

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE

Felipe Boso Brida

Representações da criança empobrecida no cinema de Sandra Kogut:
uma análise fílmica de *Mutum* e *Campo Grande*

CAMPINAS

2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE

Felipe Boso Brida

**Representações da criança empobrecida no cinema de Sandra Kogut:
uma análise fílmica de *Mutum* e *Campo Grande***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguagens, Mídia e Arte.

Linha de pesquisa: Subjetivação, Mídia e Sentidos

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Doretto

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica elaborada por Adriane Elane Borges de Carvalho CRB 8/9313
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

791.43013 Brida, Felipe Boso
B851r

Representações da criança empobrecida no cinema de Sandra Kogut: uma análise
fílmica de Mutum e Campo Grande / Felipe Boso Brida. - Campinas: PUC-Campinas,
2022.

156 f.: il.

Orientador: Juliana Doretto.

Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) - Programa de Pós-
Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação,
Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Cinema - Aspectos sociais. 2. Cinema e crianças - Pobreza. 3. Exclusão social -
Crianças. I. Doretto, Juliana. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro
de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e
Arte. III. Título.

CDD - 22. ed. 791.43013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE

**Representações da criança empobrecida no cinema de Sandra Kogut:
uma análise fílmica de *Mutum* e *Campo Grande***

Dissertação defendida e aprovada em 16 de dezembro de
2022 pela comissão examinadora:



Profa. Dra. Juliana Doretto
Orientadora e presidente da comissão examinadora.
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Rogério Ferraraz
Universidade Anhembi Morumbi



Prof. Dr. João Paulo Lopes de Meira Hergesel
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

CAMPINAS

2022

Dedico esse trabalho às crianças, seres em transformação e que transformam. Que os adultos as compreendam melhor e as conduzam na jornada para se tornarem cidadãos justos e conscientes. E que toda violência contra elas seja combatida veemente.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha mãe, por estar sempre ao meu lado nos melhores e piores dias, sempre com conselhos pontuais, e me apoiando nos meus projetos. Ao meu pai (*in memoriam*), uma pessoa extraordinária, que também esteve ao meu lado, vibrante com sua energia positiva e de pai acolhedor.

Aos meus queridos irmãos, Daniel e Aline, também parceiros de longa vida.

Aos meus sobrinhos, Mayara, Laura, Caio, Noah e Ana Lis, e especialmente à Rafaela, com quem aprendi a ver as crianças de um jeito diferente e que inspirou este trabalho.

Ao Gabriel, meu companheiro de uma década, com que partilho viagens e momentos positivos.

Aos meus grandes amigos de uma vida toda, com quem compartilho boas conversas, desabafos, Erika, Jessica e Lidiane.

Aos meus colegas do PPG Limiar; mesmo durante a pandemia seguimos firmes nos propósitos do curso, e fizemos excelentes trocas. Aprendi muito com cada um de vocês.

A minha orientadora, professora Juliana Doretto, pelas longas conversas em whatsapp e depois presenciais na PUC, que nunca mediu esforços para me ajudar na pesquisa. Você abriu os caminhos para meu trabalho, suas orientações foram fundamentais nesse processo. Você é brilhante, Ju! Apaixonada pelo ofício de educadora, inteligente e que luta por uma educação mais justa. Obrigado por tudo, mesmo! Continue assim e que seu caminho seja de muito sucesso!

Aos professores do PPG Limiar, que me ensinaram e foram essenciais nesta jornada educacional na PUC-Campinas: Carlos Zanotti, Eliane Azzari, João Paulo Hergesel, Paula Almozara e Tarcísio Silva.

Aos professores João Paulo Hergesel e Rogério Ferraraz, que aceitaram o convite para participar da minha banca de qualificação e da banca final, contribuindo com novas ideias para o avanço da minha pesquisa. Muito obrigado!

A fotografia é a verdade, e o cinema é a verdade a 24 fotogramas por segundo
Jean-Luc Godard (no roteiro, escrito por ele, do filme *O pequeno soldado*, de 1963)

Resumo

Na década de 1930, pouco antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, e depois dela, cineastas do mundo todo problematizaram questões sociais em torno de um cinema que ficou conhecido como “filmes de denúncia social” (BESKOW, 2016; VILLAÇA, 2017; SOUZA, 2014), em que procuravam resgatar personagens marginalizados, oprimidos, vítimas de guerra e mazelas, e dar destaque às vozes deles. Na França dos anos de 1930, por exemplo, houve o Realismo Poético, e, na Itália de 1940, o Neorealismo. No Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960, jovens diretores inspirados sobretudo pelo Neorealismo e pela Nouvelle Vague formalizaram um movimento chamado Cinema Novo, em que registravam uma série de problemas críticos do país, como a fome, a criminalidade, a marginalização das camadas mais pobres e o caos social. Ao longo das décadas, esse universo continuou a ser explorado pelo cinema no Brasil, com diretores e diretoras como Hector Babenco, Walter Salles, Lúcia Murat e Sandra Kogut. Esta foi uma das poucas cineastas que reuniu o cinema de “denúncia social” à questão da infância — ou das “infâncias”, como diz Silva (2016), já que são várias as formas de viver a infância, a depender das relações estabelecidas entre crianças e adultos e das diferentes culturas e contextos socioeconômicos. Sandra Kogut, que tem apenas cinco longas-metragens na carreira, retratou em dois de seus filmes, *Mutum* e *Campo Grande*, crianças empobrecidas e vítimas de violências, como agressões física e verbal e abuso psicológico. Neste trabalho, procuramos analisar as representações da criança empobrecida nessas duas obras, a partir da construção dos personagens crianças. Para isso, utilizamos como metodologia a análise fílmica, em que se procura decompor elementos audiovisuais do filme, em planos, sequências, enquadramentos e trilha, além da história em si, com seus personagens, estabelecendo um entendimento desse conjunto (PENAFRIA, 2009). Em outras palavras, a análise fílmica consiste em recortar fragmentos ou sequências inteiras de um filme e decompô-lo em elementos constitutivos, a partir de um roteiro do que se pretende discutir, descosturando, desunindo, extraindo, destacando e denominando materiais que não são percebidos no momento em que se vê o filme, já que ali se percebe a obra na sua totalidade (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992). Para a análise fílmica de *Mutum* e *Campo Grande*, foram selecionadas cinco cenas de cada filme, da abertura ao desfecho, que acompanham o crescimento, a maturidade e as dificuldades dos protagonistas infantis de cada obra, respectivamente Thiago e Ygor, no mundo dos adultos, ambientes ora opressores e violentos ora de afeto. Como resultados, entendemos que o cinema produzido por Sandra Kogut pode ser visto como de resistência (SILVA, 2016), pois as crianças dos filmes *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2016) são narradas em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias, e não de forma passiva e ingênua, de forma a desconstruir estereótipos da infância. Recorrendo à “estética da imperfeição” (CARREIRO, 2018), com sons e ruídos propositais, fotografia dura e sem uso de trilha musical, a cineasta mostra um mundo adverso para as crianças, mas que ao mesmo tempo exige delas autonomia. No entanto, a redenção dos personagens Thiago e Ygor vem sempre pelas mãos dos adultos, numa relação hierárquica — o que, no entanto, também mostra a crítica da diretora ao desamparo das crianças em situação de vulnerabilidade, quando deveriam ser acolhidas e cuidadas.

Palavras-chave: Criança; Infância; Cinema; Denúncia social; Análise fílmica.

Abstract

In the 1930s, just before the outbreak of World War II, and after it, filmmakers around the world problematized social issues around a cinema that became known as "films of social denunciation" (BESKOW, 2016; VILLAÇA, 2017; SOUZA, 2014), in which they sought to rescue marginalized characters, oppressed, victims of war and misfortunes, and give prominence to their voices. In France of the 1930s, for example, there was Poetic Realism, and in Italy of the 1940s, Neorealism. In Brazil, between the 1950s and 1960s, young directors inspired mainly by Neorealism and the Nouvelle Vague formalized a movement called Cinema Novo, in which they registered a series of critical problems of the country, such as hunger, crime, the marginalization of the poorest layers of society, and social chaos. Over the decades, this universe continued to be explored by Brazilian cinema, with directors such as Hector Babenco, Walter Salles, Lúcia Murat and Sandra Kogut. This was one of the few filmmakers who brought together the cinema of "social denunciation" with the issue of childhood - or of "childhoods", as Silva (2016) says, since there are several ways of living childhood, depending on the relationships established between children and adults and the different cultures and socioeconomic contexts. Sandra Kogut, who has only five feature films in her career, portrayed in two of her films, *Mutum* and *Campo Grande*, impoverished children and victims of violence, such as physical and verbal aggression and psychological abuse. In this work, we try to analyze the representations of the impoverished child in these two films, based on the construction of the child characters. To do so, we use film analysis as methodology, in which we try to decompose audiovisual elements of the film, in shots, sequences, framing and soundtrack, besides the story itself, with its characters, establishing an understanding of this set (PENAFRIA, 2009). In other words, filmic analysis consists of cutting out fragments or entire sequences of a film and decomposing them into their constituent elements, from a script of what one intends to discuss, unraveling, disjoining, extracting, highlighting and naming materials that are not perceived at the moment one watches the film, since there one perceives the work in its entirety (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992). For the filmic analysis of *Mutum* and *Campo Grande*, we selected five scenes from each film, from the opening to the end, that follow the growth, the maturity, and the difficulties of the main children in each work, Thiago and Ygor, respectively, in the adult world, environments that are sometimes oppressive and violent, sometimes affectionate. As results, we understand that the cinema produced by Sandra Kogut can be seen as one of resistance (SILVA, 2016), because the children in the films *Mutum* (2007) and *Campo Grande* (2016) are narrated in their multiple relationships with the world, often complex and contradictory, and not in a passive and naive way, in order to deconstruct stereotypes of childhood. Resorting to the "aesthetics of imperfection" (CARREIRO, 2018), with purposeful sounds and noises, harsh photography and no use of a musical score, the filmmaker shows an adverse world for children, but which at the same time demands autonomy from them. However, the redemption of the characters Tiago and Ygor always comes through the hands of adults, in a hierarchical relationship - which, however, also shows the director's criticism of the helplessness of children in vulnerable situations, when they should be welcomed and cared for.

Keywords: Children; Childhood; Cinema; Social denunciation; Film analysis.

Lista de figuras

- Figura 1: Trecho de *O trem chegando na estação* (1895), considerado o primeiro filme da história 38
- Figura 2: Sequência do filme francês *A besta humana* (1938), uma das mais importantes obras do realismo poético no cinema 41
- Figura 3: Cena-chave do drama neorrealista *Vítimas da tormenta* (1946), em que dois dos personagens infantis são presos em um reformatório 46
- Figura 4: Cena de *Os incompreendidos* (1959), filme emblemático da Nouvelle Vague, sobre crianças oprimidas na escola e na sociedade francesa nos anos de 1950 50
- Figura 5: Trecho do filme brasileiro *A grande feira* (1961), com destaque para Geraldo Del Rey e Luiza Maranhão em cena. 52
- Figura 6: A diretora Sandra Kogut no set de gravação do seu último filme, *Três verões*, em 2019 56
- Figura 7: Cena de *Campo Grande*, em que os irmãos Ygor e Rayane, após serem abandonados, andam sozinhos por Ipanema, no Rio de Janeiro 65
- Figura 8: Iconografia datada do ano de 1300 (sem título e sem autor). Na obra, que representa a “Madona e seu filho” (a Virgem Maria e o Menino Jesus), a criança é retratada com traços de adultos, desproporcional em tamanho em relação à mulher 69
- Figura 9: Crianças e adolescentes (de 7 a 12 anos) trabalhando em uma mineradora em Pittston, Pennsylvania, em 1910. Fotografia de Lewis Hine 76
- Figura 10: Jesuítas da Companhia de Jesus catequizando meninos e meninas indígenas. Gravura da Coleção Hariberto de Miranda Jordão 80
- Figura 11: *Um jantar brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, 16 x 22 cm, Rio de Janeiro, 1827. Retrata o convívio de crianças negras com mulheres brancas da Corte 81
- Figura 12: Cena do filme *Mutum*, com o personagem Thiago deitado no chão de casa 87
- Figura 13: Cena do filme *Campo Grande*, com Ygor sozinho pelas ruas do Rio de Janeiro 88
- Figura 14: Cena do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), com o ator Fernando Ramos da Silva – e, ao fundo, a atriz Marília Pêra 90
- Figuras 15 a 18: Quatro frames da cena 1 do filme *Mutum* 96 - 97

Figuras 19 a 22: Quatro frames da cena 2 do filme <i>Mutum</i>	104 - 105
Figuras 23 a 26: Quatro frames da cena 3 do filme <i>Mutum</i>	108 – 109
Figuras 27 a 30: Quatro frames da cena 4 do filme <i>Mutum</i>	113 - 114
Figuras 31 a 34: Quatro frames da cena 5 do filme <i>Mutum</i>	118 - 119
Figuras 35 a 38: Mais quatro frames da cena 5 do filme <i>Mutum</i>	119 - 120
Figuras 39 a 42: Quatro frames da cena 1 do filme <i>Campo Grande</i>	123 - 124
Figuras 43 a 46: Quatro frames da cena 2 do filme <i>Campo Grande</i>	128 - 129
Figuras 47 a 50: Quatro frames da cena 3 do filme <i>Campo Grande</i>	132 - 133
Figuras 51 a 54: Quatro frames da cena 4 do filme <i>Campo Grande</i>	135 - 136
Figuras 55 a 58: Quatro frames da cena 5 do filme <i>Campo Grande</i>	139 - 140

Lista de quadros

Quadro 1: Itens a serem observados na análise fílmica, segundo Vanoye & Goliot-Lété (1992)	36
Quadro 2: Modelo de estrutura de análise fílmica	92
Quadro 3: Elementos estruturais da cena 1 de <i>Mutum</i>	94
Quadro 4: Elementos estruturais da cena 2 de <i>Mutum</i>	102
Quadro 5: Elementos estruturais da cena 3 de <i>Mutum</i>	107
Quadro 6: Elementos estruturais da cena 4 de <i>Mutum</i>	111
Quadro 7: Elementos estruturais da cena 5 de <i>Mutum</i>	116
Quadro 8: Elementos estruturais da cena 1 de <i>Campo Grande</i>	122
Quadro 9: Elementos estruturais da cena 2 de <i>Campo Grande</i>	126
Quadro 10: Elementos estruturais da cena 3 de <i>Campo Grande</i>	131
Quadro 11: Elementos estruturais da cena 4 de <i>Campo Grande</i>	134
Quadro 12: Elementos estruturais da cena 5 de <i>Campo Grande</i>	138

Sumário

Como surgiu esta pesquisa	15
Introdução	21
O debate sobre infância	30
Escolhas metodológicas	33
1. Cinema de denúncia social: recuperação histórica e representações da infância na filmografia de Sandra Kogut	37
1.1. Realismo Poético Francês e a estética da marginalidade	39
1.2. Neorrealismo Italiano e a crise social do homem do pós-guerra	43
1.3. Nouvelle Vague e os dilemas do homem contemporâneo no cinema de vanguarda	47
1.4. Cinema Novo no Brasil e a evidência da desigualdade social	50
1.5. O cinema atual de denúncia social pelo olhar de Sandra Kogut	55
1.5.1. A narrativa cinematográfica de Sandra Kogut em <i>Mutum</i> e <i>Campo Grande</i>	60
2. De quando a infância não tinha lugar ao cinema de Sandra Kogut	67
2.1. O surgimento da ideia de infância	67
2.2. A criança na Idade Moderna: novos “pensares” sobre a infância	72
2.3. A infância maltratada	75
2.4. A infância no Brasil	79
2.5. Representações da criança vulnerável no cinema brasileiro	84
3. Análise fílmica dos filmes <i>Mutum</i> e <i>Campo Grande</i>	91
3.1. Análise da cena 1 de <i>Mutum</i>	94
3.1.1. Descrição da cena	94
3.1.2. Discussão	97
3.2. Análise da cena 2 de <i>Mutum</i>	102
3.2.1. Descrição da cena	102
3.2.2. Discussão	105
3.3. Análise da cena 3 de <i>Mutum</i>	107

3.3.1. Descrição da cena	107
3.3.2. Discussão	109
3.4. Análise da cena 4 de Mutum	111
3.4.1. Descrição da cena	111
3.4.2. Discussão	114
3.5. Análise da cena 5 de Mutum	116
3.5.1. Descrição da cena	116
3.5.2. Discussão	120
3.6. Análise da cena 1 de Campo Grande	122
3.6.1. Descrição da cena	122
3.6.2. Discussão	124
3.7. Análise da cena 2 de Campo Grande	126
3.7.1. Descrição da cena	127
3.7.2. Discussão	129
3.8. Análise da cena 3 de Campo Grande	131
3.8.1. Descrição da cena	131
3.8.2. Discussão	133
3.9. Análise da cena 4 de Campo Grande	134
3.9.1. Descrição da cena	134
3.9.2. Discussão	136
3.10. Análise da cena 5 de Campo Grande	138
3.10.1. Descrição da cena	138
3.10.2. Discussão	140
3.11. A infância no cinema de Sandra Kogut	142

Considerações finais	144
-----------------------------------	------------

Referências bibliográficas e eletrônicas	149
---	------------

Como surgiu esta pesquisa

Nasci em Catanduva, interior de São Paulo, em 20 de março de 1985. Minha família, descendentes de italianos em sua maioria, e parte portugueses, sempre se reunia para encontros dominicais, ora para almoços que juntavam 50, 60 pessoas, ora para cafés da tarde, nos quais passava boas horas com meus tios, avós e primos. No seio dessa família numerosa, principalmente a materna, aprendi, ainda pequeno, a gostar de cinema. Isso porque lá estavam um tio, professor de História e boêmio, e uma tia, empresária no ramo de design gráfico, alucinados por filmes. O ano, 1989, época do *boom* do *homevideo*, das fitas VHS, das extintas videolocadoras. Eu tinha entre quatro e cinco anos e lembro bem de ir com minha tia (ou com minha mãe, que também gostava de filmes) a CCI Vídeo ou até A Musical, duas locadoras da minha cidade, alugar fitas VHS na sexta-feira cedinho, para pegar os lançamentos e só devolvê-los na segunda (rebobinados, para não tomar multa!).

Assim, minha infância foi sendo marcada pelo cinema. Quando pequeno, tinha facilidade em números e nomes: guardava na memória o ano de lançamento de um filme, o nome do diretor e do elenco, a história, e dava uma nota para eles nas anotações que fazia em cadernos de brochura. Fiquei impactado, com apenas sete anos, com o lançamento de *O silêncio dos inocentes* (lembro de assistir ao filme pausando-o para acompanhar as legendas), e na mesma época me deslumbrei com os dinossauros de *Jurassic Park* na telona do “falecido” Cine República, um dos cinemas mais antigos de Catanduva.

Acompanhando de perto essa minha adoração por cinema, meus pais fizeram cadastro em praticamente todas as locadoras de vídeo de Catanduva: Estrela Vídeo, Morgan, Craft, Canoa Vídeo, além das já mencionadas CCI e A Musical, e eu devorava filmes no final de semana, com a família toda grudada na TV. Digo que essa foi minha primeira escola de cinema, consumindo filmes e aprendendo com eles.

Dividia o cinema com os estudos. Da infância à juventude, era bom em matemática, História e português, gostava de ler e era um menino “ligado no 220”. Fiz natação e, por ser filho de jogador de futebol (meu pai foi até escalado pela Seleção e muito conhecido por passagens no Santos F.C. e Juventus), era cobrado pelos outros para seguir a carreira de meu pai - mas nunca cobrado por ele, o que era um alívio! Não segui a área de esportes, meu negócio era estudar, ler, escrever e “ver” cinema.

