IV

No entanto, se não estamos representados entre os outros, os que oprimem e barbarizam crianças cinicamente etc, etc, etc, contamos com um representante entre as próprias crianças. Quem nos insere no mundo da não-infância é a única figura que se conserva infantil o filme todo, a única figura que preserva para nós o mito da infância pura, o mito da infância-em-si num contexto social em que até mesmo o que conhecemos ou pensamos conhecer sobre a infância se transfigura e se transforma numa outra coisa, muito mais monstruosa do que inocente. Quem nos permite o reconhecimento e não o estranhamento, nesse mundo que de resto nos é tão alheio, é o próprio Pixote.

Pixote, o que mantém um olhar sem perversidade até quando mata um homem. Pixote ingênuo, que entra na boate dançando como uma criança que só quer ser feliz, que se deixa seduzir pela promessa de brincar com o filho da dona Débora (Elke Maravilha), que mantém intata a capacidade de amar e emocionar-se, de ser delicado com os outros e consigo mesmo ("agora um sorvete de chocolate para completar minha barriga"). Pixote, o grande truque desse envolvente "cinema verdade".

Pois o garotinho de rosto redondo e olhos pensativos é o único representante do público pequeno-burguês a que o filme se destina, naquele submundo aonde o público não teria nada com que se identificar. Pixote é como um filho nosso bom demais para estar lá naquela sujeira toda, o único que de fato não merecia, o único injustiçado *mesmo*. Que nos importa os outros?

Pixote é quem nos comove, é o único que não merece aquela vida porque se mantém puro e inocente até o fim, como se a inocência fosse uma questão cronológica, dependesse de se ter vivido dez anos em vez de quinze ou dezesseis no meio da violência, da miséria, do sufoco. Pixote nos oculta o fato de que não há infância que resista ao mundo que construímos para aquelas crianças, nos oculta o fato de que nossas crianças são perversas com muito mais habilidade que seus pais, se colocadas em "ambiente propício". Pixote não nos agride e não nos confronta com nossa própria perversidade, sai da tela brincando nos trilhos do trem e nos poupa da experiência de odiá-lo como odiaríamos (odiaremos) o primeiro pivete que nos ferisse na rua.

Maria Rita Kehl

A BRIGA DE PIXOTE: QUEM ARMA, QUEM COMPRA, QUEM LEVA

Escrevo sobre *Pixote* quando o filme já se gastou nas telas do Brasil. Começou pelas sessões especiais, alcançou o circuito comercial, hoje chega aos clubes particulares, negocia-se a sua entrada na televisão e no exterior.

Nessa carreira de muitas salas e semanas o filme foi amplamente conhecido do público. Primeiro respondeu simplesmente a uma perfeita campanha promocional que inclui a televisão e, mobilizando a opinião das autoridades ligadas ao tema (o problema do menor desamparado e das instituições de recuperação) assim como a curiosidade de jornalistas, desdobrou o espaço pago (o trailer, o anúncio, o press-release) em outros, gratuitos: entrevista na televisão, debate com gente da FEBEM (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor) coberto pela imprensa, etc. Depois ligou-se espontaneamente à vida da cidade.

Há um certo consenso no meio cinematográfico de que *Pixote*, êxito de público, não teve um correspondente êxito de crítica: daquela pequena facção *também* do público que, verbalizando sua impressão, aprofundando-a, distingue-se do conjunto dos espectadores. (A crítica realiza, ainda que de forma setorizada, a diversidade real que o público abriga).

As objeções foram muitas e se não nomeio os autores é porque misturo aqui, propositalmente, a crítica escrita aos debates informais e animados no meio cinematográfico. As restrições foram geralmente de uma mesma ordem: o filme não atingia a complexidade do seu tema, distorcia-o, era superficial, tosco. Em suma: diante da seriedade do tema a obra não alcançava a sua. Nessa síntese-fantasia, que realizo sobre uma visão negativa da crítica, predominariam os epítetos: ingênuo, errado, reacionário. Assim como, na síntese-fantasia da crítica não-reflexiva (não praticada pelo resto do público, latente) os termos seriam: chocante, impressionante, interessantíssimo, "não se consegue tirar os olhos da tela", "é assim mesmo", tocante, etc.

Não vou fazer com essa escrita uma procura das raízes psicológicas de uma ou de outra posição. Poderia lançar como hipótese que a reserva crítica deveu-se, no geral, ao medo da "empolgação". Como se, intrinsecamente, no cerne dessas imagens de uma sedução invertida (chocante) residisse a fragilidade da obra, o que para o resto do público seria, naturalmente, a própria qualidade pela qual estas se legitimaram e reteveram sua atenção emocionada. Jogo fora esse tipo impreciso e mesmo fraudulento de explicação a nível psicológico, mas fico com alguma coisinha dela: a utilização do impacto causado pelo filme (gerando aceitação ou recusa) como uma das maneiras de repensá-lo e procurar determinar sua qualidade. A essa altura da carreira de *Pixote*, vivido e falado nas bilheterias e cantos da cidade, o caminho me parece oportuno.

Começo pela parte "reflexiva" do público, a crítica, e arrolo alguns dos defeitos do filme, o que não chega a ser uma proeza: eles estão aí.

