamento**

Policial: Você tinha um caso com o Garotão, Sim ou não?

Lilica: Mas eu não ia tocar nele...

Policial: Tinha ou não tinha?

Lilica vai se transformando:

Policial: Tão querendo me botar a culpa...já sei...vou ser o bode...seus putos...

O Policial se exalta e dá um empurrão. O Juiz dá um grito:

Juiz: Pare...Saia desta sala, agora.

O Policial, irritado, sai da sala. Lilica fica em pé no meio da sala:

~~Juiz: Saia, me deixar só com ela.~~

~~A presença sem., fechando a porta.~~

Juiz: Pode falar, filho.

Lilica olha o homem nos olhos:

Lilica: Não sei de nada...eu não fui. Eu morri, morri ~~hoje~~ hoje.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Até mesmo a relação com Garotão é marcada por referências depreciativas direcionadas a sexualidade da personagem, como é descrito na discussão entre eles, na sequência 6b, na página numerada como 13d. O personagem coloca-se na posição de agressão e ameaça com violência, cuja visualização pode ser realizada junto a Figura 27:

**Figura 27** - Captura da sequência 6b do segundo tratamento

Mariazinha lhe faz. Negativo. O garotão aproxima-se. Então nada conseguiu, esses moleques são o proprio capeta. Junto do campo Pichote percebe que algo acontece. O inspetor esta fechando a porta e ficando de costas do lado de fora. Pichote vé Mariazinha recuar, acuada pelo Garotão que discute com ela. Chegam perto de Pichote. "Você é uma vaca. Só sabe dar o cu. Não vou te comer mais. Pior ainda. Vou fazer que te comam todos de uma vez. Vou estragar teu cu. Vai ficar solto que nem o de uma vaca. Nunca mais vai gozar. Vai tér que arrumar um merda desses pentelho, de pombo correio. Já te arrombaram com uma faca?". Vai Embora. Mariazinha <sup>fica</sup> tremendo de odio dos garotos. O jogo começou. O Inspetor, calçando impecáveis sapatos blancos entra de

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

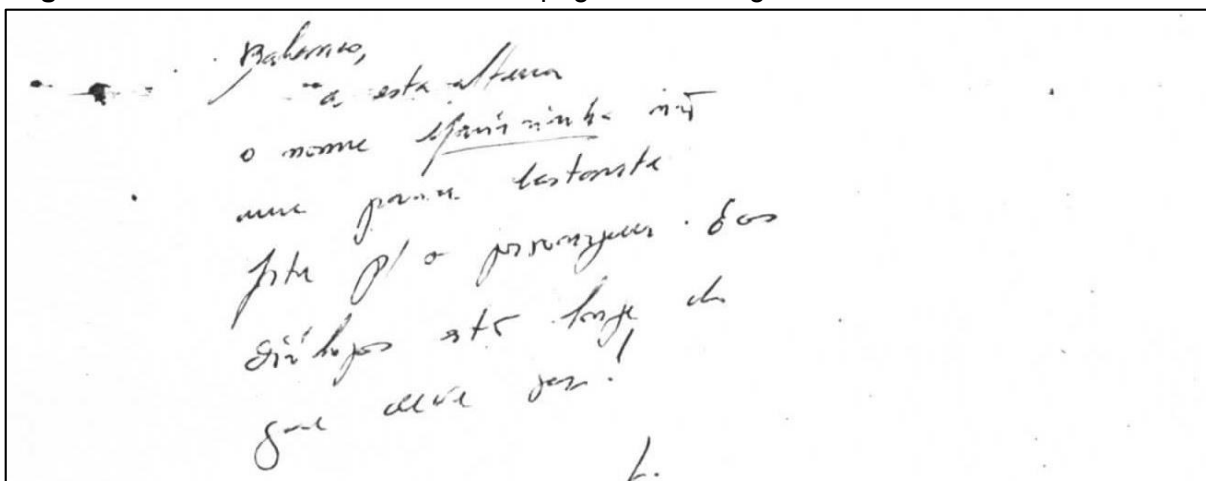
Para Silva (2012) a construção da personagem enfatiza a sua importância dentro da narrativa dramática acerca da realidade do contexto de vulnerabilidade em que eles se encontram. “O evidenciado rito de passagem do personagem –título, a homossexualidade assumida de Lilica e a tentativa de afirmação social dos quatro pequenos delinquentes saltimbancos, revelada na segunda parte do filme [...]” (SILVA, 2012, p. 72).

A construção da personagem é elaborada nos três tratamentos analisados, no primeiro e terceiro tratamento é chamada de Lilica, já no segundo, embora tenha mais cenas com o grupo, o nome escolhido é Mariazinha, entretanto, em sequências do segundo tratamento, há rasuras sobre o nome escolhido, marcando como Lilica e em anotações de José Louzeiro no tratamento, percebe-se que a escolha de Mariazinha foi uma opção provisória, apenas para demarcar a existência da personagem no filme.

Em uma observação destinada ao diretor Hector Babenco, José Louzeiro afirma que o nome não é o mais adequado para a força da personagem, bem como critica a força dos diálogos escritos. Como se observa na figura abaixo: “Babenco, a esta altura o nome Mariazinha não me parece bastante forte p/ o personagem. E os diálogos estão longe do que devem ser!”, que pode ser visto na íntegra na Figura 28:



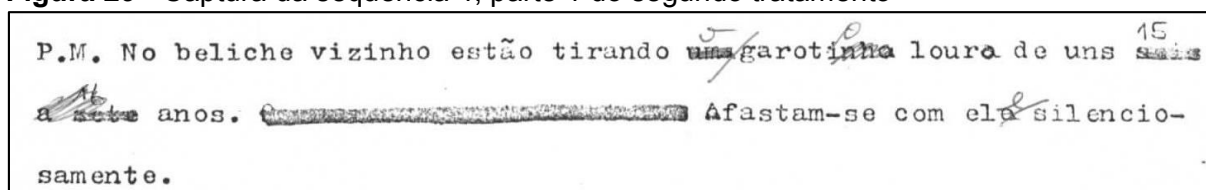
**Figura 28** - Bilhete de José Louzeiro na página 64 do segundo tratamento



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No segundo tratamento, a personagem foi inicialmente definida como Mariazinha, aparece com mais importância dentro da construção da narrativa. A sequência inicial da personagem define algumas características físicas pensadas na representação e é importante ressaltar que ela foi escrita como do gênero feminino, muito embora, nas páginas seguintes é evidenciado que se trata de uma personagem homossexual. No trecho da página 7, da sequência 4, a personagem é apresentada a partir de algumas características físicas, apresentado na Figura 29.