Estudei dos seis aos 13 anos em uma tradicional escola católica de Catanduva, o Colégio Jesus Adolescente, antigamente conhecida como Dom Lafayette. Era tímido e muito estudioso, e visto como nerd por colegas. Devido à língua presa (confesso que fui alvo de “zoações” na escola), fui fazer fonoaudiologia, num tratamento de longos dois anos - o que colaboraria no futuro, para a faculdade de Jornalismo. Nessa época, venci concursos de redação em campeonatos intermunicipais, lembro que fiquei em primeiro lugar em um deles, ganhando uma medalha. Ou seja, gostava de escrever e lidava bem com texto desde criança.

Em 1997, com 12 anos de idade, criei ao lado de um primo de mesma idade um site de cinema, nos primórdios da internet no Brasil. Na época, como a internet era custosa, usávamos a conexão (discada) na empresa da família da minha mãe. Quase ninguém tinha internet domiciliar. Uma ou duas vezes por semana ficávamos na empresa à noite montando os conteúdos para o site - eu escrevia os textos de cinema, muitos deles resenhas e notícias sobre diretores e filmes, e meu primo encabeçava o *layout* e a programação, em linguagem *html*. O site, chamado GO!Cinema, existiu por três anos, e na época as métricas de acesso apontavam que ele era um dos 20 sites de cinema mais acessados no Brasil, ao lado de portais que ainda estão hoje aí, como o Epipoca e o Cinema em Cena. Com um amigo de infância, que gostava de Publicidade e Tecnologia da Informação e depois seguiu carreira na área, montei dois outros sites de cinema, entre 2000 e 2003, até que ingressei na faculdade de Jornalismo, aos 18 anos, na UNIRP - Centro Universitário de Rio Preto. Na época, em 2004, passei em outras duas faculdades, uma em São Paulo e outra no interior de Minas Gerais, porém decidi cursar Jornalismo em uma cidade vizinha. E Jornalismo foi minha segunda opção, já que minha primeira intenção era estudar matemática (olhe só a diferença gritante); duas áreas que me interessavam muito: fazer contas e fazer texto.

Na faculdade, tive bons amigos e continuei estudioso. Viajava de segunda a sexta-feira, bate-e-volta, 120 quilômetros por dia - 60 para ir, de Catanduva a São José do Rio Preto, e mais 60 para retornar. No primeiro ano de faculdade vieram duas conquistas: a Iniciação Científica, que fiz ao lado de um colega do 2º ano, sobre mídia e representações religiosas, com um estudo de caso da Rede Vida, rede de televisão católica, com transmissão aberta em todo território nacional e sediada em Rio Preto, a poucos metros do campus da faculdade; e meu estágio em jornalismo, com apenas três meses de curso, no recém-lançado Notícia da Manhã, um dos cinco jornais de Catanduva, e que era o principal concorrente do diário mais antigo e mais vendido da cidade. Enquanto na

iniciação tive contato com textos importantes de pensadores como Manuel Castells, Pierre Levy e Pierre Bourdieu, e aprendi a fazer pesquisa científica, no estágio pude aplicar tudo aquilo que aprendia na faculdade: levantava pautas, fazia cobertura, participava de coletivas, checava fontes e informações, pesquisava, escrevia e revisava o texto final - outro ponto é que no interior o jornalista é um “faz-tudo”, desde dirigir o carro até o local dos fatos até fotografar e ajudar o diagramador na paginação.

Nos quatro anos de *Notícia da Manhã*, onde fiquei até o término da faculdade, cobri especialmente as editorias de polícia, variedades/cidade e cultura - e nessa última entrevistei cerca de 200 nomes da música, do cinema e da literatura, em eventos regionais e da cidade, o que fez eu aprender muito e gostar ainda mais do que eu fazia. Lembro-me de entrevistas pingue-pongue com Lô Borges, Darlene Glória, Jair Rodrigues, Pedro Bandeira, Paulo Betti, Nathalia Timberg, José Mojica Marins (o Zé do Caixão), Selton Mello, Marçal Aquino, Ety Fraser, *Capital Inicial*, Guilherme Arantes, Gabriel, o Pensador, entre outros.

Em 2007, faltando poucos meses para o término dos estudos na UNIRP, auxiliei na organização do Cine Clube da faculdade, ao lado da professora Niminon Suzel Pinheiro, que ainda existe, e também montei meu blog próprio, o *Cinema na Web*, que se mantém no ar, com mais de 2000 textos publicados entre entrevistas especiais, críticas de filmes e coberturas de festivais de cinema - desde 2008, como jornalista credenciado, cubro diversos eventos de cinema, nos quais também participo, quando convidado, como curador, palestrante e debatedor. Cubro, desde 2013, como jornalista a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, *É Tudo Verdade*, Festival do Rio, Festival Internacional de Cine Independente de Buenos Aires (Bafici) etc. Já ministrei cursos e conduzi bate-papo sobre cinema brasileiro nos festivais de Anápolis e Goiânia, em Goiás, no Festival de Cinema da Fronteira (em Bagé, Rio Grande do Sul) e no Festival de Cinema de Brasília, além de ter participado como curador e organizador de mostras de cinema brasileiro no *Brazilian Film & Television Festival of Toronto* (Brafft, em Toronto, Canadá, onde morei por dois meses) e na Mostra Itinerante de Cinema Brasileiro realizada em cidades vizinhas de três países, Merdingen e Friburgo (Alemanha), Basileia (Suíça) e Colmar e Ville de Riquewihr (França). E, com o que aprendi nessas andanças, organizei uma edição da Mostra de Cinema de Catanduva, um evento gratuito feito pela Prefeitura de Catanduva, aberto a toda a população, com exibição de curtas e longas-metragens brasileiros, além de bate-papo com personalidades de cinema - infelizmente, na troca de governos, a mostra saiu do calendário de eventos do município.

Não queria parar de estudar e passou pela minha cabeça dar aulas. Por isso, no final do ano de 2007, participei do processo seletivo do curso de Especialização *Lato sensu* em Artes Visuais, Intermeios e Educação, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Passei em 4º lugar, e lá estudei, de 2008 a 2009. Foi um momento muito bom e produtivo da minha vida essa primeira especialização (e dez anos depois viria a segunda, em Gestão Cultural pelo Centro Universitário do Senac São Paulo).

Enquanto me dividia entre o curso na Unicamp (que era quinzenal, aos sábados manhã e tarde) e as primeiras viagens para cobrir festivais e dar cursos de cinema, veio o convite de uma colega jornalista para eu integrar o grupo da Jovem Pan Catanduva, que tinha completado 10 anos de atuação e montara, há pouco tempo, uma unidade em São José do Rio Preto. Eu aceitei o desafio, saí do jornal Notícia da Manhã e fui conhecer o ambiente de rádio. Trabalhei lá onze meses, em 2008, na área de radiojornalismo escrevendo notícias e editando sonoras, e de vez em quando entrando ao vivo na programação local de jornalismo (era um programa diário, de segunda a sexta-feira, das 8h às 9h). Até que deixei o jornalismo, ou melhor, deixei de trabalhar diretamente em redação. Isso porque surgiu um novo convite, na virada para 2009, para ministrar aulas no Senac Catanduva. Estava com 23 anos. Fui cobrir o afastamento de uma docente, como carta-convite, que é uma contratação temporária que permitia eu ficar no Senac por no máximo dois meses. Fui dar aulas de comunicação para o programa Jovem Aprendiz, em um bairro pobre da minha cidade, o Bom Pastor. Faltavam poucos dias para terminar meu contrato quando a gerente do Senac me chamou em sua sala: “Felipe, a docente que você está substituindo vai sair do Senac. Aceita entrar no lugar dela?”. De imediato aceitei, pois estava gostando de ensinar jovens e trocar vivências com eles. Mas para isso teria de participar de um processo seletivo, o que é padrão no Senac. Concorri à vaga de 7h semanais com cerca de 10 pessoas, e passei.

No Senac estou até hoje, passados 13 anos. De 7h semanais com o Programa Aprendizagem, fui escalado para 14h para atuar junto a cursos técnicos; depois fui para 25h, e um tempo depois, 30h; atualmente trabalho com cursos técnicos e livres, nas áreas de comunicação e artes (como cursos técnicos de publicidade e teatro, e livres, de redação, agente cultural, oratória etc). Descobri que minha paixão, além a do cinema, é ensinar, e, olhando a fundo, nunca me afastei do jornalismo, pois mantenho meu site atualizado e ainda quadros de cinema em rádio e TV de minha cidade, como colaborador, e coluna de cinema, com críticas, em um jornal e duas revistas.

Além de ser professor no Senac, dou aulas em mais duas instituições: no Instituto Municipal de Ensino Superior (Imes), de Catanduva, a antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Catanduva (Fafica), uma faculdade tradicional de minha cidade, com 55 anos de atividades educacionais; lá entrei em 2010, por meio de concurso público, no curso de jornalismo, depois no de publicidade, e atualmente no de psicologia, no qual atuo com a disciplina Psicologia e Arte. No Imes, presto serviços de assessoria de imprensa, cuidando das redes sociais da instituição, e mantenho o Cine Debate, um projeto de extensão do curso de Psicologia criado em 2012, em que uma vez por mês exibimos um filme, gratuito e aberto ao público, e fazemos o debate, numa parceria com o Sesc e o Senac Catanduva. E dou aulas na Faculdade de Tecnologia (Fatec) de Catanduva desde 2020, no curso de Gestão Empresarial, com a disciplina Comunicação Empresarial.

Outra conquista na minha trajetória profissional foi em 2012, quando fui convidado por uma editora de São José do Rio Preto para publicar um livro de cinema, reunindo críticas de minha autoria publicadas ao longo dos anos. Separei 300 das mais de 1200 que estavam tanto no blog quanto nas minhas colunas em jornal e revista, e lancei o *Cinema em Foco: Críticas selecionadas* (pela HN Editorial). O evento de lançamento foi no Sesc Catanduva, em janeiro de 2013, e nesse ano inteiro rodei festivais e mostras de cinema levando o livro, como no Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa (Festin), em Lisboa/Portugal, e nos festivais dos quais já participava como jornalista, o de Anápolis e o de Bagé. Em breve devo lançar o volume 2, com mais críticas reunidas.

Com uma graduação e duas especializações no currículo, percebi que precisaria avançar nos estudos e cursar mestrado, ainda mais porque dou aulas em faculdade (e elas cobram dos professores titulação e cursos frequentes). Demorei para buscar a formação, fui deixando-a de lado. Mas comecei a me sentir “enferrujado”, com uma sensação de impotência ao sempre ensaiar a procura pelo mestrado e não seguir adiante. E bem eu que sempre gostei de estudar... Quando veio a pandemia do Covid-19, ela nos alertou para muitas situações-limite. E anos de terapia também ajudaram nessa “pressão” em voltar a estudar. Era outubro de 2020 quando vi divulgações na internet sobre o programa de mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas – e entrei no site para conhecer mais. Vi um vídeo na *home* que chamava para uma apresentação do curso. Logo depois acompanhei a fala do coordenador na época, o professor Tarcísio Torres, e de parte da equipe docente. Não pensei duas vezes, e fiz minha inscrição para o processo seletivo. Passei em 9º lugar, de um grupo com 12 colocados, e obtive a Bolsa Reitoria, com 50%

de abatimento na mensalidade. No Senac, pleiteei uma bolsa intitulada “Bolsa-Funcionário Senac”, que cobre 80% do valor a ser pago, e fui contemplado com ela. Com todos esses benefícios em mãos, não perdi a oportunidade nem a esperança de fazer um mestrado, ainda mais em uma faculdade de ponta como a Pontifícia Universidade Católica.

O primeiro ano de mestrado, em 2021, foi totalmente online, devido à pandemia, o que me ajudou a conciliar estudos e trabalho. Seria muito difícil para eu viajar quando o curso começou. Acredito que dei o meu melhor entre quedas de conexão em dias de temporal, o cansaço de três trabalhos diários e as aulas online que ministrava em casa, onde ficava três ou quatro horas sentado todo dia (o que fez as costas doerem muito). O segundo e último ano de mestrado, em 2022, tornou-se um desafio duplo para mim: além de encontrar tempo para escrever a dissertação, as aulas voltaram presencialmente, o que fez com que eu viajasse 290 quilômetros todas as terças e quartas-feiras. Para isso, tive de remanejar minhas aulas no Senac e no Imes, com apoio dos meus chefes e colegas de trabalho, além da família.

Após ultrapassar esses obstáculos, minha dissertação finalmente chegou ao fim. Nela, trato da criança empobrecida no cinema brasileiro, pelo olhar da diretora Sandra Kogut, e, como método, utilizo a análise fílmica aplicada a dois filmes dela, *Mutum* e *Campo Grande*. A pesquisa foi desafiadora: quase não há material científico publicado sobre o cinema de Sandra Kogut, e as áreas de Sociologia da Infância e questões da criança e sua relação com a mídia são uma (boa) novidade para meus estudos. O tema surgiu por eu já explorar nas minhas pesquisas de cinema a representação da criança em situação de vulnerabilidade e dos adultos marginalizados, sejam eles no cinema brasileiro, no iraniano ou no italiano, três países que produzem muito cinema que dialogam com esses sujeitos e que me interessam como objeto de estudo.

Outra questão em relação à criança ter aparecido como foco da minha dissertação: eu tenho um forte vínculo com uma de minhas sobrinhas, a Rafaela, hoje com 10 anos. Com ela, aprendi a ser “pai”, para substituir o que ela não teve. E ela me ensinou a gostar mais de crianças e a ter um olhar adulto para suas questões. Isso me aguçou a curiosidade em saber mais sobre o papel desses “pequenos” indivíduos na sociedade. É a ela que também dedico esta dissertação.

INTRODUÇÃO

O cinema é um discurso audiovisual, composto por imagens em movimento, sons (como efeitos sonoros e diálogos) e textos. Por meio da construção de narrativas, tem o poder de representar o mundo, produzindo sentidos sobre ele (FERRO, 1977).

Desde sua invenção, na França dos últimos anos do século XIX, o cinema passou por transformações tecnológicas, foi absorvido pela cultura de massa, e, como artefato cultural, continua contribuindo para a construção de significados sociais. Ele nasce da junção de técnicas de filmagem (como fotografia, planos, montagem) resultando em um conjunto de significações que podem ser acessadas e partilhadas, para produzir sentido ao público (PIRES; SILVA, 2014).

No Brasil, o cinema se instalou em 1896, quando da primeira exibição pública de um filme, na região da Cinelândia, no Rio de Janeiro, menos de um ano após a primeira sessão mundial de uma obra produzida por um cinematógrafo¹ (no caso pelos irmãos Lumière, na França), segundo Costa (1998), que diz que entre 1896 e 1920, salas de cinema foram amplamente abertas nas principais capitais brasileiras, e assim o cinema começava a ser produzido em larga escala no país. Esse tipo de arte entrava na rotina das pessoas, ao mesmo tempo em que aumentava a produção de filmes em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e as salas de cinema deixaram de ser galpões empoeirados para se dignificar, transformando-se em espaços luxuosos, com arquitetura inspirada no que já existia nas casas de ópera e teatro (SCHVARZMAN, 2014).

A partir da década de 1920, nasciam os estúdios de cinema no Brasil, nos moldes dos americanos, provocando nova aceleração nas produções locais. Isso não só atraiu investidores e realizadores de outros países (que vinham para o Brasil morar e colaborar com o cinema), como fez com que se implementassem novas experiências cinematográficas, de obras com estilos próprios e temas originais, além do aperfeiçoamento técnico que os artefatos para a produção de um filme passaram a receber.

¹ De acordo com Gaudreault (2008), cinematógrafo, ou cinematógrafo Lumière, ou apenas cinema, era um equipamento que permitia a captação de imagens em movimento, pelo princípio da fotografia, que eram gravadas em uma película, e depois projetadas em uma tela. O cinematógrafo é um aprimoramento técnico do kinoscópio, de Thomas Edison (1847-1931), apresentado para o público pelos irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) em 1895.

Entre as décadas de 1940 e 1950, emergiu um tipo de cinema nacional engajado e ideológico, que rompia com as tradições dos discursos então dominantes nas produções, ainda atreladas a um tradicionalismo norte-americano no modo de fazer filmes – que, vale destacar, originou a chamada linguagem cinematográfica ocidental –, em que se recorriam a técnicas de montagem e planos mais conservadores e a temas do dia a dia inseridos em obras de comédia, romance e policial, tentando trazer para si o dito “modo de vida americano”, com seus costumeiros estereótipos.

A esse novo cinema, que desconstruía essas lógicas, denominamos aqui como “cinema de denúncia” ou “cinema de denúncia social” (BESKOW, 2016; VILLAÇA, 2017; SOUZA, 2014)². Essa maneira de fazer filmes teve papel fundamental para fortalecer os laços do público com os produtos culturais que a Sétima Arte fornecia; isso porque as histórias fugiam das tramas romanceadas, trazendo personagens do mundo real comprometidos com a situação de precariedade, com indivíduos retratados nas favelas e no bolsão da fome no Nordeste. Ou seja, eram temas que exploravam a vida comum das pessoas e uma novidade até então nas produções nacionais.

O cinema de denúncia social em terras brasileiras surge com o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e teve inspiração no Neorrealismo Italiano, que por sua vez era uma reinvenção do Realismo Poético Francês³. Conforme aponta Gomes (1996), a onda do Neorrealismo Italiano atingiu o Brasil a partir do final dos anos de 1940, como uma “função cultural”, diante de um difuso sentimento socialista que se alastrava pelo território e que foi captado por escritores e pensadores de esquerda que se tornavam populares, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Monteiro Lobato. Tal espírito tomou conta de cineastas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como Gianni Pons (1909-1975), José

² Não há consenso sobre o conceito “cinema de denúncia social” no âmbito acadêmico. No entanto, nos alinhamos aqui a com três pesquisadores que estudaram o tema a partir de 2010 e falam de “cinema de denúncia” em seus escritos: Cristina Alvares Beskow, em sua tese de Doutorado, discorre sobre o “cinema de denúncia social na América Latina, o qual desembocou, posteriormente, em um cinema de intervenção social” (BESKOW, 2016, p. 33); Mariana Villaça também estudou, em um artigo científico, os filmes de denúncia social na América Latina, com foco no cinema do Uruguai, analisando documentários dos anos 60 que denunciavam problemas sociais e apresentavam “discurso político de esquerda” (VILLAÇA, 2017, p. 491), que foram rejeitados e proibidos no país; e Julierme Sebastião Morais Souza, que em sua tese de Doutorado estudou os discursos do cinema brasileiro de denúncia social a partir do Cinema Novo, trazendo análises de textos de Paulo Emílio Salles Gomes, cujas obras problematizaram aspectos sociais e culturais “autenticamente brasileiros”, refletindo a realidade no país (SOUZA, 2014, p. 224).

³ Movimento de cinema surgido na França na metade dos anos de 1930, por diretores como René Clair, Jean Renoir, Jean Vigo, Jacques Prévert e Julien Duvivier. Segundo os professores e teóricos do cinema René Prédal e Ronald Bergan, foi um movimento de cinema autoconsciente quanto à realidade social da França, e nesse período os diretores fizeram filmes retratando a dura realidade dos franceses no Entreguerras, com temas focados na crise econômica, na pobreza e na vida dos marginalizados.

Carlos Burle (1910-1983), Carlos Hugo Christensen (1914-1999), Walter George Durst (1922-1997) e Tom Payne (1914-1996), que, com suas obras cinematográficas, procuravam explorar a vida dos trabalhadores e dos desocupados nas cidades e nas áreas rurais.