O desnível por exemplo entre a primeira e a segunda parte é flagrante. Na primeira parte, a melhor, vivida dentro de uma instituição de "recuperação" do menor, sente-se que por ela passa a cidade, a violência da cidade nela pesa; a instituição, a cidade: uma na outra; o problema do menor acumulado na instituição, escondido na retórica oficial, adulterado como resolução. Na segunda parte, filmada na própria cidade (São Paulo/Rio), a existência anterior vivida na instituição desaparece, não se sente mais os canais de circulação entre ambas. Enquanto na unidade de assistência sempre a cidade se punha dentro, chegava pelas imagens da tevê, pelas intervenções bruscas da polícia, do juizado, dos jornais, da visita dos familiares, o inverso não se dá: tendo os meninos logrados fugir, a pressão do antigo confinamento, como evento ou memória, jamais ocorre. Apenas quando Lilica (o garoto homossexual) diz: "no ano que vem vou fazer 18 anos e aí é que a barra vai ser dura" – manifesta-se a experiência adquirida pelo menor na instituição. Por meio dessa frase o "trabalho" do garoto marginal na cidade deixa de ser apenas resposta fortuita e integra-se umbilicalmente à situação anterior: a sobrevivência do menor confunde-se com os seus malabarismos nos limites da lei; na cidade ele traça a sua ação em função do conhecimento adquirido anteriormente. A legislação sobre o menor passa a ser agora *para* o menor em um sentido bem imediato: ele próprio a explora em seu (suposto) benefício.

Pondo de lado a observação de Lilica porém, não se sente mais a continuidade do tema: a instituição *na* cidade, a interdependência entre espaço aberto e sociedade fechada. Em termos de economia cinematográfica, o confinamento da primeira parte abre-se em verdade para as dimensões do problema na cidade; na segunda, a abertura, exata como descrição de movimentação livre no espaço urbano, está errada como significação: é confinamento.

Outras deficiências também são claras:

As mortes inverossímeis: Pixote mata três vezes e nunca o perseguem ou aos do seu grupo; ninguém os viu, ningém os vê; a cidade recua mais, o confinamento aumenta. O tráfico de drogas e a prostituição, onde o garoto procura sobrevivência, têm contorno frágil, alimentam a ação no seu sentido estrito, de mera sucessão episódica. Mesmo na primeira parte, dentro da instituição, há cenas falsificadas em função da narrativa. O minucioso relato pela televisão instalada no refeitório, da desaparição e posterior morte de um interno, é absurdo em dois planos: primeiro, nunca a tevê informa dessa maneira ampla e completa mostrando os diferentes lados da questão; segundo, a televisão seria imediatamente fechada com vistas a impedir que uma informação supostamente perigosa chegasse ao conhecimento dos menores, àquela hora reunidos no refeitório – o que só ocorre quase no fim da emissão. Também a fala engomada, como conteúdo e empostação, do Juiz de Menores (Rubens de Falco) ao contrapor por meio dela, a instituição idealizada à real, é um lugar comum em episódios do gênero: busca a consciência crítica por meio de um contraste muito explícito, forçado. A cena final, por sua vez (Pixote andando ao léu por uma via férrea, equilibrando-se ludicamente nos trilhos), pertence a um imaginário cinematográfico a nível de arquivo; conhecemos de sobra essa cena dos filmes de Chaplin, de westerns, de outros, está aqui e ali em qualquer antologia de cinema, banalizada ao extremo nas suas aspirações de apontar: liberdade, disponibilidade, desamparo, ausência de rumo, de termo, etc.

E tudo isso importa?

Muito pouco, menos que nada no caso.

Pixote é um filme que nos oferece a possibilidade de rigorosa crítica "cinematográfica", a crítica chamada interna ou textual a partir, aparentemente, daquilo que a negaria: suas imagens vistas em bloco, uma como reforço da outra, sua emergência como impacto, escândalo para ôlho e ouvido: em suma, seu *efeito* no público.

Pois é no "impacto" produzido pelo filme que se vai buscar o seu real sentido. *Pixote* acha-se jogado de vários modos *na* vida da cidade, no recorte urbano paulistano e carioca (brasileiro). Solicita uma atenção imediata, de contato, que se prende à massa de imagem e som. Esta chega com a força de uma afronta, não menos. O impacto é material, a significação substantiva, a força está aí. O ôlho crítico, no caso, deve reintegrar-se à sua condição geral de "público", receber sem crítica o impacto para no momento seguinte burcar-lhe criticamente as raizes a nível de imagem em processamento; pois a produção do filme, as condições de filmagem, continuamente afloram no resultado e mobilizam nosso juízo. Pressente-se uma luta, uma força, de natureza muito material, na arregimentação, seleção, descoberta, de todos esses gestos e falas: novos para nossos olhos, inéditos; a sua qualidade substantiva tem a força de um golpe com o punho erguido. A figura de ator e não-ator, justapostos, formam uma figuração nova, alterada, nem representação nem fato – ela cobra alento como coisa humana muito viva, próxima, respira.

A instituição: a meninada junto, cada olhar, gesto, pedaço de fala, simulação, jogo, medo.

As noites: a insônia, o estupro, o sono fingido como proteção, biombo (o que se espia por trás do biombo, o que se vê, o que se esquece).

Os dias: faxina, ócio, alimentação, proteção comprada, alfabetização por alto, a entrevista cortada ("ainda não acabei de contar a minha estória para a moça"), qualquer aprendizado ou assistência real cortados, nada faz sentido, nada soma; transferências, sumiços: hiato.

A cidade: o conto-do-vigário da puta Marli (Marília Pera): a encenação cômico-dramática de cada golpe, "exata" como gesto, cenário, fala. O diálogo sobre o aborto com a puta Marli na privada e Pixote olhando: "O que você pensa que é isso aí no balde, heim, um bife? um filho. Sai, não fica olhando assim que eu te espeto, te furo com a agulha como fiz com ele" – uma violên-