**Figura 29** - Captura da sequência 4, parte 1 do segundo tratamento



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

As características físicas da personagem, com cabelos loiros é presente na representação no primeiro tratamento e no terceiro, porém, no terceiro a idade da personagem é alterada, como mostra o trecho das páginas 8 e 9, presente na Figura 30, abaixo.

**Figura 30** - Captura da sequência 4 do terceiro tratamento

Pixote, ~~xxxxxx~~ abaixa o cobertor para ver o que acontece.

P.M. Na cama vizinha estão tirando a bichinha vista ~~na~~ Sequencia 2  
 Juizado. É Lilica, tem dezessete anos, é loura e de olhos bem  
 pintados. Afastam-se os homens caminhando com ela silenciosamente

P.P. Pixote levanta a cabeça para ver melhor.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Nas correções do segundo tratamento é possível perceber que o nome Lilica já era uma escolha dos roteiristas, como é possível perceber nas marcações iniciais em uma das primeiras cenas escritas para a personagem, quando ela é obrigada a dançar durante um interrogatório. Como mostra a figura 31.

**Figura 31** - Captura da sequência 4 Parte 2 -Segundo tratamento

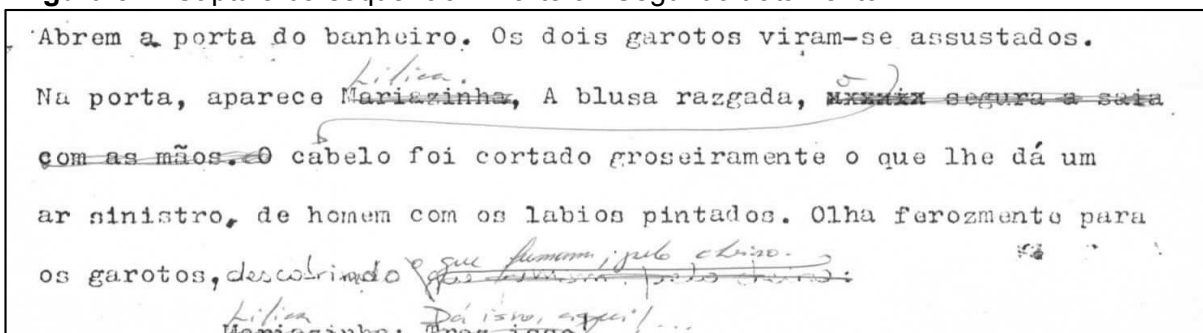
Na sala, os homens abrem um espaço. <sup>Lilica</sup> ~~Mariazinha~~, ~~com muito orgulho~~  
~~caminha até o centro da sala.~~ <sup>Levanta um pouco os calcos, suble-se.</sup> ~~Levanta a saia.~~ Um dos homens aumenta  
 o volume ~~do~~ do radinho, que toca ~~uma~~ musica de Ray Coniff: " Strangers  
 in de Night". Teatralmente, <sup>Lilica</sup> ~~Mariazinha~~ vai <sup>levantando os calcos</sup> ~~gobindo e grita~~ até mostrar  
<sup>a bunda.</sup> ~~as coxas.~~ ~~Levanta uma perna e começa a dançar sensualmente querendo~~  
~~agredir os homens que a olham.~~

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Para contextualizar a cena, o roteiro sugere marcações que incluem outros elementos para novos significados. A sugestão da música, a forma teatral como Lilica/Mariazinha encara a cena, mostrando sensualidade e agressividade, dando uma estética visual ao texto que está sendo escrito. Salles (1998) enfatiza que a produção de um roteiro exige conhecimento das técnicas cinematográficas, pois há a transformação do texto em um novo produto. "O ato criador mostra-se, desse modo, uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções e, assim, emerge outro instante de unicidade dos processos" (SALLES, 1998, p. 121).

A personagem vai sendo modificada ao longo do processo criativo. Neste trecho ainda da sequência 4, a transformação no comportamento da personagem é marcada por rasuras e correções dos autores. Inicialmente descrita como “Mariazinha, com muito orgulho caminha até o centro da sala” é suprimida. Outro traço comportamental rasurado pelos autores é a raiva da personagem demonstrada no trecho “querendo agredir os homens que a olham”. As rasuras definidas durante o processo de criação, produz outro sentido à cena. O orgulho, o tom desafiador da personagem dá lugar a sensação de coação e tortura da personagem, cujos resultados, são apresentados na sequência seguinte, quando ela deixa a sala e encontra Pixote e Fumaça no banheiro, cuja passagem pode ser vista na Figura 32:

**Figura 32** - Captura da sequência 4 Parte 3 - Segundo tratamento



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

O corte de cabelos tem uma força simbólica de retirar da personagem a forma como ela se identifica, como uma figura feminina, sendo, uma das formas de ferir e pressionar para conseguir alguma informação.

Segundo Lekitsch (2011, n.p.), os poucos personagens travestis no cinema nacional da década de 1980 tem como a personagem do filme de Hector Babenco como icônica. “Lilica, personagem meio marginal e meio travesti do filme Pixote, torna-se um dos mais marcantes do cinema nacional”.

No primeiro tratamento, que conta apenas com sete sequências, a personagem, que é já é descrita como Lilica aparece apenas na cena em que dança e após, agressiva, quando encontra Fumaça e Pixote. No primeiro tratamento, é descrita como loiro, de aproximadamente 15 anos, como mostra a Figura 33.

**Figura 33 - Captura da sequência 5 – Primeiro tratamento**

Homem 1 (off): - Não faz barulho... A gente só quer te falar.

*Quié: inho!...*  
~~Caladinho!~~

Pixote abaixa o cobertor para ver o que se passa.

P.M. do beliche vizinho. Estão tirando o garoto louro, uns 15 anos. Afastam-se com ele, silenciosamente.

P.P Pixote levanta a cabeça para ver melhor.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Neste tratamento, ela é responsável por recrutar os mais novos internos para que consigam levar drogas para dentro da unidade, tem um relacionamento com outro interno chamado apenas de Garotão e, mais tarde, com Dito. Com Pixote a relação vai sendo construída aos poucos, apesar de responsável por abusar sexualmente dele, ela associa-se ao grupo dele, quando deixam a unidade de ressocialização e, em alguns momentos, tem com ele uma relação mais maternal, como na sequência 10, quando ela percebe que o garoto, o mais novo do grupo, começa a ficar triste com uma brincadeira feita pelos outros meninos do grupo. Como é observada no trecho apresentado na Figura 34, abaixo.