Esse clima intelectual e mais a prática do método neo-realista conduziram à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida popular urbana. O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador [...]. Em matéria de construção dramática consistente e eficaz, essas obras deixaram longe não só a tenaz chanchada carioca, mas também os produtos mais ou menos diretos da efêmera industrialização paulista. No terreno das ideias, a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista, mas inédita em nosso cinema (GOMES, 1996, p. 98-99).

A “função cultural” do cinema, apontada acima por Gomes, colabora para a formação da identidade dos indivíduos (e da identidade nacional) e faz ainda uma aproximação do público a novas realidades e culturas, conforme destaca Graeme Turner (1997). Para ele, o cinema é a representação do real, onde se veem elementos da cultura de determinado local, o que propicia a disseminação de práticas culturais próprias daquele ambiente. Para Turner, o cinema leva ao espectador conhecimento de novos rituais e hábitos, contribuindo para a hibridação cultural, e assim “desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história” (TURNER, 1997, p. 69).

O cinema engajado e crítico às condições sociais do Brasil, e sua “função cultural”, ganharia um extenso terreno a ser explorado na década seguinte. Com o enfraquecimento das grandes produtoras cinematográficas de São Paulo e do Rio de Janeiro, no final dos anos de 1950, e com uma nova proposta de fazer um cinema mais realista, menos convencional, menos comercial e longe do padrão estético norte-americano absorvido pelas produções, realizadores apostaram em um cinema com forte teor crítico social (SILVA JUNIOR, 2015).

Uma gama de cineastas procurou, de acordo com Gomes (1996) e Silva Junior (2015), trazer à frente das câmeras o homem contemporâneo e sua imbricada relação com as questões sociais no então chamado Terceiro Mundo⁴, para discutir pontos que

⁴ Terceiro Mundo é um termo que faz menção aos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, a maioria deles localizados na América Latina, na Ásia e na África. Cunhado pelo economista Alfred Sauvy, em 1952, hoje é um termo antiquado e que reforça a ideia de colonialismo. O filósofo político Franz Fanon

assombravam o país, como a fome, a miséria, a opressão de fazendeiros aos trabalhadores rurais e a marginalização nas cidades grandes e no Nordeste brasileiro, os conflitos de classe, que excluía as camadas mais populares, e o abandono social, em um movimento chamado Cinema Novo. Diretores como Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), Glauber Rocha (1939-1981), Roberto Pires (1934-2001), Paulo Cesar Saraceni (1932-2012), Rogério Sganzerla (1946-2004), David Neves (1938-1994), Roberto Santos (1928-1987), Leon Hirszman (1937-1987) e Arnaldo Jabor (1940-2022) estiveram à frente dessas discussões sociais.

Desenvolvendo-se entre o final dos anos de 1950 e o final de 1960, o Cinema Novo adotou forte postura política nas suas produções, com o objetivo de formar uma consciência coletiva de como é o Brasil em sua extensa territorialidade, de norte a sul, de leste a oeste, no centro das metrópoles emergentes ou nas periferias invisíveis. As mazelas sociais estão ali evidenciadas, no drama dos feirantes prestes a serem despejados de seus barracos, em *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, nos conflitos de terra na secura, onde vaqueiros são caçados por cruéis jagunços, em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, ou na nordestina pobre que foge para o Rio e se perde na metrópole arrasadora quando busca o noivo, em *A grande cidade* (1966). Nascia no Brasil o “cinema de autor”⁵, apregoado por diretores da Nouvelle Vague francesa no início dos anos de 1950, que colocava o diretor no centro do processo cinematográfico, evidenciando-o como o realizador total da obra, da ideia e da concepção à finalização, sem estar subordinado aos grandes estúdios, segundo Marie (1997).

José (2007) diz que o Cinema Novo causou uma ruptura nos padrões de produção de cinema, e seu teor de denúncia social deixaria profundas marcas na produção cinematográfica brasileira. Na década de 1970, por exemplo, houve uma inspiração cinemanovista no chamado “Cinema Marginal”, produzido em São Paulo, onde diretores como Braz Chediak (1942-) discutiriam os grupos marginalizados do submundo da cidade grande, entre eles prostitutas, andarilhos e cafetões:

Traço forte do Cinema Novo, “o cinema de autor”, a partir de 1968, redefinía sua linguagem e seus temas, dando ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos. Surgia um novo Ciclo denominado de “cinema marginal”. À margem da sociedade de consumo e das grandes produções, fitas de orçamentos

já o criticou em sua obra *Os condenados da Terra* (1961), dizendo que o tal Terceiro Mundo é um conceito autoritário, trazido pelos países do hemisfério Norte para se referir aos países colonizados no sul.

⁵ O conceito “cinema de autor” será tratado no capítulo 1, na discussão sobre a Nouvelle Vague.

baixos, simples, abordando temas insólitos e inesperados, “realizando uma profunda análise do homem e seus valores”. O cinema marginal tanto podia estar nos filmes eróticos da Boca do Lixo (SP), como nas propostas estéticas de Ozualdo Candeias (*A margem*, 1967, *Zézero*, 1972); de Rogério Sganzerla (*O bandido da Luz Vermelha*, 1968, *A mulher de todos*, 1969), e Júlio Bressane (*O anjo nasceu*, 1969, *Matou a família e foi ao cinema*, 1969) (JOSÉ, p. 156-157).

O cinema de denúncia social mantém-se presente nos dias de hoje. Em um Brasil de extrema desigualdade, o terreno é fértil para a discussão de cineastas como Hector Babenco (1946-2016), Walter Salles (1956-), Lírio Ferreira (1965-), Anna Muylaert (1964-), Claudio Assis (1959-), Lúcia Murat (1948-), Kleber Mendonça Filho (1968-) e Fernando Meirelles (1955-). Tais cineastas fizeram filmes em regiões diferentes do país, registrando histórias de personagens marcados por graves problemas sociais brasileiros, como fome e seca, e sucumbidos ao submundo do tráfico e da violência policial.

Malatrasi e Lopes (2017) apontam que o recente cinema brasileiro de cunho social é um agente construtor da memória e das identidades culturais locais, que busca abrir fortes reflexões sobre as inúmeras formas de desigualdade percebidas no país. Para ela, tanto em filmes de documentário quanto de ficção, a inserção desses temas urgentes na produção audiovisual é uma estratégia produzida para a criação de um efeito de realidade que ajuda o público a questionar aspectos de um Brasil arcaico, com reflexos de uma cultura cruel e colonial.

Uma das diretoras que se destacam nessa nova geração de cineastas brasileiros é Sandra Kogut. Descendente de húngaros e nascida no Rio de Janeiro em 1965, Sandra Kogut se formou em Filosofia e Comunicação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Iniciou a carreira como videoartista e diretora de filmes publicitários e videoclipes, com trabalhos desenvolvidos entre 1988 e 1991. Atuou como diretora artística, responsável pelo conceito visual de vários longas-metragens, viveu e trabalhou na França e nos Estados Unidos, e foi diretora-geral da TV Globo na metade dos anos de 1990. Conhecida por adotar uma estética diferenciada na videoarte⁶ – por exemplo, a intervenção do espectador na cena, a tela dividida em janelas e os experimentos de montagem não-linear –, realizou seu primeiro longa em 2001, o documentário *Um passaporte húngaro*, uma coprodução Brasil-Bélgica-França-Hungria, em que registra sua tentativa em obter a cidadania húngara, assim como trata do exílio

⁶ Sandra Kogut realizou experimentos diversos com a videoarte no Brasil, no auge do movimento, que teatro, vídeos caseiros, dança e outras modalidades artísticas. Vídeos como *Parabolic people* (1991) e *En français* (1993) ficaram famosos inclusive fora do Brasil.

sofrido pelo seu povo no período entre as duas Guerras Mundiais. Roteirista, produtora de cinema e comentarista em programas de televisão como a Globonews, dirigiu três filmes de ficção, todos alinhados ao gênero dramático: *Mutum* (2007), *Campo Grande* (2015) e *Três verões* (2019). E nos dois primeiros a diretora recorre a personagens crianças para falar sobre violência.

Mutum foi seu filme de ficção de estreia, lançado em 2007. Na história, um garoto de 10 anos chamado Thiago vive com sua família no sertão de Minas Gerais. Ele tem no irmão Felipe uma relação de intrínseca amizade, como forma de fugir dos abusos cometidos pelo pai autoritário e rude. Sandra Kogut escreveu o roteiro inspirado no livro *Campo Geral*, de Guimarães Rosa (1964), e o filme, uma coprodução Brasil-França, ganhou prêmios e menções especiais em festivais como Berlim, Bogotá, Havana, Miami, Rotterdam e Rio de Janeiro, além de duas indicações no Festival de Cannes, incluindo o prestigiado Golden Camera. No elenco há nomes importantes do cinema nacional, como João Miguel, Rômulo Braga e Flavio Bauraqui, e uma atuação especial do protagonista, Thiago da Silva Mariz, que tinha oito anos na época da produção, em seu único trabalho no cinema.

Oito anos depois de *Mutum*, Sandra Kogut escreveu, produziu e dirigiu *Campo Grande* (2015), voltando-se novamente ao tema da infância sofrida de crianças brasileiras. Essa coprodução Brasil-França acompanha a dura jornada de um menino de oito anos, Ygor, abandonado pela mãe em frente a um condomínio de classe média em Ipanema, no Rio de Janeiro. Com ele está também a irmã pequena, Rayane. Perdidos e indefesos, os irmãos são acolhidos por uma moradora do condomínio, Regina, que enfrenta um processo de separação conjugal. Ela tenta a todo custo encontrar a mãe dos pequenos, que reside no bairro Campo Grande, na zona oeste do Rio. Com roteiro escrito por Sandra Kogut e Felipe Sholl, o filme ganhou prêmios em festivais como Havana, Mar del Plata, Málaga e Rio de Janeiro, e conta com Carla Ribas no elenco, no papel de Regina, além das crianças Ygor Manoel e Rayane do Amaral, interpretando os irmãos abandonados (que levam os mesmos nomes dos atores).

E em *Três verões* (2019) a diretora traz a trajetória de uma senhora que trabalha como empregada em uma luxuosa mansão, que sonha em construir seu próprio negócio. Regina Casé marca presença como a protagonista, ao lado de atores veteranos, como Rogério Fróes e Otávio Müller. Foi o último trabalho de Sandra Kogut até a elaboração desta dissertação, e o longo foi exibido no Festival Internacional de Toronto, ganhador de prêmios nos Festivais de Havana e do Rio de Janeiro.

O cinema de denúncia social está presente em todos os filmes da diretora Sandra Kogut. Mas, em *Mutum* e *Campo Grande*, realça-se o retrato da criança marginalizada em um mundo sob efeitos da crise da globalização, onde se evidencia um cenário de desigualdade, diante da concentração de renda e magras políticas públicas efetivas para os empobrecidos – e onde se observam pessoas (sejam crianças, sejam adultos) tentando sobreviver a um sistema que oprime e exclui. Os personagens infantis nos filmes de Sandra Kogut têm forte presença em cena. Thiago, de *Mutum*, e Ygor, de *Campo Grande*, podem ser descritos com qualidades do “herói simpático”, segundo Morin (2002), cativantes e sonhadores, o que faz com que o público se identifique de imediato com eles.

Em entrevista publicada na *Desidades - Revista Científica da Infância, Adolescência e Juventude*, em setembro de 2016, Sandra Kogut relatou sobre o processo de criação de *Mutum* e *Campo Grande* explicando que as crianças dos dois filmes desde muito cedo já lidam com questões do mundo dos adultos e que tanto Thiago quanto Ygor têm grande consciência das complexidades de suas vivências, de seus sentimentos.

Essas crianças que estão mais jogadas no mundo me comovem muito, mas o grande motor que está por trás de tudo são as relações humanas que atravessam as classes sociais. Essa percepção de infância não é ligada somente à questão de classe social. Eu não acho que uma criança que tenha mais brinquedo não possa ter as questões existenciais que tem o Thiago, naquela família com poucos recursos. Na verdade, o que me guia é a questão humana e das relações. Então é por isso até que eu, que sou uma pessoa urbana, me senti em casa fazendo o filme *Mutum*, porque no fundo eu entendia o que aquele menino estava sentindo naquelas situações. Eu conseguia me colocar no lugar dele. No filme *Campo Grande* foi a mesma coisa: eu não fui abandonada, não vim do subúrbio, mas eu consigo entender aquele lugar no mundo, como eles se sentem, e por isso consigo fazer um filme sobre isso. Para fazer um filme eu preciso me sentir emocionalmente em casa, dentro dele (KOGUT, 2016, p. 8).

Silva (2016), ao tratar a “Poética da Infância” no cinema de Sandra Kogut, diz que é importante “sempre ater-se [a] qual concepção de infância e de cinema está sendo evidenciada e especialmente quais relações estão sendo estabelecidas, uma vez que se parte da premissa básica que existem infâncias e cinemas” (SILVA, 2016, p. 2). Para Silva, o cinema produzido por Sandra Kogut pode ser visto como um cinema de resistência, de construção e desconstrução, pois as crianças dos filmes *Mutum* e *Campo Grande* são narradas em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias.

Os dois filmes apresentam uma concepção de infância e um processo de criação autoral ligados ao compromisso político da arte como função cultural, sobre a qual falamos anteriormente, em que se busca resgatar histórias de vida pelo Brasil afora, de indivíduos solitários e marginalizados, e fazer-se valer de reflexões acerca de temas atuais e urgentes – no caso, o abandono de crianças e a violência infantil. As crianças, no cinema de Sandra Kogut, aparecem como

sujeitos históricos e se movimentam, e o cinema também pode e deve ser um instrumento de humanização e sensibilização de todos/as, um cinema que faz pensar e sonhar que outros mundos são possíveis e necessários de serem reinventados ou reencontrados (SILVA, 2016, p. 77).

O cinema auxilia na construção do *self* (o “eu”, a “pessoa real”), para Thompson (1998), por propiciar ao espectador conhecer o indivíduo retratado e se identificar ou não com ele; ou seja, o cinema e o personagem ali em desenvolvimento, com todas as suas qualidades, tornam-se um projeto simbólico de construção de identidade, permitindo ao público se aproximar de realidades semelhantes àquelas em que vive. Isso contribui também para o modo como as crianças se enxergam, já que essa construção é mediada pelo cinema. Mas também interfere nos modos como os adultos enxergam as crianças, incluindo as marginalizadas. Os filmes, assim, viram objetos de análise que colaboram para a consciência do adulto em relação às crianças, e vice-versa, e para a consciência das próprias crianças sobre si mesmas.

Santiago (2014) diz que por muito tempo o lugar da criança nas narrativas cinematográficas compreendia um universo próprio de uma parte da vida, de ingenuidade, curiosidades, amizade, fantasia, imaginação e surpresas. Ou seja, era uma concepção de crianças estereotipadas, sonhadoras, que se divertiam; não existiam ali preocupações. No entanto, a criança não experimenta apenas vivências positivas favoráveis, e o cinema vem acompanhando, há pelos menos 50 ou 60 anos, essa mudança de pensamento em torno da infância. Para Leite (2012), a Sétima Arte vem refletindo inúmeras formas de compreender e enxergar a criança (incluindo as estereotipadas), seja por ela mesma, seja pelo olhar dos adultos. Além disso, segundo Marcello (2008), a criança “nasce” na tela sob três aspectos: 1) há em um filme a criança em si, como indivíduo dotado de qualidades; 2) há ali a criança e sua relação com o outro, e como esse outro a compreende; 3) a criança e a “função anômalo”, ou seja, como ela é afetada quando está diante do outro.

Nos dois filmes de Sandra Kogut, em relação ao processo descrito acima, tornamo-nos íntimos dos protagonistas Thiago, de *Mutum*, e Ygor, de *Campo Grande*, o que possibilita ao público sentir o drama pessoal dos pequenos. Pela narrativa e construção técnica do filme, o espectador é convidado a vivenciar a angústia dos personagens, um sob constante violência e vigilância dentro de casa, outro abandonado na cidade grande, sem notícias da mãe, amparado por uma total desconhecida. O retrato de tais realidades, quando potencializada pela imagem do cinema, torna-se latente e poderoso para compreender onde estamos, segundo Benjamin (2018):

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 2018, p. 187).

A partir do conceito de “cinema de denúncia social” no Brasil, esta dissertação visa responder à seguinte pergunta: *como se dão as representações da criança empobrecida no cinema da diretora brasileira Sandra Kogut, a partir da análise fílmica de dois de seus trabalhos citados anteriormente, Mutum (2007) e Campo Grande (2015)?*

Como vimos, os dois filmes tratam da saga de crianças em ambientes marcados pelo abandono e pela violência doméstica, temas recorrentes no debate de “denúncia social” no cinema. Assim, o objetivo geral do trabalho é analisar, pelo método de “análise fílmica”, como os dois protagonistas crianças de cada filme são retratados, de modo a compreender com as narrativas fílmicas fortalecem ou desconstroem estereótipos da infância empobrecida. Em outras palavras: buscamos verificar as estratégias utilizadas na construção desses personagens em meio ao cinema de denúncia social a que a diretora se dedica, pensando nas características dessas crianças, no ambiente onde vivem, em como se relacionam com os adultos, nos traços de comportamento que apresentam e, conforme termo usado por Marcello (2008), como elas são “afetadas por outrem”.

Para tanto, como objetivos específicos, temos: 1. Debater a representação da infância em situação de vulnerabilidade no cinema, compreendendo aqui que essa fase da vida é não apenas uma etapa constituída por certos aspectos físicos, mas sobretudo uma construção social; 2. Compreender o cinema de Sandra Kogut, em sua trama narrativa e características estéticas, na sua relação com a tradição do cinema de denúncia social; 3. Analisar como a diretora representa a infância na tela, a partir das relações de suas

narrativas cinematográficas com o cotidiano das crianças empobrecidas no Brasil atual (já que seus filmes são contemporâneos, com tramas datadas de 2007 a 2015).

Portanto, essa pesquisa tem forte apelo interdisciplinar, reunindo conhecimentos da sociologia da infância e as teorias narrativas e do cinema. Em sua faceta cognitiva, essa interdisciplinaridade envolve “sensibilidade à complexidade, capacidade para procurar mecanismos comuns, atenção a estruturas profundas que possam articular o que aparentemente não é articulável” (POMBO, 2004, p. 16). Em termos de atitude, exige “curiosidade, abertura de espírito, gosto pela colaboração, pela cooperação, pelo trabalho em comum” (POMBO, 2004, p. 16).

O debate sobre a infância

A justificativa para a escolha dos filmes *Mutum* e *Campo Grande* se deu pensando em colaborar para a abordagem da criança na produção fílmica brasileira, a partir do viés do “cinema de denúncia social”, buscando verificar como se estrutura a construção das representações das crianças.

Por séculos, foi negada às crianças a condição de indivíduos e de integrantes do núcleo familiar. Em seus estudos sobre a infância, a socióloga francesa Régine Sirota diz que o próprio termo já alija a criança da posição de agente social: “infância” significa “infans”, ou seja, “aquele que não fala”. E isso se refletia também na ciência. Qualificavam-se as crianças como uma categoria minoritária e passível de exclusão – um fantasma onipresente, algo invisível. E, ao longo do tempo, fortaleceu-se esse processo de apagamento e marginalização das crianças como objeto sociológico (SIROTA, 2001, p. 2-3).

Historiador estudioso da Idade Média, o francês Philippe Ariès (1914-1984) foi quem primeiro tratou da infância como uma construção social (para além de uma etapa etária), seguindo os passos de outro historiador francês, Georges Duby (1919-1996). Seu livro *História social da criança e da família*, publicado originalmente em 1960 e referência em qualquer pesquisa dessa natureza, foi pioneiro ao recuperar, nos traços da história, as diferentes formas como as crianças foram tratadas ao longo do tempo, revelando, portanto, que essa fase da vida se define não apenas por aspectos biológicos, mas pelo lugar social que esses sujeitos ocupam. Assim, Ariès (1981) entende infância como um conjunto de práticas sociais da criança e relacionadas a ela, que se alteram diante das circunstâncias culturais e históricas.

As análises de Ariès focam iconografias do período medieval, época em que a criança sequer era considerada nas discussões, e também na Idade Moderna. Ariès, assim como Pinto e Sarmiento (1997), explica que elas não eram negligenciadas ou abandonadas, mas não existia uma consciência sobre as especificidades dessa fase da vida. Para se ter ideia, assim que a criança não precisasse mais dos cuidados e atenção da mãe, depois de passar pela amamentação e já saber falar, por volta dos sete anos de idade, era imediatamente inserida na sociedade dos adultos e daí não se distinguia mais destes (ARIÈS, 1981). Ela era um “adulto em miniatura”, segundo Ariès, ou “homúnculos”, “seres humanos miniaturizados” ou “seres sociais em trânsito para a vida adulta”, três definições utilizadas por Sarmiento (2008).

Somente a partir do final do século XVII, segundo Ariès (1981), nascia um “sentimento da infância” na mentalidade dos adultos, com a noção coletiva de que a criança devia ser protegida e orientada pelos adultos – e assim nota-se o crescimento do número de escolas, reforçando a ideia de que meninos e meninas precisariam ser preparados para a vida adulta. Nesse sentido, filósofos como John Locke (1632-1704) e Jean Jacques Rousseau (1712-1778) foram precursores em escrever sobre as crianças (o primeiro no século XVII e o segundo no XVIII), reverberando essa nova percepção social sobre a infância que surgia. Locke tratou do conceito de “tabula rasa” para dizer que as crianças eram como uma superfície de cera maleável, sobre a qual os adultos “escreviam” (também chamadas de “folha em branco”), ou seja, para que elas recebessem as diretrizes corretas no seu desenvolvimento. Já Rousseau, influenciado por Locke, dizia que a criança nascia boa e pura, merecedora de amor e piedade, e que o dever da sociedade era colocá-la contra os vícios e os erros, e os pais teriam de ensiná-las a resolver seus problemas (PINTO; SARMENTO, 1997). Tais pensamentos influenciaram o comportamento das sociedades inglesa e francesa da época, e depois se espalharam para outras nações da Europa.

Nova reflexão sobre a infância também chegou a ser formulada pelo psiquiatra e pai da psicanálise Sigmund Freud (1856-1939), que negava a “tabula rasa” de Locke, afirmando que toda e qualquer criança possuía “aparelho psíquico” (ou psique, segundo Freud), carregado de “impulsos instintivos”, e nela havia capacidade de enfrentar obstáculos. Ou seja, Freud não romantizou a infância e dizia que o desenvolvimento infantil é muito dramático, momento em que a criança sublima impulsos libidinais e agressivos (PINTO; SARMENTO, 1997).

A percepção social da infância começa a mudar de modo substancial apenas na segunda metade do século XX, quando ganham força os movimentos sociais que defendem não apenas a proteção, mas também a autonomia das crianças. No Brasil, esse processo se concretizou na criação do *Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)*, marco regulatório dos direitos das crianças e adolescentes no Brasil, instituído pela Lei 8069, de 13 de julho de 1990, a partir dos preceitos da Constituição de 1988. Nesse documento, que reflete ainda a *Convenção sobre os Direitos da Criança*, da Organização das Nações Unidas, de 1989, a criança não é um objeto passivo das realidades que a cercam e da socialização, mas um “ator social”, ou seja, possui autonomia e integra os processos de socialização, tem poder de representar algo positivo e constitutivo para uma sociedade, segundo Qvortrup (1994) e Corsaro (1997) (apud SIROTA, 2001).

Essa mudança também chegou ao campo científico. De acordo com Qvortrup (2010), as Ciências Sociais vêm aprofundando estudos sobre a infância há menos de 30 anos. Até então, tais estudos, em especial sobre as crianças em relação à família e à escola, permaneciam isolados no campo da psicologia e da pedagogia. A análise sobre a infância, para Qvortrup (2010), envolve variáveis da análise sociológica articulada a variáveis tradicionais, como classe social, gênero, pertencimento étnico. Para ele, hoje há um esforço em retirar a criança do que chamou de “invisibilidade estatística”, o que permite identificar o lugar atual da criança

Foi definido um campo que investiga as crianças como agentes sociais, produtoras de culturas, e a infância como categoria na estrutura social, o que ampliou de modo significativo a produção de conhecimento sobre as relações sociais estabelecidas entre as próprias crianças (seus pares) e com os adultos (relações intra e intergeracionais), sobre suas competências como protagonistas de suas vidas, como agentes sociais cuja ação modifica/transforma os mundos sociais nos quais estão inseridas (QVORTRUP, 2010, p. 631).

O cinema pode ser um potente veículo de comunicação audiovisual para apresentar a criança como “ator social”, com protagonismo na vida em sociedade, mas também sujeitos que devem ter sua dignidade e segurança preservadas. As duas crianças analisadas nesta dissertação, Thiago e Ygor, sofrem abusos físicos e psicológicos, hoje as principais causas da criminalidade infantil (SCHELB, 2004). Eles estão sujeitos a diferentes graus de violência e incivilidade, ambas em âmbito familiar, o que faz surgir a importância de uma discussão sobre a “criança vítima”, que reverbera a problemática da proteção à infância (SIROTA, 2001, p. 20). A violação dos direitos das crianças está

caracterizada no artigo 5º do ECA, que diz que “nenhuma criança ou adolescente será objeto de qualquer forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, punido na forma da lei qualquer atentado, por ação ou omissão” (BRASIL, 1990). O *ECA* afirma que as crianças são sujeitos que devem ser tratados com dignidade e ter acesso à autonomia e à informação, como qualquer indivíduo.

Escolhas metodológicas

A metodologia escolhida para estudar os dois filmes de Sandra Kogut é a análise fílmica, em que se buscará, segundo Manuela Penafria (2009), explicar funcionamento dos longas-metragens para propor sua interpretação por meio da decomposição de elementos audiovisuais ali presentes, como enquadramento⁷, som, planos, sequências e, claro, da história em si, estabelecendo um entendimento desse conjunto. Para Manuela Penafria, a análise fílmica colabora para compreender a práxis cinematográfica, a partir de quatro formas de análise, que serão adotadas nessa pesquisa: análise textual (por meio dos códigos visuais, como cores, formas, ou seja, a imagem em si); de conteúdo (tema do filme); poética (sensações e sentidos que o filme provoca ou quer provocar); e de imagem e som (planos, enquadramentos, uso de trilha, sons etc).

A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo ...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados (PENAFRIA, 2009, p. 2).

A análise fílmica consiste em recortar fragmentos ou sequências inteiras de um filme e decompô-lo em elementos constitutivos, a partir de um roteiro do que se pretende discutir. Para Vanoye & Goliot-Lété (1992, p. 15), a análise fílmica é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem

⁷ Enquadramento é a forma como a cena de um filme é mostrada, a partir da visão do diretor que está criando tal obra. É colocar personagens, cenários e objetos no “quadro”, ou seja, capturá-los na tela. Depende de três elementos: tipo de plano, altura do ângulo e lado do ângulo.

isoladamente a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”. No livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1992), os autores ensinam como proceder na investigação das cenas para análise, pensando em ferramentas narratológicas como narrativa, narração, narrador, enunciação, entre outros elementos.

“Narrativa” é um termo amplamente utilizado quando se fala em produtos culturais, essencialmente aqueles ligados a cinema e à TV. O conceito de “narrativa” pelos estudos de Parente (2000) discute duas tendências para compreender a narrativa fílmica e suas manifestações que remetem ao “contar” uma história. Parente diz que a primeira tendência associa narrativa com “enunciado”, numa dimensão temporalmente ordenada e cronológica e suas causalidades — modelo preconizado por Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Roland Barthes (1915-1980) e Tzvetan Todorov (1939-2017). O segundo modelo de narrativa está na “enunciação”, pensada por Barthes e Christian Metz (1931-1993), que seria a situação da comunicação, de fala, que envolve o enunciado, o enunciador, o receptor, o contexto histórico etc., na geração de sentidos. Ambos os modelos são aceitos por David Bordwell (1947-), um dos principais teóricos do cinema da atualidade.

Analisar filmicamente uma obra de natureza cinematográfica é partir do princípio que há um “texto fílmico” ali presente, e dele há que realizar uma desconstrução etapa por etapa (como separação de elementos como personagem, lugar, tempo, objetos cênicos, diálogos), para no final obter um conjunto de aspectos distintos do próprio filme. Para isso, é necessário certo distanciamento da obra. Numa segunda etapa, faz-se necessário estabelecer vínculos entre os elementos isolados e como eles se associam, de modo que eles “se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1992, p. 15). Outro ponto importante para a análise fílmica, segundo os autores, é que quem analisa assume um controle sobre a obra, ou seja, é um processo de criação do analista, que pode trazer algo a mais para o filme, e, à sua maneira, fazer com que ele exista. No entanto, toma-se o cuidado para que não haja uma fabulação pessoal, criando uma hipótese falsa ou um inevitável “achismo”, que podem comprometer o resultado da análise.

A crítica de arte, ensaísta, cineasta e escritora Susan Sontag (1933-2004), em seu livro de ensaios *Contra a interpretação* (1966), faz duras críticas às formas como as análises eram feitas (de quaisquer áreas, cinema, teatro ou literatura). Ela comenta que a tradição dos críticos e analistas de obras vigente por muitas décadas do século XX era

colocar tudo sob a égide do conteúdo, da história em si e do que ela representava, numa perspectiva freudiana de interpretação de discursos. No caso do cinema, para Sontag,

há sempre algo mais para captar do que conteúdo, para aqueles que gostam de analisar. Pois o cinema, ao contrário do romance, possui um vocabulário de formas — a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, da montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme (SONTAG, 1966, p. 6).

A análise fílmica envolve um olhar criterioso do analista, já que o cinema, pelas palavras de Turner (1997), é um complexo sistema de significação, e, para entender os significados de um quadro, de uma cena ou do filme inteiro, é de fundamental importância fazer uma combinação entre ritmo, fotografia, trilha sonora, edição etc.

A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona (TURNER, 1997, p. 69).

Michel Marie e Jacques Aumont, no livro *A análise do filme* (2011), estabeleceram propostas para uma análise fílmica prática. Segundo eles, é necessário, antes de tudo, separar os trechos do filme, colocando na frente a duração em segundos ou numerar os planos ou os fotogramas. Em sequência, escalar os elementos visuais ali representados, como personagens, vestimentas e objetos que compõem o cenário. Depois, levantar e discutir acerca dos planos, dos ângulos e da profundidade de campo. A quarta parte consiste em verificar os movimentos, sejam dos atores, sejam dos objetos, sejam da câmera. Em sequência, verificar as passagens de um plano a outro, tendo em vista os cortes, *fade*⁸ e outros efeitos de *raccord*⁹. A nova etapa seria analisar a trilha sonora e os efeitos de som do filme, como ruídos, interferências, música, som diegético¹⁰,

⁸ *Fade* ou *fade out* é, segundo Leite, um efeito de escurecimento para “indicar um lapso de tempo entre as cenas, usando a abertura e o fechamento do diafragma da câmera, obtendo uma nova dramaticidade” (LEITE, 2015, p. 54)

⁹ Termo para designar os efeitos para a continuidade de um filme, no momento da montagem; de acordo com Grilo, é uma forma de ligação das últimas imagens de um plano às primeiras imagens do plano seguinte – feitas por processos de corte simples, fusão ou encadeado (GRILO, 2007, p. 12-13)

¹⁰ Todos os sons perceptíveis pelos personagens em cena, como buzinas, grito, os pássaros no campo, diálogo dos personagens etc. Para Barbosa (2001, p. 2), “os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não”. Existem ainda outros tipos de som, como não diegético e meta diegético.

sincronismo, e, depois, transcrever os diálogos. Por fim, fazer todas as relações entre som e imagem presentes no levantamento.

“O grau de precisão da observação depende das suas condições materiais e do objetivo buscado pelo observador”, lembram Vanoye & Goliot-Lété (1992, p. 70). Os autores, no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, trazem um quadro (*abaixo*) com itens a serem levados em consideração para a análise fílmica (e que é utilizada nesta dissertação).

**Quadro 1: Itens a serem observados na análise fílmica,
segundo Vanoye & Goliot-Lété (1992)**

Título do filme
Nome para o trecho analisado
Duração da cena
Quantidade de planos
Resumo da sequência
Descrição dos planos mais importantes da sequência
Trilha de imagem, com os planos
Diálogos e a trilha sonora
Análise, com relações e comentários

Elaboração do autor, a partir de Vanoye & Goliot-Lété (1992).

Para fazer a análise fílmica dos dois filmes de Sandra Kogut, para esta dissertação, foram escolhidas cinco cenas de cada um dos longas em que é possível discutir a composição do perfil e do comportamento dos protagonistas Thiago, de *Mutum*, e Ygor, de *Campo Grande*. O propósito foi selecionar cenas que mostrem as crianças em seu dia a dia e a relação delas com o mundo dos adultos, bem como os enfrentamentos encontrados por elas, como violência, abandono e vulnerabilidade da família. Elas serão analisadas no capítulo 3, a partir de questões técnicas de análise fílmica, como enquadramento, som, composição de personagens e ambientação, tal como expusemos acima, buscando a sua interpretação a partir do que foi discutido nos capítulos 1 e 2 desta dissertação, que tratam respectivamente do cinema de denúncia social no Brasil e da construção social da infância, incluindo suas representações no cinema.

Capítulo 1

Cinema de denúncia social: recuperação histórica e a representação da infância na filmografia de Sandra Kogut

“O cinema é um modo divino de contar a vida”¹¹, dizia o cineasta italiano Federico Fellini. Nele podem ser narradas formas de vida de todos os tempos e lugares, com um “modo incrível de transmissão de reflexão” (TIBURI; CABRERA, 2013, p. 22). A Sétima Arte, termo cunhado pelo teórico de cinema e integrante do movimento futurista Ricciotto Canuto, em seu notório *Manifesto das Sete Artes*, de 1912, compilava cada elemento das outras expressões artísticas: da música, o cinema utilizava o som; da dança, o movimento; da pintura, a cor; da escultura, o volume; do teatro, a representação; da literatura e da poesia, a palavra (COVALESKI, 2012, p. 93). E o cinema, por ser uma arte híbrida, é considerado uma das mais completas, de acordo com Marshal McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), que o colocou ao lado da fotografia e do rádio como “meios quentes”, aqueles que têm alta definição e elevada clareza e objetividade de informação.

O cinema é uma arte moderna, que nasceu em meio à industrialização, nos anos finais do século XIX, em um período de intensas transformações culturais na Europa – e, paralelamente, na mesma época, foi trazido à América do Norte. Com base no fotograma em movimento - lembremos que o cinema veio da fotografia, e, segundo Ramos (2004), a fotografia surgiu na França em 1825, por Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), a arte cinematográfica relacionava-se diretamente ao vaudeville, ou teatro de variedades, um entretenimento popular notório na França do século XV e que depois despontou no século XIX nos Estados Unidos e no Canadá. O vaudeville misturava espetáculo de canções, acrobacias e monólogos à ópera-cômica, comédias de intrigas e farsas, de acordo com Pavis (2008, p. 427).

A primeira geração de filmes, que eram películas de curta-metragem de um a doze minutos de duração, realizados entre 1895 e 1901, e depois de 1902 a 1910, tinham como inspiração temas extraídos do vaudeville, passando depois por assuntos da vida cotidiana não presentes em espetáculos, com “filmagens de atividades urbanas, fenômenos da

¹¹ Fonte da citação de Fellini: Jornal Zero Hora, ano 54, n° 18.967, de 22 de dezembro de 2017, na seção “Já foi dito”, p. 56.

natureza, maravilhas do mundo moderno, lugares distantes e exóticos” (CUNHA, 2011, p. 8).

A data mundialmente concebida como criação do cinema é 1895, quando os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) lançaram, na França, o curta-metragem *O trem chegando na estação* (*Figura 1*), que causou enorme furor na plateia, que assistia em pânico a um trem em movimento “saindo” de uma enorme tela branca. Essas imagens geraram forte impacto, devido ao seu “tamanho natural, com as cores da vida”, segundo Labaki (1995, p. 9).

Figura 1: Trecho de *O trem chegando na estação* (1895), considerado o primeiro filme da história



Fonte: Print de tela (pelo autor).

Há uma divergência sobre quem criou o cinema, mas muitos teóricos e estudiosos atribuem aos irmãos Lumière tal façanha, a partir de adaptações dos primeiros experimentos realizados pelo cientista norte-americano Thomas Alva Edison (1847-1931) — Edison inventou filmes perfurados e películas de celuloide, com os quais apresentou ao mundo o Cinetoscópio, uma máquina individual para ver os filmes em movimento. No dicionário *Le musée du cinéma* (1999), na seção sobre Louis Lumière, uma foto dele observando um filme celuloide se destaca. Na descrição, consta que “Em 28 de dezembro de 1895, em Paris, os irmãos Lumière apresentaram a primeira projeção da história. Nasceu ali o cinema”, reforçando assim o nascimento do cinema na França.

O cinema, como um processo tecnológico, foi se aperfeiçoando com o tempo, diante das inovações técnicas. Das bitolas¹² iniciais de 8 e 9,5 mm até às de 35 e 70 mm, da passagem do cinema mudo ao cinema sonoro, do preto-e-branco à cor, das películas do analógico aos *pixels* e “grãos” do digital, o cinema se reinventou nesses 127 anos. Não só como entretenimento o cinema se consolidou. Movimentos e escolas cinematográficas desde 1910 instruíram o cinema como ferramenta ideológica, para levantar questões sociais do homem em épocas e contextos distintos. Um deles, que é o objeto de pesquisa desta dissertação, foi o cinema de denúncia social, engajado e consciente, cujos primórdios estão localizados no Realismo Poético Francês da década de 1930. E desse movimento germinaram outros, inclusive no Brasil. O cinema de denúncia social brasileiro é abordado ainda neste capítulo, com foco na discussão do cinema da diretora Sandra Kogut — mais especificamente, em dois de seus filmes que tratam da criança empobrecida e marginalizada, alvo de violência dos adultos.

1.1. Realismo Poético Francês e a estética da marginalidade

E foi na França, 35 anos depois do lançamento do primeiro filme da história, *O trem chegando na estação* (1895), no início do cinema falado, que o cinema francês abriu espaço para reflexões mais profundas sobre o homem moderno, tratando da condição do indivíduo quanto a questões sociais e políticas. É o homem cercado por dilemas morais em um período sufocante, o Entreguerras, que amedrontou os europeus. Parte da Europa ainda estava sob reconstrução, com o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, e em sequência tentava se reerguer da crise econômica provocada com o *crash* da Bolsa de Valores de Nova York de 1929. Ao mesmo tempo, a Europa percebia uma efervescência cultural no campo das artes, sendo a França pioneira na reformulação da estrutura do cinema e das artes plásticas modernas, em que se buscava uma afirmação de uma “linguagem mais singela e popular”, segundo De Boni (2014, p. 4). Surgiriam assim as vanguardas, que arejariam o campo das artes, incluindo o cinema. Havia também outro aspecto importante no campo social e político que determinou uma nova linguagem no cinema daquele período: o temor crescente do avanço dos regimes totalitários em países vizinhos da França, como Itália, Alemanha, Portugal e Espanha — além do clima derrotista da guerra que deixava no ar uma sensação de algo terrível que poderia irromper,

¹² Largura da película que capta e reproduz o filme durante o cinema analógico, medida em milímetros. As mais utilizadas no cinema foram as de 8 mm, 16 mm, 35 mm e 70 mm.

fazendo com que a sociedade francesa ficasse acuada, num ambiente de medo e clausura (DE BONI, 2014). De Boni diz que “uma equação perfeita para expressar visualmente esse período turbulento se completa com a necessidade de retomar uma produção de cinema que dialogasse mais intimamente com o grande público” (DE BONI, 2014, p. 3).