**Figura 34 - Captura da sequência 10 - Segundo tratamento**

Dátos: E! Tiram sandwiches. Acordam Mariazinha a Fumaça. Dito reparte os pandwishes. Mariazinha reclama porque colocam a comida no chão. Pega e reordena tudo de uma maneira jeitosa. Uma folha de jornal no chão, um pedaço de jornal como guardanapo para cada um. Os garotos se lançam encima dos pães. Mariazinha reclama pela grosseria: Pixote, parece que você é um animalzinho. O tom é um tanto maternal. Não lhe ensinaram a comer em casa? Os outros riem caçoando: Qual casa? A casa de putas. Pixote puto da vida: Minha casa não é casa de puta nenhuma. Dito: Mais tua vô é meio maluca. Mariazinha percebe que Pixote tá ficando sentido: Vamos parar com essas brincadeiras. Daqui a pouco da briga. Comem em silencio.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No terceiro tratamento, a personagem com o nome de Lilica, é adolescente de 17 anos. No segundo e no terceiro tratamento, a personagem tem finais distintos. No segundo, ela desloca-se do grupo de garotos, após Dito iniciar uma relação com a prostituta Sueli, motivada por ciúmes. No terceiro tratamento, após ser acusada da morte de Garotão, ela é interrogada pelo juiz e, depois junta-se a Chico, Dito, Pixote e Roberto. Nesta versão, semelhante à adotada pelo filme, Fumaça morre após uma série de espancamento cometida por policiais, a fim de descobrir o envolvimento dele em um assalto que teve como vítima um general.

Além da inconsistência em relação ao nome ao qual a personagem será identificada, se Lilica e Mariazinha, no terceiro roteiro, há uma referência ao nome de registro da personagem. Na página 23, a personagem revela que seu nome é Luís Alberto, sendo essa a única referência ao seu nome masculino.

Nos três tratamentos analisados, é possível perceber as variações na construção da personagem, tanto em características físicas, de comportamento e na relação com os outros personagens, as interconexões em diálogos ganham mais consistência nas versões dois e três

Nas três versões, a relação com Garotão, adolescente interno da unidade de ressocialização é enfatizada. Embora, os diálogos com o grupo que Pixote faz parte são iniciados dentro da unidade de ressocialização nos três tratamentos, somente no segundo, que as histórias são entrecruzadas, quando eles planejam uma fuga, logo após o assassinato de Garotão, ao ser acusada de ter cometido o assassinato, ela pede para juntar-se aos garotos que pretendem fugir, mesmo tendo cometido violência sexual contra Pixote, como foi narrado nesta versão do roteiro na sequência 16, na página 35. Essa violência, reinterpretada no filme com personagens coadjuvantes, faz com que a cena em questão perca o sentido, cuja Figura 35 ilustra, a seguir.

**Figura 35** - Captura da sequência 16- Segundo tratamento

Num corredor, aparece um inspetor dando uma olhada pelas janelas do quarto. Assim que sai, os tres garotos entram no banheiro do fundo do corredor. A figura que os segue entra instantes depois. Na janela, munidos de roupas, os garotos trocam suas roupas por outras de rua, roupas simples de malha. São surpreendidos, Pichote Fumaça e Dito, por Mariazinha que fica olhando-os. Dito, corre até junto dela: Se falar alguma coisa vou te fechar. Mariazinha não responde, a faca de dito encostada no seu rosto. "Por favor me levem." Pichote: "Não, sua bicha desgraçada.. ainda tá me devendo uma. Só te pegar lá fora: Vou te furar todinha. depois de comer teu cu, ouviu?" Mariazinha chora. "Ele tem razão, nunca deveu fazer isso.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Presente nos três tratamentos utilizados para a análise, o percurso da criação da personagem vai sendo modificado, a partir das alterações na história que está sendo contada, como observamos no Quadro 5, abaixo.

**Quadro 5** – Construção de Lilica no manuscrito

	<b>Primeiro tratamento</b>	<b>Segundo tratamento</b>	<b>Terceiro tratamento</b>
Nome	Lilica	Mariazinha/Lilica	Lilica
Idade	15 anos	15 anos	17 anos
Descrição	Loiro, cabelos longos, maquiada e usa maquiagem, roupas masculinas	Loiro, cabelos longos e loiros, usa maquiagem e trajes femininos	Loira, de olhos bem pintados, roupas masculinas
Relações afetivas	Garotão	Garotão e Dito	Dito
Comportamento	Submissão a superiores e agressiva diante dos mais novos	Submissão, agressividade e afetividade com os outros garotos	Personalidade agressiva

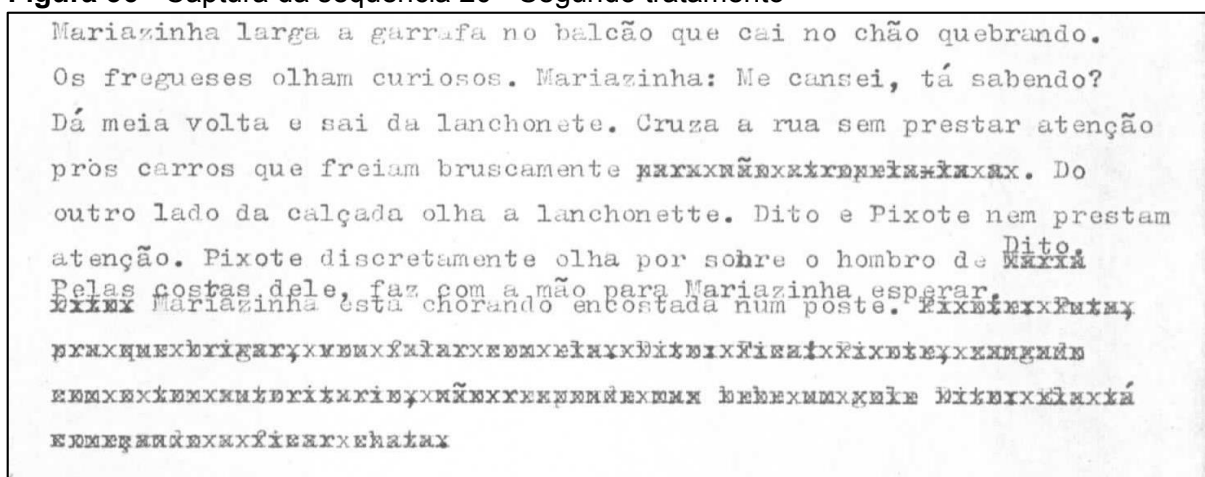
Vínculos familiares	Não é mencionado	Não mencionado	Não mencionado
Nome de registro	Não mencionado	Não mencionado	Luís Alberto

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

No primeiro tratamento, o mais reduzido dos três que compõem a análise, seus únicos diálogos são com Pixote e Fumaça, após eles a terem visto sendo interrogada e impelida a dançar para seus algozes.