Diretores como René Clair (1898-1981), Jean Renoir (1894-1979), Jean Vigo (1905-1934), Julien Duvivier (1896-1967), Jacques Feyder (1885-1948) e Marcel Carné (1906-1996) formalizaram então o “Realismo Poético”, que emergia no final das vanguardas europeias, na derrocada do Surrealismo e do Expressionismo (duas vanguardas opostas ao Realismo, que procuravam a transcendência e a disrupção com suas cores irreais e formas bizarras). Tais diretores, buscando inspiração nos movimentos literários do Realismo e do Naturalismo, que eclodiram na segunda metade do século XIX, recorriam a temas sociais e a uma estética com manejo do claro e escuro para criar atmosferas sombrias e perturbadoras.

É tarefa difícil conceituar “realismo”, já que originalmente foi um movimento literário francês que contrapunha o Romantismo e que ganhou forma entre os anos de 1850 e 1900. Com o passar do tempo, cinema, teatro e a própria literatura absorveu características do Realismo original para dar vida a novas vertentes, como Neorealismo (na literatura e no cinema) e os vários Cinemas Novos pelo mundo, como no Brasil, Taiwan e Reino Unido, sobre os quais falaremos mais adiante.

Pellegrini (2007) entende o movimento realista como um fenômeno iniciado no século XIX, na França, durante a expansão do Positivismo¹³:

[...] o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Assim, não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão trazida pelo conceito e o debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado (PELLEGRINI, 2007, p. 137).

Para Fontes (2019), o movimento cinematográfico em questão reunia melodramas policiais com fundo trágico que retratavam a realidade socioeconômica da França da época. Os cineastas propunham uma visão realista e pessimista da sociedade, tratando da injustiça e da desigualdade social com fortes críticas, com foco em personagens

¹³ Corrente filosófica do século XIX que afirma que, com a ordem e a ciência, obtém-se o progresso social. O movimento foi inspirado no ideal de progresso contínuo da humanidade, defendido pelos pensadores Auguste Comte e John Stuart Mill.

marginalizados e corrompidos, tidos como anti-heróis, quase sempre à beira de um destino trágico. Eles pertencem a classes “socialmente desfavorecidas, representadas por operários e trabalhadores braçais, marginais e desertores” (DE BONI, 2014, p. 5). A loucura, o abandono, a criminalidade e a fatalidade, que eram temas recorrentes do Realismo e do naturalismo da literatura do século XIX, agora encontram-se em filmes como *O atalante* (1934, de Jean Vigo), *Cais das sombras* (1938, de Marcel Carné), *A besta humana* (1938, de Jean Renoir - *Figura 2*) e *Trágico amanhecer* (1939, de Marcel Carné). Na sequência de abertura de *A cadela* (1931), de Jean Renoir, filme seminal do movimento, três bonecos de marionete “quebram a quarta parede”¹⁴ e olhando para nós, o público, comentam características da obra que se vê a seguir, apontando qualidades do movimento. Um dos fantoches afirma que é um tocante drama social com uma lição no final, a de que o ‘vício nunca passa impune’; em seguida, outro fantoche assume os comentários e diz que os personagens não se enquadram nem como heróis nem como vilões, pois são “pessoas comuns, como eu e como vocês”. Apesar de ser um drama com toques de humor, os temas já anunciavam o teor do Realismo Poético, com personagens do submundo em crises morais, entre eles vigaristas, prostitutas e gigolôs.

Figura 2: Sequência do filme francês *A besta humana* (1938), uma das mais importantes obras do Realismo Poético no cinema



Fonte: <https://www.cinefrance.com.br/filmes/a-besta-humana-1938>.

¹⁴ A “quebra da quarta parede” é um conceito artístico muito utilizado a partir do teatro realista e naturalista, do início do século XX, em que os atores, no palco, em determinados momentos da encenação, olham e dialogam diretamente para a plateia, como se os espectadores fossem também atores em cena. Teóricos do teatro colocam o dramaturgo e crítico teatral francês Denis Diderot como um dos precursores da “quebra da quarta parede”, ainda na metade do século XVIII.

Esse cinema concorria com a indústria de Hollywood na França, evidenciando uma safra de cineastas comprometidos com a realidade social, e parte deles encontrava resistência e objeções em vários níveis da sociedade. Para Ferro (1977), os cineastas do Realismo Poético e de outros movimentos anteriores e posteriores, de maneira consciente ou não, encontravam-se a serviço de uma causa ou ideologia, colocando abertamente ou não essas questões em seus filmes. Entre eles há

resistência e duros combates em defesa de suas próprias ideias, [...] criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência, de tal forma que as instituições ideológicas instauradas (partidos políticos, Igrejas etc) entram em disputa e rejeitam tais obras, como se apenas essas instituições tivessem o direito de expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado, e como se apenas elas dispusessem de outra legitimidade além daquela que elas próprias se outorgaram (FERRO, 1977, p. 9).

O cinema realista poético, que criou essa nova forma de fazer cinema na França dos anos de 1930, estendeu-se até a primeira década de 1940, carregando elementos visuais fortes do que temos chamado aqui de “cinema de denúncia social”, ou cinema de denúncia. Esse estilo de cinema inspirou o Neorealismo Italiano, um movimento de forte cunho social e político, do qual falaremos mais adiante e que foi também fundamental para o fortalecimento desse cinema engajado.

O Realismo Poético originou também, anos mais tarde, o cinema *noir*¹⁵ clássico (tanto o americano, entre as décadas de 1940 e 1950, quanto o francês, entre os anos de 1940 e 70), e ambos enfatizavam, quanto ao modo de produzir, o papel do roteirista como criador essencial de uma obra — uma ideia que na década de 1950 se circunscreveria como o “cinema de autor”, regido pela ideia de que o roteirista (muitos deles também diretor da obra) tinha total liberdade em criar o filme segundo seu ponto de vista, desde o condicionamento do enredo às questões de finalização da obra, sem interferência de estúdios e observações dos produtores (RONDOLINO, 2000). O cinema de autor foi peça-chave para a reestruturação do cinema francês durante a Nouvelle Vague e do cinema brasileiro sob a vigência do cinema novo.

¹⁵ Cinema *noir* nasceu do Realismo Poético Francês e influenciou, a partir dos anos 40, cinemas no mundo todo, especialmente nos Estados Unidos e na França. Suas características principais: a fotografia sofisticada, com jogo intenso de sombras e do claro-escuro, tramas que envolvem crimes e o submundo, e a figura da “mulher fatal”.

Na linha do cinema de denúncia, o média-metragem *Zero de comportamento* (1933, de Jean Vigo, também conhecido como *Zero de conduta*) e o longa *O demônio da Argélia* (1937, de Julien Duvivier) trariam para a discussão a vida de crianças empobrecidas, muitas delas marginalizadas, sob o prisma da violência, da punição e dos abusos pelos adultos, como forma de registrar como a sociedade as enxergava e como elas lidavam com esses graves problemas. A primeira obra, com traços autobiográficos do diretor Vigo, traz um grupo de crianças ameaçadas por um sistema repressor tanto em uma escola do interior quanto dentro de casa, a ponto de serem punidas severamente quando tiravam nota baixa — o filme influenciaria décadas mais tarde dois *cult movies*¹⁶, com abordagem parecida: o francês *Os incompreendidos* (1959, de François Truffaut) e a produção britânica *If* (1969), de Lindsay Anderson. Já no segundo filme, sobre um gângster escondido na Argélia e sendo vigiado por um detetive, as crianças não protagonizam, e sim são coadjuvantes, quando aparecem trabalhando nas ruas vendendo comida e artefatos no país africano. Ou seja, nota-se que a questão infantil aparece com preocupação pelos cineastas e nesta dissertação será alvo de discussão mais à frente.

1.2. Neorrealismo italiano e a crise social do homem do pós-guerra

Diretamente influenciado pelo Realismo literário e pelo Realismo Poético cinematográfico, ambos franceses, o Neorrealismo, também chamado de “Novo Realismo”, nasceu na década de 1930 na literatura e depois atingiu vários segmentos do campo das artes, como a pintura, a música e o cinema. Era uma corrente modernista, de vanguarda, de linha marxista e relacionado à psicanálise freudiana, e pôde ser vista em países como Itália, Brasil e Portugal. Havia uma preocupação social urgente quanto à realidade dos países naquele momento, inaugurando a estética da pobreza, para tratar do homem em meio às dificuldades econômicas e sociais, ainda mais após a Segunda Guerra Mundial, quando o movimento no cinema se firmou.

Resgatam-se características do naturalismo e do Realismo literário, como o determinismo social e psicológico (com a máxima de que o homem é fruto do meio em que nasce e vive), e do ativismo político revolucionário de Karl Marx (1818-1883) e Máximo Górkí (1868-1936). Outras características do movimento são: espírito

¹⁶ Filmes que costumam fracassar na bilheteria ou mal são vistos nos cinemas por falta de distribuição, e que ao longo do tempo passam a ser reconhecidos pelo público, que os cultuam (daí o termo ‘cult’, de ‘culto’).

anticapitalista, ao denunciar o sofrimento das classes operárias, luta de classes (com foco nos proletários), objetividade e simplicidade na narrativa e na forma de produção, linguagem popular e ruptura com as formas narrativas clássicas, e valorização do mundo interior, a partir da influência freudiana.

No cinema, o Neorealismo se destacou sobretudo na Itália. É um cinema político, engajado e de denúncia social, que mostrava um país destruído pela guerra (nos âmbitos social, político, econômico e de infraestrutura) e abalado pelas mazelas do fascismo, que aprofundou o abismo entre os pobres e os ricos. Esse cinema na Itália fazia um estudo minucioso dos principais problemas políticos, econômicos e sociais do povo italiano no pós-guerra, e, nesse movimento, Hennebelle (1978) afirma que existia uma “insurreição anti-hollywoodiana”, para compor um cinema nacional, de vocação popular e com tendência progressista. Os diretores, para Hennebelle, criticam ferozmente o fascismo, exaltam a ação dos *partigiani* (os grupos da resistência italiana contra os fascistas), denunciam a miséria e o subdesenvolvimento do sul da Itália, o desemprego e a delinquência nas cidades, bem como “os problemas sociais no campo, o abandono da velhice e a condição da mulher” (HENNEBELLE, 1978, p. 54). Abordava, assim, o cotidiano de pessoas comuns, muitas delas da classe operária. Crianças, adultos e idosos são personagens fecundos desse movimento, retratados sob figuras desesperançadas, colocados em Primeiro Plano (PP)¹⁷, com suas vidas marcadas por tragédias de âmbito social e pessoal, de maneira ética, inaugurando o que o teórico do cinema francês André Bazin (1918-1958) chamou de “estética da ética”¹⁸

O Neorealismo, que segundo Jean-Paul Sartre (1905-1980) tinha um “compromisso entre o realismo crítico e a censura” (SARTRE, 1964, p. 19 apud FABRIS, 1994, p. 131), deixou um legado não só ao cinema italiano como em outros países, como Brasil, Portugal, França, Taiwan, Reino Unido, República Tcheca (na época, Tchecoslováquia) e Japão, entre os anos de 1950 e 1960, com seus filmes de baixo orçamento, que retratavam o cotidiano de seu povo durante e após a guerra, fugindo da

¹⁷ Primeiro Plano é um plano que dá destaque ao rosto do personagem, da cabeça aos ombros, denotando confiança e intimidade. Nele captam-se emoções, sendo o rosto um elemento de destaque da cena. Há também um plano um pouco mais aproximado, que capta da cabeça ao queixo do personagem, chamado Primeiríssimo Plano (PPP), que será comentado nas análises fílmicas do capítulo 3.

¹⁸ Uma das premissas da “Política de Autor” no cinema, o da “responsabilidade pela verdade”, em que o cineasta assume uma postura política ao registrar seu inconformismo com questões do mundo. A “estética da ética” começou a ser estudada no Neorealismo Italiano e discutia-se ali uma aproximação da forma com o conteúdo, uma arte que “dá continuidade aos anseios políticos e morais presentes nos projetos de artistas e intelectuais” (LOPES, 2015, p. 29).

estética hollywoodiana (tanto da técnica quanto do tema), segundo Araújo e Soldan (2018).

As produções tiveram como mentores os cineastas Roberto Rossellini (1906-1977), Vittorio De Sica (1901-1974), Luchino Visconti (1906-1976), Pietro Germi (1914-1974), Giuseppe De Santis (1917-1997), Aldo Vergano (1891-1957) e Alberto Lattuada (1914-2005). Filmes que marcaram o período: *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, sendo o *Obsessão* (1943) dele o filme germinal do movimento, produzido sob censura do regime fascista; a Trilogia da Guerra, de Roberto Rossellini, composto por *Roma, cidade aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, ano zero* (1948); e *Arroz amargo* (1949), de Giuseppe De Santis.

No Neorealismo, a criança empobrecida também foi motivo de discussão por diretores como Luchino Visconti e Vittorio de Sica. Visconti, em *Belíssima* (1951), contou a história de uma garota levada pela mãe sonhadora e esperançosa a ser uma atriz mirim no cinema, mas para isso ambas tiveram de sacrificar tudo e todos. Já De Sica ficaria notável por trazer, entre uma produção e outra, a figura de destaque das crianças do pós-guerra alvo de violência: mostrou garotos em situação de rua que engraxavam sapatos e eram presos em um reformatório em *Vítimas da tormenta* (1946 – *Figura 3*); um menino que ajudava o pai desempregado em seu primeiro dia de trabalho em *Ladrões de bicicleta* (1948 - obra máxima do movimento e notória no mundo, ganhadora de um Oscar honorário em 1950) e um garoto de bom coração que modificaria a rotina de miseráveis moradores de terrenos baldios em *Milagre em Milão* (1951). Um filme precursor do movimento, de De Sica, já preanunciava as questões sociais e tinha a criança em evidência, no drama *A culpa dos pais* (1944), sobre um menino torturado psicologicamente quando pai e mãe resolvem se separar, e o sofrimento dele com os irmãos pequenos quando são abandonados pela matriarca. Dos 36 filmes dirigidos por De Sica, sete tratavam das representações de crianças e adolescentes no cinema durante e depois da Segunda Guerra - além dos quatro mencionados, completam a lista *Cuore* (1948 – codirigido por Duilio Coletti), *O teto* (1956) e *Dois mulheres* (1960).

Figura 3: Cena-chave do drama neorrealista *Vítimas da tormenta* (1946), em que dois dos personagens infantis são presos em um reformatório



Fonte: <https://www.planocritico.com/critica-vitimas-da-tormenta>.

Estudiosa do movimento neorrealista e autora de livros na área, a professora e doutora em artes Mariarosaria Fabris (1996) sintetizou características do Neorrealismo cinematográfico que influenciaram gerações de diretores, incluindo os cinemanovistas brasileiros, quanto ao uso de locações, atores amadores, poucos recursos, características e qualidade da imagem, a simplicidade no uso de efeitos de imagem e som etc.:

1. A utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não diseca, só registra.
2. A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neorrealismo – se quisermos forçar um pouco as coisas – retoma o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado.
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário.
4. Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário.
5. A filmagem em cenários reais.
6. Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso frequente á improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais.
7. A utilização de atores eventualmente não-profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neorrealismo se valeu de intérpretes famosos como Lúcia Bosé, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren [...]
8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução.
9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização, realizada posteriormente, o que tornara possível uma maior liberdade de atuação.

10. A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social (FABRIS, 1996, p. 205-206).

Quanto ao fim do Neorealismo Italiano, o assunto divide opiniões, segundo Fabris (1996). Para parte dos teóricos e estudiosos do movimento, ele se encerrou em 1948; para outros, chegou aos anos de 1960, e, para Fabris, muitos dos diretores desertaram da estética neorrealista após alguns anos, sendo De Sica o que mais se manteve fiel. Verdone (1977, apud FABRIS, 1996, p. 116) acredita que o movimento durou até 1960, data de lançamento dos filmes *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti, e *Dois mulheres*, de Vittorio De Sica, com prolongamentos até 1964, quando se afirmaram cineastas como Ermanno Olmi (1931-2018), Bernardo Bertolucci (1941-2018), Valerio Zurlini (1926-1982), Gillo Pontecorvo (1919-2006), Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Francesco Rosi (1922-2015), “cujas obras podem ser consideradas herdeiras diretas do neo-realismo” (FABRIS, 1996, p. 116).

O Neorealismo na Itália, com sua maneira peculiar de ver o mundo, observando os problemas sociais e transportando para o primeiro plano os pobres, e assim criticando a política e o sistema, inspiraria cineastas de várias partes do mundo, como os franceses uma década depois. O movimento chamado Nouvelle Vague eclodiria no final dos anos de 1950 baseado nos temas e nas técnicas dos neorrealistas — e no Brasil, vários cineastas, como Sandra Kogut, tema central dessa pesquisa, utilizariam preceitos desses dois movimentos cinematográficos.

1.3. Nouvelle Vague e os dilemas do homem contemporâneo no cinema de vanguarda

Com fortes traços do cinema neorrealista, a *Nouvelle Vague* foi um movimento de cinema francês iniciado em 1959, que nasceu de “um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural *L'Express* sobre a juventude francesa em novembro de 1957” (MARIE, 1997, p. 3), que mostrava como os adultos tinham dificuldades para entender o comportamento dos jovens, sua rebeldia e sua indignação sobre a forma como eram tratados pelos pais e pela sociedade. Reuniu uma geração de jovens cineastas franceses, com idade entre 20 e 30 anos, que, como forma de responder às percepções estereotipadas da sociedade francesa sobre a juventude, se propunham a realizar “um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente” (MARIE, 1997, p. 3).

Os jovens cineastas vinham da escola crítica do *Cahiers du Cinema*, renomada revista de cinema francesa, entre eles Claude Chabrol (1930-2010), Jean-Luc Godard (1930-2022), Eric Rohmer (1920-2010), Jacques Rivette (1928-2016) e François Truffaut (1932-1984), que deixariam extenso legado para as gerações de cineastas não só da França, mas do mundo. Fundada em 1951 pelos críticos de cinema André Bazin (1918-1958) e Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989), a revista propunha uma visão peculiar do cinema como uma “arte de expressão pessoal” (BUSCOMBE, 2005, p. 281), que abriria espaço para diretores que encontravam dificuldade em fazer suas obras no restrito sistema/circuito dos grandes estúdios. Os críticos de cinema (e depois cineastas) integrantes da revista, conforme destaca Peixoto (2010):

tinham um compromisso explícito com a cinefilia, valorizando as revoluções presentes no cinema mundial do pós-guerra, mas sem jamais perder de vista a importância da construção progressiva de uma linguagem e de um pensamento cinematográfico no decorrer de mais de cinquenta anos de história do cinema (PEIXOTO, 2010, p. 33).

Das páginas amarelas das *Cahiers du Cinema* organizou-se a escola *Nouvelle Vague*. A primeira onda, chamada “Geração de 1959”, tinha como membros os já mencionados cineastas Chabrol, Truffaut, Rohmer, Godard e outros, que produziam seus próprios filmes. Considerado um fenômeno cinematográfico, os diretores fundadores e integrantes da *Nouvelle Vague* não a consideravam um movimento nem um grupo. Segundo Truffaut, era uma invenção rotulada pela imprensa para designar cinquenta nomes do cinema, “uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos” (MARIE, 1997, p. 4).

O movimento existiu até metade dos anos de 1960, e até o fim dele acredita-se que cerca de 160 diretores participaram do núcleo do grupo — nessa chamada “segunda onda da *Nouvelle Vague*”, entre 1960 e 1964, segundo Marie, vieram nomes como Louis Malle (1932-1995), Agnès Varda (1928-2019), Maurice Pialat (1925-2003), Jean Eustache (1938-1981), Philippe Garrel (1948-), Jacques Doillon (1944-) e André Téchiné (1943-).

As características da *Nouvelle Vague* foram formuladas a partir do manifesto *Nascimento de uma vanguarda: a câmera-caneta*, do crítico e diretor Alexandre Astruc (1923-2016), publicado na revista de cinema *L'Écran français*, em 20 de março de 1948. Lá Astruc defende que “o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 1948, p. 3) — o autor, para os *nouvellevaguistas*, não é somente o

roteirista, pois essa função vai além; é o criador da obra como um todo. Para Peixoto (2010, p. 47), nessa escola, o autor era a “figura responsável por prolongar os sentidos e investigar a fundo os usos e as potencialidades estéticas dos instrumentos fílmicos”.

Por isso que surge desse manifesto outra situação-chave para a Nouvelle Vague: a Política de Autores, que reconfigurava o conceito de *mise-en-scène*¹⁹ e valorizava “a memória cinematográfica²⁰ e a técnica como suporte para a expressão do olhar” (PEIXOTO, 2010, p. 13).

Marcam o período filmes como *Paris nos pertence* (1960, de Jacques Rivette), o emblemático e que se tornaria símbolo do movimento, *Acossado* (1960, de Jean-Luc Godard), *O ano passado em Marienbad* (1961, de Alain Resnais) e *Um só pecado* (1964, de François Truffaut), todos eles centrados em dilemas do homem contemporâneo, como divórcio, traição, solidão, transtornos de personalidade e desvios morais.

A criança também faz parte desse universo de filmes. Apontada como uma das primeiras produções da Nouvelle Vague, *Os incompreendidos* (1959, de François Truffaut — *figura 4*) acompanha o difícil cotidiano do garoto Antoine Doinel, negligenciado pelos pais e sempre hostilizado na escola. Após apanhar do pai, foge de casa e se torna um marginal, cometendo pequenos roubos pela cidade. O filme traz traços da biografia do próprio Truffaut, que ficou órfão e por pouco não se entregou à criminalidade. Três anos depois, Truffaut dirigiu um dos segmentos do filme *O amor aos 20 anos* (1962): o episódio chamado *Antoine e Colette*, em que o protagonista de *Os incompreendidos*, Antoine Doinel, agora é um jovem de 17 anos, que deixou a vida de crime, gosta de músicas e está apaixonado por uma mulher mais velha, Colette.

¹⁹ Segundo Pavis (2008, p. 122), *mise-en-scène* é traduzido como “encenação”, uma ordenação das marcações e das cenas a serem desenvolvidas.

²⁰ “Memória cinematográfica” é um conceito relacionado à reconstrução histórica com detalhes de lugar, pessoas e fatos, uma forma de retratar a História de um país e de seus povos.

Figura 4: Cena de *Os incompreendidos* (1959), filme emblemático da Nouvelle Vague, sobre crianças oprimidas na escola e na sociedade francesa nos anos de 1950



Fonte: <https://www.unifrance.org/film/6969/les-quatre-cents-coups#>.

O movimento Nouvelle Vague deixaria marcas tanto no cinema de denúncia social brasileiro dos anos de 1960, com o Cinema Novo, quanto no cinema produzido após a Retomada²¹, este tendo Sandra Kogut como uma de suas maiores representantes, principalmente quando discute a figura da criança empobrecida na contemporaneidade.

1.4. Cinema Novo no Brasil e a evidência da desigualdade social

A década de 1960 fez pulsar o efeito de “Cinemas Novos” em vários países, como França (com a *Nouvelle Vague*, explorada acima), Taiwan, República Tcheca, Reino Unido, Japão, Alemanha e Brasil. Trata-se de um cinema que evocou questões sociais, feito de maneira independente e com forte apelo visual e político, a partir de ideais lançados sobretudo pelo Neorealismo Italiano, com seus diretores engajados que buscavam criar obras sobre o conflitante homem moderno contemporâneo. Representou, assim, mais um movimento que atrelado ao chamado “cinema de denúncia social”.

Segundo Gomes (1996), a herança do Neorealismo Italiano pode ser evidenciada na metade dos anos de 1950 no Brasil, com o lançamento do filme *Rio, 40 graus* (1955),

²¹ Segundo o site da Enciclopédia Itáu Cultural, é o período compreendido entre 1995 e 2002 que marcou a volta das produções de cinema no Brasil após uma longa estagnação provocada pela Era Collor no início dos anos de 1990. Na ocasião, fortaleceu-se o sistema de incentivos fiscais para o fomento das produções cinematográficas. Mais informações em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>.

de Nelson Pereira dos Santos, que se utilizava das lições da estética e da técnica daquele cinema. A história acompanha a rotina de cinco garotos na favela do Rio de Janeiro, que descem o morro para trabalhar como vendedores de amendoim. O filme foi um precursor do movimento cinema novo, que nasceria no início da década seguinte.

O movimento criou uma situação cultural nova, pelas palavras de Bernardet (1980):

O cinema brasileiro era totalmente desconhecido pelas elites culturais; só o público popular relacionava-se bem com uma parte da produção, geralmente conhecida como 'chanchada'. Com o Cinema Novo, as elites - ou parte delas - passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Externamente, o Cinema Novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isto ocorra por parte de uma país subdesenvolvido (BERNARDET, 1980, p. 100-102).

Cineasta e mentor do cinema novo no Brasil, Glauber Rocha (1939-1981), em seu *Manifesto da estética da fome* (chamado por ele de *Eztetyka da Fome*), que orientaria o movimento, complementa a ideia de Bernardet quanto à receptividade dos filmes da safra do cinema novo dentro e fora do país:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade, foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965).

O Cinema Novo, compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, apresentou ciclos temáticos, como o rural, com os filmes *Vidas secas* (1964, de Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964, de Glauber Rocha) e *Os fuzis* (1964, de Ruy Guerra), que tratavam da miséria e da desigualdade social no dito Bolsão da Fome²², no Nordeste brasileiro — além, logicamente, de tratar da violência, da propriedade de terras, da crise das instituições, da cultura popular, da família, da submissão, do misticismo e da religião. Também houve o ciclo urbano, com filmes como *A grande feira* (1961, de Roberto Pires – *Figura 5*), *Cinco vezes favela* (1962, composto por cinco pequenas histórias dirigidas por cinco cineastas, Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade) e *A grande cidade* (1966, de

²² Regiões brasileiras marcadas pela fome e pela miséria, especialmente as regiões do árido do nordeste do país, como o sertão e partes do agreste.

Carlos Diegues), que focavam as mazelas urbanas, como o desemprego, os conflitos de classes, a fome e a violência nas ruas. E por fim houve um ciclo do cinema da classe média, com *O desafio* (1965, de Paulo Cesar Saraceni), *São Paulo - Sociedade Anônima* (1965, de Luís Sérgio Person) e *Terra em transe* (1967, de Glauber Rocha), mostrando personagens com seus duros dilemas morais e profissionais, como jornalistas em crise, políticos corruptos e a classe intelectual dividida.

Figura 5: Trecho do filme brasileiro *A grande feira* (1961), com destaque para Geraldo Del Rey e Luiza Maranhão em cena



Fonte: <http://amadoslivros.blogspot.com/2018/08/filme-grande-feira.html>.

Diretor de cinema, ex-integrante do Cinema Novo, jornalista e crítico de cinema, Arnaldo Jabor publicou uma resenha sobre o filme-marco do cinema novo, *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), no jornal Folha de S. Paulo, em 22 de março de 1994, que consta no livro *Folha conta: 100 anos de cinema* (1995, organizado por Amir Labaki). Intitulado “O dia em que Deus e o diabo foi o futuro”, o texto traz uma observação de Jabor de quando participou da noite de lançamento do filme, ocorrido às 20h30 de 16 de março de 1964 (exatos 15 dias antes do Golpe Militar de 1964), no cinema Ópera, na praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, e o impacto causado no público presente na sala de cinema. Tal impacto tem relação com a nova abordagem do cinema novo lançada pelos diretores, que mostravam um Brasil desigual, um país mais real e profundo, e como esse cinema reformularia as diretrizes das produções cinematográficas a partir de então. Diz Jabor:

Não era apenas um bom filme que víamos. Nada. Era um país que nascia à nossa frente. Não um país que reconhecíamos como sendo, digamos, de Graciliano. Não. Era uma realidade desconhecida que começávamos a compreender. Ela esteve esboçada na literatura, em Os Sertões, em Rosa, Mas, “no olho”, era a primeira vez. Ela nos via. Ela

nos incluía. “Nós eramos²³ vistos por essa paisagem, “nós” eramos descobertos por esse mundo de secura e violência que aparecia na tela. Nós eramos arrancados das cadeiras, da paz de nossos papos ideológicos e atirados dentro do filme. Acabava ali a ideia de que a realidade era alguma coisa “fora” de nós”. A partir daquela noite, nós éramos personagens de um Brasil muito mais fundo do que nossa vã inexperiência de intelectuais (JABOR, 1995, p. 69-70).

O Cinema Novo inaugurava uma nova linguagem, que marcaria a Sétima Arte no Brasil e influenciaria diretores nas décadas posteriores. Bernardet (1980) diz que esse cinema era uma oposição ao cinema-indústria, como desenvolvido amplamente em Hollywood tornando-se modelo para a produção de cinema no Ocidente, e ao chamado “filme de produtor”, criando o cinema de autor no Brasil após as reivindicações feitas pelos cineastas franceses da *nouvelle vague*, anos antes:

O autor cinematográfico tende a ser seu próprio produtor. É ele que pensa o projeto, procura os meios de realizá-lo, filma e acompanha a obra em todas as etapas. O autor não faz uma obra de encomenda, sua obra corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação. [...] No Brasil, Glauber Rocha considera que o cinema de autor é necessariamente revolucionário, por ser se autor. [...] Os filmes não são concebidos como meros divertimentos, mas procuram levar ao público uma informação, quer seja a respeito do assunto de que tratam, quer seja pela linguagem a que recorrem, que tende a se diferenciar nitidamente do espetáculo tradicional. (BERNARDET, 1980, p. 104-105)

A *Enciclopédia Itaú Cultural* reúne os seguintes comentários sobre o modo de produção no Cinema Novo, sobretudo sobre a forma da “simplicidade técnica” que esse cinema propunha como lição cinematográfica. São filmes

anti-industriais, sem estúdios nem grandes orçamentos. É uma crítica às produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (São Paulo) e da Atlântida Cinematográfica (Rio de Janeiro), especialmente às chanchadas, filmes de caráter humorístico, popular, muitas vezes parodiando o cinema dos Estados Unidos. A meta é lutar contra o que se considera uma colonização cultural sofrida pelo Brasil, fazendo filmes que sensibilizem o público para os problemas do país (ITAÚ CULTURAL, 2020).

Com o decreto do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, que censurava os meios jornalísticos e artísticos, num período de recrudescimento da Ditadura Militar, o que a partir daí convencionou-se chamar de “Anos de chumbo”, o Cinema Novo

²³ A grafia do texto original é “eramos” e não “éramos”.

arrefeceu. Muitos diretores e roteiristas foram censurados, alguns tiveram seus filmes apreendidos, outros foram exilados (como o caso célebre de Glauber Rocha, que viveu no exílio em Cuba, entre 1971 e 1972, e depois Portugal). Mas o Cinema Novo deixou um legado para as gerações futuras de cineastas brasileiros, de um cinema de impacto social, que denunciava mazelas, um cinema intenso, “de fazer política por meio do cinema, à margem do sistema e de suas engrenagens comerciais, [...] e propondo um olhar novo e autoral sobre a realidade”, conforme a Enciclopédia Itaú Cultural (2020).

Ramos & Miranda (2004) afirmam categoricamente que o Cinema Novo foi o primeiro e até hoje o único movimento cinematográfico brasileiro, com ares de vanguarda intelectual. Para eles, foi até mais que um grupo ou uma geração, que nasceu “livre de uma fórmula industrial pelo fracasso das experiências dos anos 50” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 144). Segundo os autores, o Cinema Novo fez uma ruptura total com o cinema brasileiro do passado, adotando ideais do Neorealismo e da crítica francesa com a “Política de Autores”, com jovens diretores se formando em escolas de cinema da Europa, além de ser influenciado por fatores extracinematográficos, como os movimentos estudantis.

Importante pontuar ainda que havia nesse cinema preocupação social quanto às crianças e aos adolescentes marginalizados, assunto que nos interessa aqui. Em muitos dos filmes, eles aparecem ou em segundo plano, como coadjuvantes - um exemplo seriam os filhos pequenos do casal protagonista de *Vidas secas* (1963), que fogem da fome no sertão nordestino, ou ganhando vida na tela como personagens principais — assim como as crianças que trabalham vendendo amendoim no precursor *Rio, 40 graus* (1955), há os meninos da favela do episódio *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade (que compõe o longa *Cinco vezes favela*, de 1962), que roubam gatos no morro para vender o couro dos animais a fabricantes para a produção da “pele” do tamborim. Ambas as produções retratam a criança em meio à marginalização, à criminalidade e ao trabalho escravo, temáticas que depois seriam frequentes em produções brasileiras, muitas delas premiadas internacionalmente, e diretamente influenciadas pelo Cinema Novo e pelo Neorealismo Italiano, como *Pixote: A lei do mais fraco* (1980, de Hector Babenco), *Como nascem os anjos* (1996, de Murilo Salles), *Central do Brasil* (1998, de Walter Salles), *Cidade de Deus* (2002, de Fernando Meirelles), *Anjos do sol* (2006, de Rudi Lagemann), *Cidade dos homens* (derivada de *Cidade de Deus*, que virou tanto série, feita entre 2002 e 2018, quanto filme, de 2007, de Paulo Morelli), *Linha de passe* (2008, de Walter Salles e Daniela Thomas), *Sonhos roubados* (2010, de Sandra Werneck) e *5x*

Favela - Agora por nós mesmos (2010, uma versão atualizada do filme homônimo do Cinema Novo, novamente com cinco episódios, dessa vez dirigidos por Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos). Além de dois filmes da diretora Sandra Kogut, sobre os quais falaremos a seguir, *Mutum* e *Campo Grande*.

1.5. O cinema atual de denúncia social pelo olhar de Sandra Kogut

Acreditamos que o cinema atual de denúncia social no Brasil pode ser encontrado nas obras de diretores como Walter Salles (1956-), Paulo Sacramento (1971-), Lício Ferreira (1965-), Claudio Assis (1959-), Kleber Mendonça Filho (1968-), Fernando Meirelles (1955-), Karim Aïnouz (1966-) e outros. Trazemos esses diretores como responsáveis por um atual “cinema de denúncia social” pelo fato de desenvolverem filmes independentes de temáticas sociais, que refletem a favela, o Nordeste do país, os pobres, a condição de indivíduos cercados pela miséria, pela criminalidade, desemprego, abandono etc, claramente influenciados pelos movimentos que deram força a esse cinema comprometido socialmente, sobre os quais discorreremos até aqui.

Importante ressaltar ainda que, no Brasil, são poucas as mulheres atrás das câmeras. Cléo de Verberena (1904-1972), Carmen Santos (1904-1952) e Gilda de Abreu (1904-1979) são apontadas como as pioneiras na direção, que abriram caminho para as futuras gerações de cineastas mulheres. Depois delas viriam Suzana Amaral (1932-2020), Helena Ignez (1942-), Tizuka Yamasaki (1949-), Adélia Sampaio (1944-) — esta considerada a primeira negra a dirigir um longa-metragem no Brasil —, Ana Carolina (1949-), Lúcia Murat (1948-), Laís Bodanzky (1969-), Carla Camurati (1960-). Segundo Gimenez (2020, p. 1497), “entre as inúmeras desigualdades da indústria do cinema no Brasil, se destaca a baixa participação feminina na realização de obras audiovisuais”, algo que começaria a mudar a partir da Retomada. Para Holanda (2017),

o cinema feito por mulheres, atrizes, diretoras e produtoras, no Brasil, vem de longa data e percorre uma trajetória invulgar na história de nossa cinematografia. Entretanto, historicamente, o trabalho das mulheres tende a ser silenciado ou, de alguma forma minimizado, procedimento que, no campo do cinema, não tem se mostrado muito diferente (HOLANDA, 2017, p. 7).

Sandra Kogut (1965-) integra essa pequena lista de diretoras mulheres e é um das poucas a trabalhar com a temática de infância em seus filmes. Diretora carioca, descendente de húngaros e nascida no Rio de Janeiro, é um dos nomes que se destacam no cinema engajado de denúncia social, reinterpretando as noções de “realismo” em suas obras cinematográficas, que procura, nessa linha, mostrar as desigualdades do Brasil ao retratar crianças empobrecidas, sejam em cidades pequenas do sertão, seja em metrópoles em constante movimento. Ela é, como pontuamos, objeto de estudo desta dissertação, com dois de seus filmes que exploram a representação da criança vulnerável.

Sandra Kogut (*figura 6*), que tem formação acadêmica em filosofia e comunicação, foi videoartista²⁴, diretora de filmes publicitários e videoclipes (entre 1988 e 1991) e diretora-geral da TV Globo, também nos anos de 1990. Seu primeiro longa-metragem foi o documentário *Um passaporte húngaro* (2001), uma coprodução Brasil-Bélgica-França-Hungria, em que resgatava suas origens húngaras, ao buscar conseguir o registro oficial de sua cidadania. Em seguida, dirigiu três filmes de ficção: *Mutum* (2007), *Campo Grande* (2015) e *Três verões* (2019). Acumula, ao longo desses 25 anos de carreira cinematográfica, 27 prêmios internacionais, recebidos no Festival de Berlim, Festival do Rio de Janeiro, Rotterdam International Film Festival, além dos Festivais de Havana, Mar del Plata, Málaga e Miami, e outras 20 indicações mundo afora, como nos conceituados Golden Camera e C.I.C.A.E (Confederação Internacional de Cinemas de Arte), mostras que integram o Festival de Cannes.

Figura 6: Sandra Kogut no set de gravação do seu último filme, *Três verões*, em 2019



Fonte: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/sandra-kogut-fala-sobre-tres-veroes-e-impactos-da-pandemia-sempre-havera-um-jeito-de-fazer-cinema/>.

²⁴ Modalidade de arte visual criada nos anos de 1960 e muito popular nas décadas seguintes, em que o artista recorre ao vídeo e às novas tecnologias audiovisuais para criar seu trabalho.