No segundo e terceiro, a personagem desempenha uma função de liderança entre os garotos, principalmente, em relação aos mais novos dentro da Unidade de Triagem 3 (U. T. 3) e enfatiza a crítica social dos autores em relação aos espaços dedicados a ressocialização de crianças e adolescentes na década de 1970 e 1980 no Brasil. Lílca coopta os garotos mais jovens para o trânsito de drogas para dentro da unidade de ressocialização, orquestrada com a participação de funcionários do espaço. Sua personalidade agressiva com os garotos é uma forma de estabelecer uma posição de respeito, contexto que é modificado no segundo tratamento, quando acontece a fuga e essa relação com os outros é reelaborada, inclusive, com Pixote, que, em determinadas cenas estabelece uma relação de proteção e a personagem apresenta mais sinais de fragilidade, essa é uma das mais acentuadas diferenças na construção da personagem nos três tratamentos analisados. Um exemplo é o identificado na página 59, sequência 20, acerca da reação da personagem após uma discussão com Dito, como mostra a Figura 36:

**Figura 36 - Captura da sequência 20 - Segundo tratamento**



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Na terceira versão, a personagem segue como uma liderança entre os garotos, no entanto, a agressividade abre espaço para diálogos mais irônicos e ela assume uma representação mais latente na simbologia dos desejos de Pixote, o menino que começa a ter sua sexualidade despertada e as demonstrações de libido são direcionadas ao corpo de Lilica. A personagem é agressiva, irônica, mas desperta desejo e representa ainda como a violência em relação a homossexualidade dentro do sistema carcerário, inclusive, nas unidades para crianças e adolescentes é acentuada.

## 7.2 Sueli

Prostituta que se alia ao grupo de Pixote, Dito e Lilica para atrair clientes para ser alvo de assaltos, prática conhecida no vocabulário popular como “suadouro”. A personagem que já é existente no livro *Infância dos Mortos* é desenvolvida apenas na segunda versão do roteiro e foi encenada no filme pela atriz Marília Pêra<sup>19</sup>.

No filme, a personagem aparece após os garotos voltarem do Rio de Janeiro e serve como um artifício para que eles consigam dinheiro. Abandonada pelo antigo agenciador, ela sofre um aborto e é obrigada a dividir a casa com Lilica, Pixote e Dito, que assumem o papel de cafetões. Além dos crimes, a presença dela deixa Lilica enciumada e desperta atenção e desejo de Pixote e Dito. Com Dito, ela inicia um caso, o que faz com que Lilica deixe o grupo.

A presença da personagem desestabiliza o grupo e provoca novas possibilidades para a construção do enredo. Em entrevista ao diretor Felipe Briso, no documentário *Pixote In Memoriam* (2007) a atriz Marília Pêra enfatizou que algumas cenas da relação com os meninos foram definidas durante o processo de filmagem, muitas vezes, desobedecendo e oferecendo surpresas ao diretor Hector Babenco, como a cena do beijo entre sua personagem com Pixote foi combinada nos bastidores com o ator Fernando Ramos e mostrada somente na hora da gravação, com a aprovação do diretor, foi incluída no filme. Salles (1998, p. 77) cita uma entrevista da atriz concedida no ano de 1988 sobre o processo de intervenção do ator diante do personagem só é interessante se for trazer contribuições para a história bem como

---

<sup>19</sup> A atriz foi premiada pelo papel pela Sociedade dos Críticos dos EUA.



respeitando a relação com os outros colegas de cena, criando uma imagem agradável de ser apreciada por quem está de fora.

Após o afastamento de Lilica, o grupo de Pixote, Dito e Sueli, os três resolvem fazer nova ação criminosa que é malsucedida e termina com Pixote assassinando, por acidente, o seu amigo Dito e o cliente de Sueli. Somente Pixote e Sueli, eles protagonizam uma cena em que Sueli ao confortar Pixote, o amamenta e depois o repele, dizendo que não é sua mãe. O filme termina com Pixote sozinho caminhando pelo trilho do trem. Segundo Silva (2012) um dos grandes trunfos da obra cinematográfica é colocar o grupo de protagonistas como “[...] representantes de uma pluralidade humana refém da falta de oportunidade social, sujeita ao acaso do destino [...]” (SILVA, 2012, p. 102).

Para Marcello (2008, p. 116) a presença de Sueli representa para Pixote um encantamento do primeiro amor de um menino, cujo contexto social, é marcado por desamparo e vulnerabilidade.

Acompanhamos o encantamento nítido de Pixote por Sueli, aquela figura feminina descontraída, engraçada e beirando, em muitos momentos, o maternal. Talvez então a ideia de um menino fugido da (antiga) FEBEM e de uma prostituta fique suspensa, fazendo-nos apenas lembrar que ali mais parece estarmos diante da cena do primeiro amor de um aluno por sua professora. O sorriso tímido, a cabeça que abaixa, de vergonha, quando ela pergunta: “E aí quer ser meu machinho?”.

No livro, a personagem surge com a função de atrair clientes para os assaltos do grupo e, além dela, há outras garotas que desempenham a mesma tarefa. Louzeiro (2009, p. 93) descreve a personagem como morena, forte e coxas grossas, outras personagens desse universo são apresentadas como Beth e Carla. Beth, no decorrer da obra literária tem um envolvimento afetivo com Dito, sendo Sueli, apenas uma personagem que auxilia na prática criminosa do grupo.