Ao lado de diretores como Paulo Sacramento e João Moreira Salles, Sandra Kogut foi uma das primeiras cineastas no Brasil a trabalhar com o cinema digital²⁵, técnica que utiliza até os presentes dias — o próprio filme de estreia de Sandra, o documentário *Um passaporte húngaro*, já citado, foi pioneiro ao recorrer a essa interface tecnológica. Ela realizou ali um filme-ensaio em que o uso do digital “transita pelos textos, e, mais que um suporte, o digital é um personagem que instaura uma nova linguagem, uma nova forma de representar o mundo e de nele estar” (MARTINS, 2007).

A diretora utilizou, por exemplo, a câmera Arri Alexa, a primeira geração de câmeras digitais de amplo acesso que surgiu em 2010, para rodar parte de seus filmes — e que dão uma dimensão única para o processo de captação de imagem de alta resolução. É uma câmera muito procurada por cineastas atuais, pois traz aparência imersiva de grande formato, menor ruído com maior sensibilidade utilizável, produção com maior faixa dinâmica e fácil correção de cor.

Outra característica técnica dos filmes de Sandra Kogut, relacionada à estética do formato digital, pode ser o que se convencionou de “estética da imperfeição”, segundo Carreiro (2018). Numa reverberação das suas experiências com a videoarte, as imagens de seus filmes, passando de *Um passaporte húngaro* a *Mutum* e *Campo Grande*, apresentam falhas, ecos e reverberações propositais: há ali uma ressignificação de vídeos íntimos e caseiros — as cenas de entrevistas com imigrantes em *Um passaporte húngaro* e do passeio do garoto Thiago pelo interior da mata em busca do tio em *Mutum* podem ser exemplos dessa estética, que cria modalidades de realismo e apresenta som *lo-fi* (sons de pouca clareza e com interferências). Há uma valorização dos erros técnicos, em que se reflete a indistinção da fronteira entre vida e arte, real e ficcional, pessoa e personagem (CARREIRO, 2018), e, para Bourdieu, “qualquer produto que pareça fruto de atividade amadora, nos últimos anos, tem ganhado capital cultural” (2007).

²⁵ O cinema digital foi lançado na metade dos anos de 1990, trazendo novos equipamentos de captação de imagem que viriam substituir as câmeras analógicas, que eram custosas e de grande porte. É um cinema de alta qualidade e de fácil reprodução. Luca (2009) apontou em seu livro *Cinema digital: um novo cinema?* algumas promessas do cinema digital: “os produtores reduzirão custos com as cópias a serem exibidas; os distribuidores estão descobrindo que poderão distribuir novos conteúdos, além de reduzir seus custos de logística e ter mais segurança contra a pirataria; os exibidores encontrarão nos projetores digitais uma melhoria no faturamento da exibição de publicidade e na exibição de outros conteúdos. Mais intensamente, alguns que detêm a tecnologia digital ingressarão no negócio cinematográfico: fabricantes de softwares, de equipamentos, transmissores de sinais, agentes publicitários e produtores de conteúdos. É, de fato, um ambiente de frustrações, ansiedades e contentamento que não traz a felicidade plena e transbordante a ninguém” (LUCA, 2009, p. 48).

Essa estética tem ganhado espaço entre os filmes exibidos em variados festivais independentes de cinema, que surgiram para se tornar canal efetivo de consumo de produtos não hegemônicos, a destacar Sundance, Tribeca Film Festival, Independent Spirit Award, Toronto International Film Festival (TIFF), Hamburg Film Festival, Rome Film Festival, Festival do Rio de Janeiro e Rotterdam International Film Festival — e todos os filmes de Sandra concorreram em festivais que privilegiavam tais técnicas e a concepção desse novo cinema.

Ressaltamos também que outra marca do cinema independente de Sandra Kogut está na escalação de atores desconhecidos e novatos (em especial as crianças), e, quando realiza seus filmes, opta por sets de filmagem pequenos, com poucos equipamentos, características essas que foram um legado do Cinema Novo.

Por fim, levando em consideração a importância de se discutir a violência contra crianças na sociedade brasileira, fizemos um levantamento sobre estudos realizados nos últimos dez anos sobre o cinema de denúncia social de Sandra Kogut e selecionamos aqueles que mais dialogam com a presente pesquisa. O objetivo com esse levantamento é amadurecer o entendimento sobre as representações da criança empobrecida no cinema brasileiro, como esses personagens são trazidos para a tela e como eles se relacionam com seus pares e com a sociedade. Vale ressaltar que são poucas as pesquisas acadêmicas que tratam do filme *Mutum* (e nenhuma em torno do filme *Campo Grande*), e a maior parte delas, encontradas no Google Acadêmico²⁶ e no SciELO²⁷, trazem a comparação de literatura com cinema.

O artigo de Adriana A. Silva (2016), já citado, busca articular infância, cinema, estética, pedagogias, políticas e poéticas combinando processos de pesquisa e criação em educação, “tendo como inspiração e referência os desafios de interlocução da arte com as ciências humanas e sociais” (SILVA, 2016, p. 74). Ela faz uma breve análise sobre a “Poética da Infância” de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras com a criança em primeiro plano, e entre suas análises se destaca o filme *Mutum*. Silva discute o processo de criação da diretora, de como escreveu o roteiro inspirado no livro de Guimarães Rosa para o cinema, de como foi a escolha do elenco e da locação, e discorre sobre o protagonista de *Mutum*, Thiago, comparando-o ao protagonista de outro filme brasileiro, *Abril despedaçado* (2002), Pacu. Para ela, os dois “personagens exprimem em seus dramas cotidianos a alma de um cinema brasileiro contemporâneo, um cinema

²⁶ Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>

²⁷ Disponível em: <https://www.scielo.br/>

autoral que em tempos e movimentos distintos nos fazem pensar e colocam-nos em movimento, da infância que tivemos, que temos e que poderemos ter” (SILVA, 2016, p. 85).

Mírian S. Alves (2013), em sua tese de doutorado em Estudos Literários, traz um diálogo entre literatura e cinema, investigando a relação entre esses dois sistemas semióticos, e como objeto de estudo compara o livro *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, com o filme *Mutum* (2007). Segundo Alves,

Mutum atualiza o texto rosiano e, como continuidade desse texto, permite que ele seja revisto através da realização do filme. Enquanto um eclipse, o movimento do filme age como uma camada que, durante um tempo definido, sobrepõe-se ao texto literário, e traz a ele nova dimensão: ao texto acrescenta cortes móveis da experiência (ALVES, 2013, p. 7).

Para a análise comparativa, Alves recorta diálogos e passagens do livro de Rosa e mostra como esses trechos e outros elementos narrativos foram planejados e adaptados por Sandra Kogut para se transformarem em imagem. Em suas considerações, Alves destaca que é possível a experiência do cinema ser vista como expansão do campo da literatura, e o filme pode ser visto como “metamorfose do texto literário [...] apontando para a tradução fílmica como um processo que caminha em direção àquilo que, apesar de toda metamorfose, mantém-se inalterado: a letra” (SILVA, 2013, p. 7-8).

Ana Luiza Martins Costa, roteirista do filme ao lado da diretora Sandra Kogut, no mesmo ano da pesquisa de Silva (2013), publicou artigo científico também comparando *Campo Geral* com *Mutum*, com ênfase na construção do personagem Miguilim no livro (que no filme é o garoto Thiago). A roteirista, que é pesquisadora acadêmica, discute as escolhas para a elaboração do roteiro e a forma que pretendia dar ao personagem Thiago, adaptando-o de Miguilim. Ela destaca cenas importantes, dando atenção à relação da criança com a família, como a mãe e os irmãos, e discute a escrita dos diálogos e das cenas, dissertando sobre como procurou recriar o livro usando outros recursos, além do verbal.

Este caminho sensorial adotado pelo “Mutum” afasta-o completamente daquelas adaptações cinematográficas de obras literárias centradas na linguagem verbal, que se pretendem fiéis ao texto apenas por reproduzi-lo declamado no filme. Não só não resolvem o inevitável déficit em relação à narrativa escrita, mas acabam por distanciar ao extremo o espectador. Enchem a tela com diálogos e pensamentos em *off* que explicam ou descrevem o sentimento de cada cena, o que acaba

enfraquecendo tanto o texto quanto a imagem, banalizando-os, tornando-os pomposos e enfadonhos (COSTA, 2013, p. 33).

No artigo, Costa defende que ela e Sandra Kogut, na redação do roteiro, recuperaram a atmosfera do livro original, mas “entendendo o filme como uma abertura para um outro mundo” (COSTA, 2013, p. 33), criando imagens sensoriais que evocassem “um estado de espírito sem nunca dizer ou mostrar nada de maneira exata, sem nunca explicar nada” (COSTA, 2013, p. 33). Em seguida, discorreremos mais sobre as opções dos processos de criação da cineasta.

1.5.1. A narrativa cinematográfica de Sandra Kogut em *Mutum e Campo Grande*

Antes de abordar a narrativa de cinema de Sandra Kogut, conceituemos o termo “narrativa” para melhor entender o processo de criação da diretora. Todo filme apresenta uma narrativa, ou seja, ele conta uma história para o público, e esse “contar uma história” é pensado previamente pelo diretor e apresentado na obra de acordo com as convenções e estilos do criador. Segundo o dicionário Michaelis, narrativa é o “relato de um acontecimento ou um fenômeno”. Narrativa também tem relação com narração, o modo como o conteúdo de um filme, por exemplo, é ordenado, para produzir sentido:

As narrativas podem contar uma história veraz, de eventos que efetivamente ocorreram, ou histórias inventadas. Numa e noutra circunstância são acionados elementos de narração [...] No último século, a narrativa tem sido estudada como prática cultural muito difundida (presente inclusive no conto maravilhoso e no mito), que possibilita ordenar e dar sentido aos eventos e à experiência do mundo e à nossa própria inscrição nele (pelos relatos autobiográficos, por exemplo). Narrativa e linguagem são assim entendidas como dois dos principais processos da cultura, formadores de e formados na extensa rede intertextual de significados (VOGEL, 2009, p. 270).

No cinema, é a forma como se conta uma história e como são inseridos e operados em um filme imagem, som, texto etc. Há ali uma “relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 31), ajustados com uma sucessão de imagens e sons, conforme a ideia do diretor à frente daquele projeto.

O escritor e pesquisador francês do pós-guerra Albert Laffay (1906-1997) (1964 apud GAUDREAU; JOST, 2009), que muito colaborou com textos sobre cinema e semiologia, conceitua que a narrativa do cinema tem uma trama lógica, numa espécie de

discurso, ordenada por imagens e por pontos de vista. E Laffay completa: “O espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ter sido outras), que foram visivelmente ordenadas” (LAFFAY, 1964 apud METZ, 1977). Ou seja, há uma escolha do diretor para fazer o filme daquele modo — lembrando que o diretor de um filme é quem comanda e quem concebe o produto final, a favor ou contra imposições de estúdios e produtores de cinema, caso não tenha a política do autor como guia.

O teórico do cinema francês pioneiro em estudos semiológicos no cinema Christian Metz (1931-1993) afirma que para compreender a narrativa cinematográfica é necessário seguir cinco critérios:

1) Uma narrativa tem um começo e um fim: são fechadas enquanto produto final. Ela se opõe ao mundo real, em referência a Laffay (1964), pois obedece a uma sequência, o quanto o realizador quer mostrar a sucessão de fatos na vida de um ou mais personagens, podendo então inverter a ordem natural das coisas.

2) A narrativa é uma sequência com duas temporalidades: uma que é a coisa narrada, outra que é a temporalidade da narração propriamente dita — há, assim, uma história sendo contada, e um usuário/espectador acompanhando e absorvendo aquilo, como o “tempo da visão para uma narrativa cinematográfica” apontado por Gaudreault e Jost (2009, p. 31).

3) Toda narrativa é um discurso: uma sequência de enunciados (conteúdo) que se relacionam a um sujeito da enunciação (narração) — há necessariamente alguém que narra e alguém que percebe a narrativa, no velho circuito da comunicação (de um lado o emissor, do outro o receptor).

4) A consciência da narrativa “desrealiza” o que é contado: a narrativa não é uma “realidade”, pois os espectadores, conforme diz Metz (1977), não estão como ela, aqui e agora, ou seja, não é mais o que ocorreu, e sim um relato sobre o acontecido.

5) Uma narrativa é um conjunto de acontecimentos: o acontecimento, para Metz, é a “unidade fundamental” em um discurso fechado. A imagem cinematográfica corresponde a um enunciado, em vez de uma palavra escrita, como na literatura, o que define a narrativa como tal e legitima uma análise estrutural.

Ao juntar os cinco critérios, Metz denomina a narrativa como “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (METZ, 1977, p. 35) - vale destacar que são muitos os teóricos que pensaram e escreveram sobre narrativa no campo da comunicação e das artes ao longo do século XX, como Roland Barthes e Tzvetan Todorov (1939-2017). Metz é ainda hoje um dos mais estudados, mas algumas

ideias dos anos de 1970 dele já terem sido atualizadas (como a ideia de que as narrativas não são “fechadas”, mas intertextuais, e abertas a diferentes interpretações; o fato de que elas representam não apenas um discurso, mas um conjunto de discursos, e a importância de pensar as narrativas não ficcionais). Para esta dissertação o autor tem sua importância no que concerne a relação de narrativa com discurso e temporalidades, como veremos no capítulo 3.

Pontuado o conceito de narrativa cinematográfica, como se dá a construção dos filmes de denúncia social da diretora Sandra Kogut? Analisemos os filmes *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2015), que tratam a saga de crianças em ambientes marcados pelo abandono e pela violência doméstica e que serão o objeto desta dissertação. Quanto às histórias: em *Mutum*, a fita de estreia da diretora na produção ficcional de cinema, conhecemos a trajetória de um garoto de 10 anos, Thiago, que mora com a família no sertão de Minas Gerais. Ele e o irmão Felipe mantêm fortes laços, e a amizade entre os dois serve como escape de uma realidade perniciosa, a dos abusos cometidos pelo pai autoritário e rude. Já *Campo Grande* traz a longa e cansativa jornada de Ygor, um menino de oito anos, abandonado pela mãe em frente a um condomínio de classe média em Ipanema, no Rio de Janeiro. Ao lado da irmã pequena, Rayane, são acolhidos por uma das moradoras do condomínio, Regina, uma mulher de meia-idade recém-divorciada. Os dias se passam, a mãe dos meninos não chega, então Regina sai pelas ruas com destino ao bairro Campo Grande, na zona oeste do Rio, para localizar a mulher.

Os personagens Thiago, de *Mutum*, e Ygor, juntamente com sua irmã mais nova Rayane, de *Campo Grande*, estão inseridos no seio da miséria social e da desilusão, ao lado de adultos com comportamentos variados (de pais que abandonam os filhos, de familiares opressores, de indivíduos que cometem violências urbana e domésticas etc.). Entende-se, portanto, que o cinema de Sandra está atrelado ao de denúncia social ao colocar na tela o dia a dia de crianças e adultos abandonados e marginalizados, que a duras penas tentam sobreviver e fugir de uma difícil realidade, a da pobreza e da violência — segundo dados do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV), divulgados em 20 de junho de 2020, o Brasil contabilizou 4,4 milhões de crianças em situação de extrema pobreza em 2019, e esse número representa 11,5% de crianças de zero a 13 anos de idade, conforme reportagem da revista Valor Econômico (2020) — tal faixa etária corresponde à dos irmãos Ygor e Rayane e de Thiago.

Em setembro de 2016, Sandra Kogut concedeu entrevista à *Desidades - Revista Científica da Infância, Adolescência e Juventude*. Ao ser questionada pela professora de

Psicologia do Departamento dos Estudos de Infância da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Conceição Firmina Seixas, sobre uma possível questão existencial que ligaria os personagens Thiago, de *Mutum*, a Ygor, de *Campo Grande*, independente do contexto social e geográfico, Sandra respondeu (*abaixo*) de forma a discutir quais distâncias e relações ela percebia entre os dois personagens, bem como sobre o processo de criação dos dois filmes-chave de sua carreira:

Os personagens não são tipos, não é uma ilustração. O motor é o fator humano e, claro, como isso se dá naquele lugar, naquele contexto. Por exemplo, a ideia para o filme *Campo Grande* eu comecei a ter quando estava fazendo *Mutum*, que tem uma cena em que a mãe dá o filho, uma cena que veio do livro. Eu achava que era um tipo de história que eu conhecia, pois a gente ouve muito falar nisso. Só que, na hora em que fui fazer o filme, percebi como aquilo era complexo, difícil de fazer. Como era difícil me colocar no lugar de cada um, pois, quando a mãe dá um filho, isso é um gesto de amor, não é um abandono. Ela acha que está dando para o filho ter a chance de uma vida melhor. Então, fiquei com isso na cabeça e quando acabou *Mutum* eu só pensava nisso, no que acontecia com as crianças depois da doação. Daí comecei a fazer uma pesquisa, fui a muitos abrigos, conheci muitas histórias e foi daí que nasceu *Campo Grande* (KOGUT, 2016, p. 10).

Outro ponto importante de narrativa cinematográfica envolve o enunciado (conteúdo) e seus dêiticos — segundo Gaudreault & Jost (2009), em todo filme há um enunciado atrelado a um discurso, e, para contar uma história na tela, o diretor utiliza-se de “dêiticos”, que são marcações temporais, espaciais e de composição de qualidades dos personagens (físicas, emocionais e comportamentais). Na imagem em movimento vê-se onde é o “agora”, quem é o narrador, quem é o protagonista e suas qualidades, a ambientação, e esses elementos só podem ser decifrados “em função do conhecimento que tivermos da identidade do comentador” (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 60), ou seja, aquele que profere o discurso (no caso, um narrador observável) e os dêiticos, sejam visuais, sejam verbalizados, para pontuar marcações de tempo e de lugar. O cinema utiliza sinais e marcas na composição da imagem para propor a enunciação e o ponto de vista: planos e enquadramentos nos rostos, primeira pessoa, deformações visuais e outros vários recursos de estilo. Os dêiticos propõem um discurso orientado e uma relação entre “observador e comentador”.

Os ambientes dos dois longas-metragens de Sandra Kogut apresentam claros dêiticos observáveis. Em termos de locação: *Mutum* foi rodado em Três Marias (região sudeste de Minas Gerais) e *Campo Grande*, no Rio de Janeiro (nos bairros Ipanema e

Campo Grande, principalmente) — o que proporciona a sensação de realidade e verossimilhança²⁸, já que não há cenários, nem estúdios ou grandes artefatos superficiais e tampouco *background* (cromaqui ou “fundo verde”). Tudo foi rodado em lugares autênticos (como em ambientes áridos, em matas fechadas e casebres de taipa, em *Mutum*, que consolidam o clima de insolação e esgotamento dos personagens, e nas ruas com enorme trânsito de Ipanema e no apartamento de Regina, em *Campo Grande*, que provocam o sentimento de angústia e insegurança das crianças). E em ambos os filmes, devido à gravação em locações, suscetíveis à captação de ruídos indesejados e ao desregulamento de iluminação, há evidenciada a “estética da imperfeição” (CARREIRO, 2018), mencionada anteriormente.

Para compreender outros dêiticos nos filmes da diretora Sandra Kogut, analisemos uma sequência de *Mutum* e outra de *Campo Grande*, e às quais voltaremos adiante, no capítulo 3.

Em *Mutum*, na abertura do filme (trecho compreendido entre 0’59’’ e 2’01’’), a câmera acompanha pormenores de um cavalo branco cavalgando lentamente por uma região de semiárido. Vemos a crina do cavalo, as patas dele pisoteando a terra seca, e ao fundo o som tanto desse trote quanto de pássaros. Dêiticos observáveis nessa cena: de espaço geográfico, como a região rural e o semiárido, e os animais no campo, bem como mato e chão de terra batida. Não se vê personagens de maneira clara, apenas que há alguém em cima do cavalo. O sol forte bate na câmera e reflete as luzes, o que reforça o clima quente, de insolação.