Presente no filme, a personagem aparece apenas em uma das três versões do roteiro. No segundo tratamento, a personagem aparece a partir da página 61, na sequência 20, a sua história é desenvolvida em sete páginas. É descrita apenas como uma menina e é apresentada a Lilica, Pixote e Dito por intermédio de um garoto, amigo de Lilica, que comanda o suadouro. A personagem modifica a relação do grupo, desestabiliza a relação de Lilica com Dito, após ter relações sexuais com ele, desperta o desejo de Pixote em relação ao corpo feminino. Entre suas características, é irônica, sedutora e muito prática em relação ao grupo de garotos. A diferença no

comportamento do grupo com a presença delas é modificada a partir da primeira cena escrita para apresentar a personagem. Como é apresentado na Figura 37, abaixo.

**Figura 37** – Captura da sequência 20, Parte 1 – Segundo tratamento

Na sala do casarão velho, uma menina, Sueli abre a porta. Entra o garoto seguido de Dito, Pixote e Mariázinha. O garoto logo vai falando: Sueli, tô me mandando por uns tempos. Tô deixando o ponto com os garotos aqui. Sueli olha surpresa: Olha que eu não sou baba. O garoto: Não tem isso. Faz como combinamos. O pessoal aqui é legal. (Se despede e vai embora.) A mulher e os garotos ficam em silêncio. Pixote olha o rosto de Sueli, admirado. Dito encabulado com a presença da mulher. Mariázinha, receiosa.

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

A reação de Pixote de admiração presente no manuscrito diante da presença de Sueli é algo presente em outras referências desta versão do roteiro. Em alguns aspectos, o tom é de respeito e admiração, em outros, a relação é transformada em uma relação pautada em desejo sexual em que Pixote busca impressionar, como pode ser visto na Figura 38:

**Figura 38** - Captura da sequência 20, parte 2- segundo tratamento

Pixote fala bem machão: A senhora não tem que ter medo, nos vamos dar cobertura...pode deixar comigo...Sueli acha divertida a atitude de Pixote, responde rápida ~~mas~~ sem agrassão: Claro que deixo contigo...vai me defender bem né? Corta essa garoto. Comigo não tem machão. Não te zanga menino, eu sei que tu é muito valente...é ~~me~~ já me falaram de ti. Pixote vai ficando orgulhoso. Você vai ser meu homenzinho tá? Larga uma gargalhada contagiante que faz todo mundo rir. ( Igual que a lembrança de Pixote durante o concerto de rock.)

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

O comportamento de Sueli presente no segundo tratamento do roteiro é marcado por traços sensuais e lascivos direcionados ao grupo. A ironia ao ter contato com Lilica (chamada neste tratamento como Mariázinha) e insinuações sexuais tanto para Pixote quanto para Dito, a forma como se despe e deixa seu corpo ser admirado



Embora no filme, diante dos improvisos já mencionados, ocorridos durante as gravações, a personagem apresenta um comportamento mais dúbio, oscilando entre maternal e sedutor, no roteiro, Sueli é essencialmente sensual e sua presença é utilizada para encaminhar a história para o desfecho. O manuscrito aponta que, após a ruptura com Mariazinha e o assassinato de Dito, Pixote é o último remanescente do grupo, após ter uma noite de intimidade com Sueli, ele permanece sozinho e é recapturado para a unidade de triagem, sendo a sua volta o desfecho da obra. No resultado final do longa, o menino também tem o desfecho solitário, mas sua participação é encerrada caminhando sobre trilhos de trem.

### **7.3 José Louzeiro**

O autor do livro *Infância dos Mortos* desempenhou um papel importante na recriação do universo de violência das unidades destinadas às crianças e adolescentes, ao lançar a obra que teve importante repercussão e motivou o interesse de Hector Babenco em adaptar em versão para o cinema. Inspirado em depoimentos de meninos sobreviventes da Operação Camanducaia, José Louzeiro, enquanto jornalista assumiu uma posição de denunciar temas da violência presente na realidade, por meio do romance-reportagem. Devido a repercussão da obra e, conseqüentemente, do papel da imprensa como agente denunciador da situação existente nas unidades de ressocialização.

Em dois dos tratamentos analisados na adaptação para o cinema da obra, a denúncia por meio da imprensa é importante para explicar o cenário da unidade de ressocialização é colocado em destaque, sendo que um personagem recebe o nome de José Louzeiro, em homenagem ao criador do livro. Embora no filme, há a presença de um jornalista que aparece para investigar o desaparecimento de Fumaça, após denúncia da mãe do garoto, a personagem não tem nome e sua participação é reduzida a dois minutos e quarenta e nove segundos. Apesar de no filme a presença do jornalista não ser tão evidenciada, consideramos que a personificação do autor em personagem construído em duas versões no roteiro é importante para a compreensão dos atores da narrativa.

Ostrower (1987, p.18) enfatiza que as intenções criativas são estruturadas em relação com a memória, sendo importante para o ato de criação. “Evocando um

ontem e projetando sobre o amanhã o homem dispõe em sua memória de m instrumento para a tempo vários, integrar experiências já feitas a novas experiências que pretende fazer”

Na segunda versão do roteiro, a personagem identificada como Louzeiro aparece na sequência 22, que é a final proposta neste tratamento e mostra a investigação após um grupo de garotos aparecer ferido em uma cidade de Minas Gerais, apresentando-se como vítimas de agressões na estrada por policiais. Em uma referência ao episódio a Operação Camanducaia.

Ao aproximar-se das crianças, ele busca depoimentos e compreender o que teria acontecido e tenta, sem sucesso, estabelecer um diálogo com Pixote, em busca de informações que possam ser utilizadas para contar a realidade de violência presente nas unidades de ressocialização, o que era evidenciado pelo estado físico dos garotos. Embora no trecho, os policiais tentam colocar em descrédito os depoimentos dos garotos, a personagem coloca-se como disponível para ouvir a versão dos meninos, ali representada pela presença de Pixote, como mostra a Figura 41:

**Figura 41** – Captura da sequência 22- Segundo tratamento

Os policiais fazem a pericia. O corpo todo machucado. Um jornalista junto de um carro com o nome do jornal fala: Mas como foi? Policial: Eles não falam, Louzeiro. São malandros. Nos pensamos que trusseram eles de São Paulo. Jogaram no barranco, não me pergunte quem foi, que não sei. Os que restaram chegaram aqui. O ~~homem~~ empregado deve ter querido impedi-los...o resultado tá aí.

Louzeiro caminha aproximando-se do grupo de garotos, ainda nus, cobertos com jornais. Passeia entre eles. Se detém olhando um sentado no chão. Lhe fala: Teu nome? Pixote olha mas não responde.

Louzeiro: Que passou? Pixote tira uma meleca, deita-se no chão sem olhar. Louzeiro: Idade. Te trusseram de onde? Pixote: Quer não me hencher, porra?

*Apude o diálogo!  
Mais contundente!*

Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Há neste trecho uma manifesta insatisfação em relação ao diálogo planejados e uma recomendação sem assinatura, solicitando a mudança de diálogo.

Embora sem a assinatura, de acordo com outras anotações presentes no roteiro, a observação foi feita por José Louzeiro para os outros dois roteiristas.

Biscalchin (2015, p. 39) observa que diversos fatores influenciam e interferem durante o processo criativo do roteirista e na relação com o diretor. Em sua pesquisa sobre o processo de criação do filme “Cidade de Deus”, ele analisa a relação do roteirista Braúlio Mantovani e o diretor Fernando Meirelles como uma relação criativa constante que não é modelada apenas a partir de uma sequência de ideias já formadas.

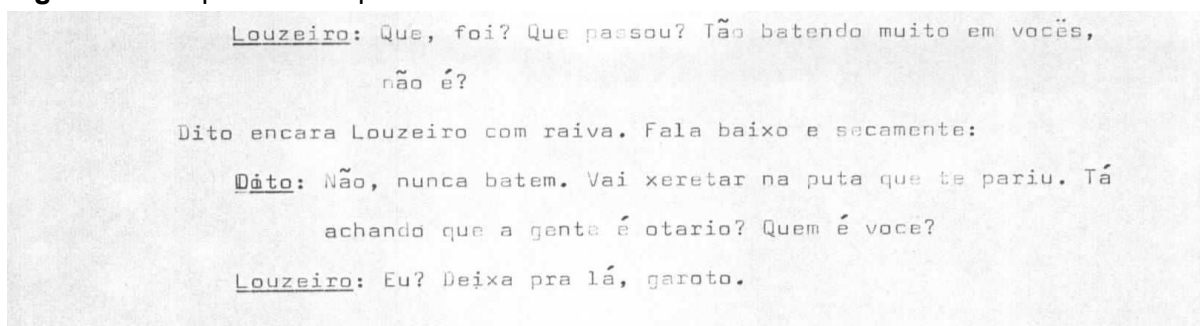
Fica evidente que o antes, o durante e o depois permitem que a relação criativa entre roteirista e diretor continue gerando novas ideias onde o diretor espera por uma resposta de aprovação e negação do roteirista e vice-versa. Sendo assim, podemos dizer que a ideia é permanente, ou seja, ela não encontra o seu fim no insight inicial, e continua “viva” até o “fim” da obra. (BISCALCHIN, 2015, p. 39).

No que convencionamos chamar de terceira versão, a personagem em questão aparece em duas sequências 21, 23 e 24. Na primeira aparição, na página 54, ele aparece conversando com um juiz sobre as denúncias de maus tratos que as crianças e adolescentes e o nome é revelado durante o diálogo pelo juiz. Na sequência 24, a personagem volta a aparecer após a rebelião dos internos na unidade, causada após a morte de Garotão, ele tenta aproximar-se dos garotos, buscando diálogo com Dito e Lilica, no intuito de descobrir algo mais concreto sobre a realidade dos garotos dentro da unidade de ressocialização. No texto, é evidenciado um conhecimento do lugar que ocupa na cobertura do jornalismo policial. Na primeira aparição, na página 54, em um diálogo com o juiz, há elementos que demonstram familiaridade entre fonte e jornalista, o diálogo mostra que há uma credibilidade mútua presente nos questionamentos, conforme pode ser observado na Figura 42:



Na sequência 24, a personagem aparece ainda no mesmo cenário, no pátio da Unidade de Triagem e tenta diálogo com os personagens Dito e Lilica, na tentativa de descobrir por meio dos dois o que de fato teria acontecido no local. O diálogo é presente nas páginas 62 e 63, cujo fragmento é apresentado na Figura 44.

**Figura 44** - Captura da sequência 24- Terceiro tratamento



Fonte: Louzeiro, Babenco e Duran (1979)

Excluída do filme, a personagem quando tenta dialogar com as crianças e adolescentes dentro da unidade de ressocialização, mas a retirada da personagem integra um percurso natural do processo de criação, quando a construção não depende exclusivamente da vontade do roteirista.

Por tratar-se de uma obra coletiva há uma complexidade no processo de criação. Salles (2006, p. 162) define que o processo coletivo possui uma densidade nas interações, na medida em que os processos de criações individuais são expressados durante a relação com os outros.



## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa dedicou-se, ao longo das seções, a compreender o processo de criação de personagens centrais do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, por meio das três versões manuscritas da obra. Desse modo, o estudo dedicou-se a fazer o entrelaçamento interdisciplinar entre temas como Cinema, Literatura, História e os estudos acerca do processo de criação na obra de arte, visando compreender os percursos utilizados pelos autores durante o processo de criação coletiva do roteiro.

Para o estudo sobre o processo de criação, buscou-se estabelecer diálogo com conceitos de Salles (2006), Grésillon (2007), Monzani (2006) e Biscalchin (2015). Nesta perspectiva, o problema de pesquisa que é a de analisar a construção de personagens marginalizados na obra de José Louzeiro, aliado a metodologia escolhida, buscou-se compreender os percursos dos autores na elaboração das personagens centrais da história do filme dirigido por Hector Babenco. Adaptado da obra literária *Infância dos Mortos*, escrita por José Louzeiro, o roteiro precisou passar por alterações buscando a relação das técnicas exigidas do roteiro bem como exigências externas para enfatizar a história que está sendo contada, que é a de enfatizar a realidade de crianças e adolescentes no Brasil em um período anterior a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e que tinha o encarceramento como a principal forma de punição para quem infringia a lei cometendo delitos.

Nos três tratamentos analisados, percebe-se que nos personagens Pixote, Lilica e Sueli passam por diversas modificações para que a obra seja contada, dando vozes a pessoas consideradas invisíveis no contexto social e político do país. Em relação ao personagem Pixote, escolhido para ser o condutor da obra no cinema, foi possível identificar alterações importantes no perfil da personagem. A escolha por mostrar a ausência de vínculos familiares, rege a forma como ele lida com a violência, com os relacionamentos de amizade e com os rituais de passagem da infância para a adolescência enquanto transita em um cenário de violência e corrupção.

A personagem Lilica, foi construída para o filme e denota aspectos importantes acerca dos preconceitos em relação a sua sexualidade e as incertezas diante da proximidade de completar 18 anos. A personagem, que em uma das versões do manuscrito, recebe o nome de Mariazinha tem alterações nos traços do comportamento, de mais agressivo, dá lugar a medo e traços maternos, principalmente, na forma como lida com Pixote, o mais novo do grupo. Sueli,

personagem existente no livro, foi personagem do filme e aparece em uma das versões analisadas, simbolizando o conflito entre Dito, Lilica e Pixote, além de simbolizar a primeira paixão de Pixote por uma mulher.

Os três personagens simbolizam como os autores pensaram na construção de personagens marginalizados socialmente. Pixote, o menino de rua, sem vínculos familiares fortes, facilmente aliciado por traficantes, Lilica, a adolescente travesti, que tem o corpo corrompido dentro da unidade de ressocialização e que percebe que ao completar 18 anos, sempre sofrerá perseguição e, Sueli, a prostituta, que é tratada como um produto para a venda sexual e atrativo para que o grupo cometesse assaltos. A personagem, assim como os outros dois, são elementos dentro do contexto de violência urbana.

Mesmo suprimido do filme, a representação de José Louzeiro, autor do livro e um dos colaboradores da elaboração do roteiro, coube ser analisado, por mostrar como um dos autores quis posicionar-se dentro da obra. Presente em duas versões do roteiro, a personagem simboliza a importância do papel da imprensa como fundamental para descortinar para a sociedade uma realidade invisível acerca de um grupo de crianças e adolescentes em unidades de ressocializações mantidas pelo Estado. Apesar da presença da personagem ter sido reduzida do filme, um jornalista integra o elenco de apoio e, embora em uma sequência rápida, argumenta sobre a realidade do local. No material analisado mostra a intenção de José Louzeiro em emprestar a estabilidade profissional enquanto jornalista para contar a história, além de ser uma homenagem ao processo de criação que originou o livro que inspira a adaptação da obra.

Como faz parte de uma criação coletiva, os roteiristas da obra José Louzeiro, Jorge Duran e Hector Babenco precisam compreender que a produção da obra de arte inclui uma gama de informações, intencionalidades, direcionamentos que interferem diretamente na chegada do texto final que não se encerra com a produção da obra em si.

Cabe em um trabalho coletivo a organização e a busca de um consenso da equipe envolvida para a criação da obra, bem como a compreensão da linguagem utilizada para adaptar uma obra de acordo com o formato em que ela será lançada, como é o caso de um filme que possui uma narrativa que inclui elementos não presentes e não evidenciados em uma obra literária, ponto de partida do roteiro.

Para a compreensão de aspectos que interferiram na elaboração da obra, considerou-se como necessário incluir no estudo, conteúdo que evidenciam o processo histórico em que a obra foi escrita, considerando o contexto social principalmente relacionados às políticas públicas sobre crianças e adolescentes no Brasil, antes da criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Outro aspecto importante que foi fundamental ressaltar durante a pesquisa é que o Brasil estava passando por um período de Ditadura Militar, o que, imprimiu uma censura aos meios de informação e produção artística. Apesar do período de censura, a produção cinematográfica no Brasil, a partir dos anos 1970, passava por um momento frutífero de produção, tendo como principal matéria-prima, um olhar para questões da realidade social, abrindo um espaço para roteiristas que tinham experiência no jornalismo e no romance-reportagem, funções desempenhadas por autores como Aguinaldo Silva e José Louzeiro.

Observou-se acerca do material inédito cedido do acervo particular de José Louzeiro, uma análise a partir de uma nova angulação do processo de escrita. Ao submeter participar como colaborador na criação do roteiro a partir da inspiração em uma obra literária de sua autoria, cuja repercussão rendeu lançamento em outros idiomas, o autor precisou depreender dos apegos a personagens e enredos que são importantes para a obra literária, mas que para o roteiro de cinema ganham novos elementos e ferramentas para contar a história, obedecendo a exigências presentes na estrutura do roteiro como o ritmo, escolha de trilha sonora, complexidade de personagens, enredo e traduzindo o olhar do público diante da obra. O roteiro ajusta-se a partir das necessidades da narrativa cinematográfica, modificando a personagem principal, nomes, cenas diante de uma construção de uma nova obra.

Percebe-se pelas anotações e marcações destinadas ao diretor Hector Babenco, bem como sugestão de planos de filmagem, a busca por entrar em consenso na criação coletiva, permitindo expandir as formas de enfatizar as marcações na estrutura do filme. É possível perceber nos tratamentos de roteiro, o aperfeiçoamento da história a ser contada. O primeiro e o terceiro são focados apenas no contexto da unidade de ressocialização, já o que convencionamos a chamar de segundo tratamento é o mais próximo ao que foi adaptado para o cinema e, serviu como base para chegar ao produto final. No acervo, ele é disposto em duas cópias e com diversas anotações acerca de cenas, personagens, marcações e indicações de planos cinematográficos.

A escrita de um roteiro, com base nas interferências de uma criação coletiva e tendo como base uma obra escrita em formato de livro, há uma busca de dialogar com o público a partir da linguagem audiovisual e isso é identificável a partir dos estudos dos processos de criação da obra de arte, conduzindo a compreensão de elementos que estão presentes na obra de arte. O processo de criação identificado na obra teve como objetivo enfatizar características de personagens socialmente marginalizados dentro do contexto social e político, latente nos anos 1970 no Brasil, que mostrava a falta de perspectiva para as crianças e adolescentes, principalmente das classes sociais mais pobres, fazendo com que diversas famílias entregassem seus filhos para serem cuidados pelo Estado.

Convém destacar que, por se tratar de um estudo inédito acerca do manuscrito, traz contribuições iniciais sobre as etapas de criação dos personagens centrais da obra, considerando que esse processo sofre interferências externas, cabendo aos responsáveis pelo roteiro buscar caminhos que definam. Espera-se que este estudo não se esgote nesta etapa, pretende-se dar continuidade analisando outras características dos textos de processo de criação do autor presentes no manuscrito, bem como os rascunhos, contextualização de cenas, personagens secundários presentes no objeto estudado e que não foram explorados nesta análise.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS. **Antecessor**: José de Jesus Louzeiro. São Luís: [s.n.], 2018a. 2 p. Disponível em: <<http://www.academiamaranhense.org.br/jose-de-jesus-louzeiro/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ARRAES, Marcos Alexandre de Melo Santiago. **Tramas do Olhar**: americanismo, Guerra Fria e a emergência de um novo regime visual no Brasil entre 1945 e 1964. 2015. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ALMEIDA, Marco Antônio de. **Sangue, suor & tiros**: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

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

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

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente. *In*: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi (org.). **Outros Achados e Perdidos**: ensaios e críticas. São Paulo: Pólis, 1979.

BISCALCHIN, Fernando José. **Processo de Criação dos roteiros *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite 2* de Bráulio Mantovani**. 2015. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2015.

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

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Recurso Extraordinário 593254/RJ. Decisão. Liberdade de expressão. Obra literária. Circulação proibida e apreensão de exemplares. Impossibilidade constitucional reconhecida na origem. Recurso extraordinário. Negativa de seguimento. Recorrente: União. Recorrido: José de Jesus Louzeiro. Relator: Min. Marco Aurélio, 28 de dezembro de 2012. **Diário da Justiça Eletrônico**: Brasília, DF, n. 24, p. 118, 5 fev. 2013.

BRASIL. Departamento da Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Parecer**. [S.l.]: AN/DF, 1980a. 1 p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0080060C02301.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2018.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento da Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Parecer nº 4195**: classificação etária. [S.l.]: AN/DF, 1980b. 1

p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0080060C02301.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2018.

BRASIL. Serviço Público Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Cortes**. [S.l.]: AN/DF, 1988a. 1 p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0080060C02301.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2018.

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

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**: textos temáticos. Brasília, DF: CNV, 2014. 416 p.

BRITTO, Juliana Machado de. **As figurações da violência em Jorge Amado**: política e marginalidade em *Cacau* e *Capitães de Areia*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Juiz de Fora, 2016.

BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura europeia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. Estabilidade social e crise política: o caso do Maranhão. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, n. 46, 1978.

CENTRO INTERNACIONAL CELSO FURTADO DE POLÍTICAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **Memórias do Desenvolvimento**: ano 4, número 4. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. 5. ed. São Paulo: Summus, 2018

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

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

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

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

FERREIRA JÚNIOR, José; PINTO, Anderson Roberto Corrêa. O romance-reportagem de José Louzeiro no cenário de resistência à ditadura militar. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 39, n. 1, p 69-93, jan./abr. 2017.

FERREIRA JÚNIOR, José; PINTO, Anderson Roberto Corrêa. Valores-notícia no romance-reportagem Aracelli, meu amor, de José Louzeiro. **Rev. Humanidades**, Fortaleza, v. 31, n. 1, p. 235-251, jan./jun. 2016.

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

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

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

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002

GOMES, Paulo César. **Poesia marginal nos anos 1970**. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<https://www.historiadaditadura.com.br/destaque/poesia-marginal-nos-anos-1970/>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980b.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações literárias**. 2013. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JOSÉ LOUZEIRO: depois da Luta. 2018. Direção: Maria Thereza Soares. Roteiro: Bruna Castelo Branco. São Luís: Secretaria de Cultura e Turismo do Maranhão. 2018. Vídeo (15 min), son., color., 35 mm.

PIXOTE – A LEI DO MAIS FRACO. 1981. Direção: Hector Babenco. Brasil. 1981, Vídeo (2h 05 min.), son., color., 35 mm.

PIXOTE- IN MEMORIAM, 2007. Direção: Felipe Briso, Gilberto Topczewski. Brasil. 2007. Vídeo (1h 20 min.), son., color., 35 mm.

LEKITSCH, Stevan. **Cine arco-íris: 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras**. São Paulo: GLS, 2011.

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

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

LOUZEIRO, José. **Pixote: a lei do mais forte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S/A, 1993.

LOUZEIRO, José. **Isto não deu no Jornal**. São Paulo: Editora do Brasil, 2001.

LOUZEIRO, José. **Lições de amor**. São Paulo: Universo dos Livros, 2012.

LOUZEIRO, José; BABENCO, Hector; DURAN, Jorge. **Pixote, a lei do mais fraco**. [Rio de Janeiro: s.n.], 1979. [159 p.]. Manuscrito.

LUCAS, Fabio. **O Caráter Social da Literatura Brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

LUPPI, Carlos Alberto. Os problemas de delinquência juvenil em São Paulo. **Folha de S. Paulo**, ago. 1973.

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

MATTOS, Carlos Alberto. Anos 1960 e 70: As contas do nacional-popular. **Revista Filme-Cultura**, v. 1, n. 52, 2010.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume, 2005.

MORIN, Edgar. **O método 4: as ideias**. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de. **Revisitando o Cinema Popular Nacional**. 2015. 10º Encontro Nacional de História da Mídia: Porto Alegre, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

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

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

PINO, Claudia Amigo. Crítica genética: o que interpretar? **Revista de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 10, n. 2, p. 259-273, jul. /dez. 2004.

PINTO, Anderson Roberto Corrêa. **Memória e resistência na narrativa de José Louzeiro: reflexões sobre o romance-reportagem Aracelli, meu amor**. 2017.



Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

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

PRADO JÚNIOR, Caio; FERNANDES, Florestan. **Clássicos sobre a Revolução Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2005.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. Imagens em construção. **Revista Olhar**, ano 2, n. 4, dez. 2000.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Ed. Horizonte: 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica de processo – um estudo de caso. **Ciência e Cultura**. Vol.59, nº 1, São Paulo Jan./Mar. 2007.

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

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

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

SILVA, Pedro. **Assim marcha a família**. [S.l.]: Portal Memória, 2014. 5 p. Disponível em: <<http://revistageni.org/04/assim-marcha-a-familia/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

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

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Roberto Carlos. **A arte de construir cidadãos**: as 15 lições da pedagogia do amor. São Paulo: Celebris, 2004

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: censura a livros na Ditadura Militar. São Paulo: EDUSP, 2011.

REIMÃO, Sandra. Lúcio Flávio: sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica. **Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Porto Alegre, n. 23, p. 11-21, jan./jun. 2014.

REIS JÚNIOR, Antônio; LAMAS, Caio. Lúcio Flávio: sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica. **Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Porto Alegre, n. 23, p.91-100, jan./jun. 2014.

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

VIEIRA, Luiz Renato. **Consagrados e malditos**: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira. Brasília: Thesaurus, 1998.

ZULAR, Roberto. Crítica Genética, história e sociedade. **Ciência e Cultura.**, Mar 2007, vol. 59. Vol. 59, nº 1, p.37-40.