Em *Campo Grande* (*Figura 7*), logo no início do filme (trecho compreendido entre 11’02’’ e 14’05’’), do lado de fora do condomínio, o garoto Ygor vê a irmã pequena, Rayane, sair do prédio. Eles conversam e andam juntos pela cidade do Rio de Janeiro, sob um trânsito agitado. Primeiramente os dêiticos para mostrar que os personagens são empobrecidos e marginalizados: as crianças vestem uniformes da escola sujos, estão com os cabelos desarrumados e olhar cansado, e acabaram de ser abandonados pela mãe na frente de um prédio no Rio de Janeiro (pelos diálogos, eles aguardam a mãe chegar e procuram por ela). Há os dêiticos de espaço, que mostram a frente de um prédio de luxo

²⁸ Verossimilhança é um efeito de proporcionar sensação de realidade ao público que está lendo um livro ou vendo um filme. Segundo Pavis (2008, p. 428), é “aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade”. Nota-se que Patrice Pavis (1947-), por ser um estudioso do teatro, usa a referência do dramaturgo, mas o mesmo conceito pode ser aplicado ao cinema, à TV e à literatura.

onde estão as crianças, e ao mesmo tempo um Rio de Janeiro fervilhante, com poluição sonora e visual — os personagens andam pelas ruas sozinhas quando não encontram a mãe, elas passam por obras em construção, ouvem-se buzinas incessantes, e, ao utilizar uma câmera distante, a diretora reforça a ideia do abandono infantil (duas crianças sozinhas e invisíveis pelas ruas da cidade). Tem-se ainda os dêiticos de tempo: não há uma marcação exata de data, nem de mês/ano, porém objetos cênicos e cinematográficos dão a dimensão da época – carros modernos, pessoas transitando com celulares no ouvido, e as próprias roupas dos figurantes, que datam o tempo atual (ou seja, anos de 2010/2020 – vale lembrar que o filme foi gravado em 2015, exibido em festivais de cinema no segundo semestre daquele ano, como Festival Internacional de Toronto e Festival Mar del Plata, e lançado comercialmente nos cinemas em 2016).

Figura 7: Cena de *Campo Grande*, em que os irmãos Ygor e Rayane, após serem abandonados, andam sozinhos por Ipanema, no Rio de Janeiro



Fonte: Print de tela (pelo autor).

Os dêiticos ajudam a compor os enunciados, que formam o filme a partir da cadeia de sequências arranjadas e editadas pela diretora. A ordem encontrada por ela faz com que o filme tenha uma narrativa própria, com começo, meio e fim. E ali estão presentes elementos de seu cinema de denúncia social: ambientes opressores (o patriarca rude em *Mutum* e a mãe que abandona os filhos na rua em *Campo Grande*), personagens vulneráveis e empobrecidos (família rural no semiárido mineiro em *Mutum* e os irmãos pequenos todo sujos e largados à margem em *Campo Grande*) e por fim a intencionalidade da diretora, que é registrar tais situações-limite como maneira de conscientizar sobre casos que existam de abandono e violência infantil, ampliando a

discussão do tema por meio do cinema (o que consideramos ser uma forma de “denúncia” por meio da arte).

No capítulo seguinte (capítulo 2) a criança será tema do debate. A pesquisa se voltará à construção social da infância ao longo dos séculos, até chegar à atualidade. Já no capítulo 3, a ideia da criança empobrecida e abandonada será resgatada durante o processo de análise fílmica de sequências tanto de *Campo Grande* quanto de *Mutum*.

Capítulo 2

De quando a infância não tinha lugar ao cinema de Sandra Kogut

2.1. O surgimento da ideia de infância

Segundo o dicionário *Michaelis* (2022), “criança” é a “pessoa que está no limiar da vida adulta, mas que ainda é jovem” ou “ser humano no período da infância”. Já para infância há uma variedade de conceitos definidores. Primeiramente, o dicionário *Michaelis* (2022) traz dois significados e três sentidos figurados para ela. As definições denotativas são o “período da vida, no ser humano, que vai desde o nascimento até o início da adolescência” e “as crianças em geral”; enquanto os sentidos conotativos são “primeiro período da existência de uma sociedade ou de uma instituição”, “o começo da existência de alguma coisa” e “estado de espírito em que não há malícia”.

Refletindo essas definições do dicionário, vemos que a infância, para estudiosos como Castro (2010), é um período fértil no qual reinam brincadeiras, fantasia e liberdade. Mas também é uma etapa de preparação para o futuro, de construção e apropriação de conhecimentos, cujos integrantes são “sujeito construtor de sua própria história” ou um “ser social que se constitui nas relações com os membros da sociedade, estando ela, assim, ativa no processo de construção” (BULATY; PIETROBON, 2010, p. 2). Porém levou-se muito tempo para a sociedade e os adultos verem a criança como esse ser dono de sua própria história e que está ativo nesse processo. Demorou para que as Ciências Sociais e as Ciências Humanas pensassem a criança como um sujeito de direitos e como um ator social, bem como para pensarem sobre a importância dela nas relações familiares, na escola e na sociedade. Em outras palavras: são relativamente novos os estudos que procuram compreender as representações infantis nas discussões de âmbito familiar, social, educacional e político.

Para Alberton (2005), os escritos oficiais sobre a infância só vieram com a institucionalização da Psicologia e da Pedagogia modernas, no final do século XIX; até então havia uma escassez nos registros e na documentação relatando o comportamento e as atitudes das crianças nas diversas épocas da humanidade (ALBERTON, 2005 apud BARROS, 2010). Ainda assim, as análises sobre as crianças que passaram a ser realizadas ficavam mais restritas às preocupações com a saúde e com a formação pedagógica delas. Havia poucos estudos das humanidades que se debruçavam sobre a infância como tema

central de pesquisas, o que comprovaria a incapacidade do adulto de ver a criança sob uma perspectiva histórica e social, segundo Nascimento, Brancher & Oliveira (2008).

Apenas na segunda metade do século XX, em 1960, na França, surge um livro pioneiro, intitulado *História social da infância e da família*, do pesquisador Phillipe Ariès (1914-1984), que auxiliou nas pesquisas sobre a criança no mundo inteiro e ainda hoje serve como base referencial. A obra de Ariès foi seminal na investigação sobre como modificações históricas e culturais foram dando diferentes contornos aos modos de ser criança e de viver essa fase da idade, revelando, portanto, que a infância não é apenas uma etapa biológica de nossas vidas, mas sobretudo uma construção social, que se modifica com o passar do tempo.

O livro de Ariès focaliza a criança durante o período medieval e no Antigo Regime²⁹, a partir de vastos estudos de iconografias³⁰ (*figura 8*). Por meio desse material, o autor compreende que a Idade Média era uma época em que os pequenos não apareciam nas discussões dos adultos – e, quando eram retratados nas pinturas e iconografias, tinham aparência de adultos, seja no formato dos rostos, seja na posição do corpo e nos gestos.

Tanto Ariès quanto Pinto & Sarmiento (1997) e Sirota (2001) afirmam que as crianças, apesar de serem deixadas de lado nas conversas e nas preocupações dos mais velhos, não eram maltratadas, abandonadas ou rejeitadas. Porém não existia, segundo eles, um “sentimento de infância”, ou seja, não havia uma consciência por parte dos adultos das suas especificidades e necessidades. Elas eram vistas como um adulto, que integrava aquele mundo como qualquer outro indivíduo. Por isso as crianças eram usualmente reconhecidas como um “adulto em miniatura” (ARIÈS, 1981) ou “seres humanos miniaturizados” (SARMENTO, 2008), que já estavam inseridos em diversos campos da vida adulta.

²⁹ Sistema social e político compreendido entre os séculos XV ao XVIII, governado por aristocratas e controlado por monarcas. Existiu em países como França e Espanha.

³⁰ Modalidade de arte em que se utilizam desenhos, símbolos e ilustrações para tratar de um tema específico. Em História da Arte, a iconografia está atrelada à identificação e interpretação do conteúdo das imagens. Iconografia, com o passar do tempo, foi também um tipo de arte religiosa chamada de “ícone” nas tradições cristã, bizantina e ortodoxa.

Figura 8: Iconografia datada do ano de 1300 (sem título e sem autor). Na obra, que representa a “Madona e seu filho” (a Virgem Maria e o Menino Jesus), a criança é retratada com traços de adultos, desproporcional em tamanho em relação à mulher



Fonte: <https://stringfixer.com/pt/Iconography>.

Naquela época, assim que a criança soubesse falar e andar, e já deixasse os cuidados da mãe, por volta dos sete anos de idade, imediatamente era inserida na sociedade dos adultos (Ariès chama essa sociedade de “grande comunidade dos homens”). Vale destacar que a sociedade a que nos referimos, a que transitava do medievalismo para o Antigo Regime, principalmente a francesa e a inglesa, era aristocrática, rígida e patriarcal, e, quando a criança entrava no mundo dos adultos, a vida era semelhante a de todos de casa, pequenos, adultos e idosos, entre todos os sujeitos que compunham determinado grupo social. Crianças, jovens e adultos compartilhavam os mesmos lugares, sejam os de casa, sejam os de trabalho, sejam os eventos festivos. Ou seja, não havia divisão territorial nessa sociedade. Por seus estudos, Ariès notava que as crianças transitavam entre as conversas dos mais velhos, tinham comportamentos de adultos e vestiam-se como eles, e jogavam os mesmos jogos de seus pais etc. As das classes trabalhadoras trabalhavam nas oficinas, enquanto as nobres faziam parte dos eventos da corte. Ressalta-se que nessa época não existia uma instituição fundamental para a aprendizagem dos pequenos, a “escola” (mais próxima do modelo que conhecemos), que surgiria somente no século XIX e reduziria esse convívio de crianças

no mundo dos adultos. Até então, os colégios eram espaço para aprendizagem de um ofício ou então se destinava à formação clerical.

Do mesmo modo, Levin (1997) afirma que “não se negava a existência biológica das crianças” (LEVIN, 1997, p. 201), mas antes do século XVI “não se admitia a existência da infância como uma categoria diferenciada do gênero humano” (LEVIN, 1997, p. 202). O autor compartilha da ideia de Ariès, que diz ainda que a juventude também era uma categoria inexistente, e que o adolescente era sinônimo de criança até o século XVIII. Segundo Ariès (1981), a sociedade do Antigo Regime

via mal a criança, e pior ainda o adolescente. A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude, que talvez fossem praticadas antes da Idade Média e que se tornaram aspectos essenciais das sociedades evoluídas de hoje (ARIÈS, 1981, p. 10).

As crianças eram tão omitidas da vida pública que sequer eram representadas em pinturas ou apareciam na literatura ou em outras manifestações artísticas nesse período. Como Ariès escreveu, não é que não existiam crianças nessa época (o que fazia crer quando se olhava um quadro de uma festa e ali não apareciam crianças); o que ocorre é que elas ou eram tiradas de foco ou retratadas como homens adultos de tamanho reduzido (daí o termo cunhado por Sarmiento, de “ser humano miniaturizado”). Para Ariès, “é mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (ARIÈS, 1981, p. 50). A ausência da criança nas produções culturais foi notada até parte da Idade Moderna, como na Inglaterra, e quando alguma aparecia retratada na literatura, na pintura ou na dramaturgia, era “uma figura marginal em um mundo adulto” (HEYWOOD, 2004, p. 10).

Algo começaria a mudar somente a partir do século XVI, quando entendeu-se existir o que Ariès chamou de “Idades da vida”. Para ele, idades que “não correspondem apenas a fases biológicas, mas a funções sociais” (ARIÈS, 1981, p. 54). Até a Idade Média entendia-se que havia seis etapas de vida do ser humano: a Primeira Idade (do nascimento até os sete anos), a Segunda Idade (dos sete aos 14 anos) e a Terceira Idade (dos 14 aos 21 anos), que não eram valorizadas pela sociedade, e depois as seguintes, quando os indivíduos começavam a ser reconhecidos socialmente, que são a Quarta Idade (dos 21 aos 45 anos), a Quinta Idade (chamada de senectude, uma transição para a velhice) e por fim a Sexta Idade, a velhice, que correspondia idades acima dos 60 anos até a morte. Essas

seis etapas, do nascimento à morte, carregavam a ideia de uma vida dividida em fases, com suas características e nítidas demarcações (ARIÈS, 1981).

Até a Idade Média, conhecida por “Idade das Trevas”, devido à precariedade das condições de higiene dos indivíduos no continente europeu e à proliferação de inúmeras doenças contagiosas, que atingiam uma em cada três pessoas, a mortalidade infantil era muito alta. Heywood (2004) afirma que isso era uma questão relevante para comprovar a indiferença dos adultos em relação à criança, até para compreender a forma insensível com que os pais criavam seus filhos. Por exemplo, bebês abaixo dos dois anos de idade morriam em muitos dos casos, em decorrência de epidemias de cólera, peste bubônica, tuberculose e varíola, e inclusive eram chamados de “pobre animal suspirante” (HEYWOOD, 2004, p. 87). Crianças pequenas que sobreviviam não tinham identidade própria, pois logo que começavam a falar eram inseridas entre os adultos e ali ficavam. As de famílias abastadas eram criadas por criadeiras ou amas de leite.

No entanto, em determinado momento, todas elas, pobres ou ricas, passaram a ser alvo de uma superficial de atenção, que Ariès chamou de “paparicação”. Esse seria o que ele chama de um primeiro sentimento de infância, ou seja, uma primeira consciência da particularidade das crianças, notado entre os séculos XVI e XVII, que

era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela ainda era uma coisinha engraçadinha. As pessoas se divertiam com a criança pequena como um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato (ARIÈS, 1981, p. 10).

Nota-se que assim a criança pequena deixava de ser um integrante da vida dos adultos para ser um objeto notado, de paparicação, que servia para distração e relaxamento. Havia, inclusive, ali uma diferença entre o tratamento de uma criança do sexo masculino e outra do sexo feminino, o que incluía o entusiasmo na celebração do nascimento de um menino. Quando nascia uma menina, fazia-se pouco caso, de acordo com Heywood, e até acreditava-se que elas eram consideradas “produto de relações sexuais corrompidas pela enfermidade, libertinagem ou a desobediência a uma proibição” (HEYWOOD, 2004, p. 76). Ideia essa que ajudava a erigir a sociedade patriarcal, que ainda permanece.

2.2. A criança na Idade Moderna: novos “pensares” sobre a infância

Após esse período inicial, em que a infância parece ganhar relevo, já que as crianças pequenas passaram a ser alvo de carinho e curiosidade dos adultos, ocorre uma nova transformação do pensamento social em torno delas, por volta do século XVII. Salles (1977, p. 2-3), em seu ensaio, fala sobre a relação entre o “sentimento de família e o sentimento de classe”, para tratar das famílias burguesas que não mais admitiam a “promiscuidade ditada pela proximidade e indiferenciação da velha sociabilidade” (SALLES, 1977, p. 1). Esse sentimento nasce com a família moderna, diante da reorganização da casa e dos costumes, e só pode ser possível devido à nova preocupação com a privacidade dos indivíduos dentro daquele espaço familiar. Entre o século XVII e XVIII, essa concepção espalhou-se entre as famílias burguesas e depois, mais lentamente, a partir do século XIX, às camadas mais populares, que ainda mantinham características de famílias medievais, cujas crianças “passavam a habitar a casa grande como criados ou aprendizes” (CAMPOS & MATTA, 2007, p. 117).

Tanto Salles quanto Campos & Matta, ao falar do “sentimento de família”, fazem uma crítica às interações sociais anteriormente descritas, em que em que os pequenos eram incorporados a todas as vivências em família. Salles dialoga com Ariès em seu texto e diz que a burguesia, a classe dominante na Idade Moderna, não suportava mais o contato com o povo nem à pressão da multidão e assim se organizaria em famílias fechadas, como uma bolha, gerando uma nova forma de organização familiar e por conseguinte uma outra maneira de criar e cuidar dos filhos pequenos.

Com essa nova organização social, surgem nas sociedades a ideia de que era preciso disciplinar a crianças. Nasce então um novo modo de organizar a escola, destinada em primeiro lugar aos meninos. Nessa instituição, clérigos e moralistas começaram a adotar modos de severo de controle das crianças, que poderiam incluir até castigos corporais. Seria uma instituição que se encarregaria de cuidar dos filhos dos burgueses, planejada para abrigar e ensinar crianças quanto às práticas de mundo e comportamentos, e assim dar a elas um tratamento especial, antes que elas integrassem o mundo dos adultos — o que Heywood (2004, p. 23) chamou de “quarentena”, ou seja, um longo período em que os pequenos ficavam sob a tutela de cuidadores e tutores, e lá passavam por regramento e aprendizagem. As escolas seriam incorporadas como uma das bases primordiais da sociedade a partir de então e, no século XIX, adquirem as características que têm até hoje, com a divisão por séries, e fases de aprendizado. Seria aqui o que Ariès

chamou de “segundo sentimento de infância”, que partia agora de fora do ambiente familiar; e era uma forma de fazer com que as crianças, por meio da disciplina religiosa por homens da lei, e pelo surgimento das escolas, aprendessem quanto a costumes e regras de convivência.

Assim, compreende-se que a vida escolástica moderna trouxe dois impactos às crianças do século XVII em diante, segundo Ariès (1981): os colégios eram instituições de vigilância, punição e enquadramento de crianças e jovens, o que causava o aprisionamento desse grupo — devido ao modo autoritário da instituição e da atitude dos professores, já que as crianças tinham a todo custo de ser separadas do mundo dos adultos, para que fossem transformadas em seres obedientes e controlados (em segundo plano, a transmissão do conhecimento); do outro, houve ali os primeiros reconhecimentos da infância como categoria social, já que os mestres tinham forte compromisso com seus estudantes, tornando-se responsáveis por suas “almas”. Sarmiento (2004), quando fala da institucionalização da infância, a partir da Idade Moderna, indica que as crianças foram de um extremo, em que eram menosprezadas e ignoradas, a um outro, em que eram demasiadamente vigiadas e doutrinadas, e reforça que a escola teve papel primordial na construção social da infância. Entre os séculos XVIII e XIX houve novas mudanças nas práticas educacionais: crianças mais novas eram separadas das mais velhas e estas, dos jovens, enquanto as ricas eram separadas das pobres, e as punições severas e abusivas, como chicoteamento e palmatória, começaram a desaparecer paulatinamente.

Também nesse momento ocorre uma mudança nas formas de lazer das crianças. Ariès (1981) relata que até o século XVII, por conta da força disciplinadora que havia surgido, os jogos comuns da época, como cartas, xadrez, raquetes e idas ao teatro, eram apenas voltados aos adultos, e que crianças e jovens não podiam participar deles — havia até a reprovação disso pelos religiosos. Porém, aos poucos, tanto crianças quanto jovens puderam ser inseridos nessa convivência dos jogos, marcando assim uma mudança de mentalidade. Inclusive os padres perceberam que não seria interessante proibi-los, e escolhem alguns para fazerem parte da vida escolar, “dando preferência a jogos que utilizassem o corpo, que remetessem ao movimento” (ARIÈS, 1981, p. 112-113).

Vemos então que, a partir da Idade Moderna, à criança atribuíram-se lenta e gradualmente formas particulares de pensar, sendo que os adultos detinham o poder de

desenvolver nelas o caráter e a razão. Com o Iluminismo³¹, que influenciou a religião, a política e as estruturas da sociedade europeia e de países fora do continente europeu, esse modo de compreender a infância como uma fase de preparação ganha novas características. O filósofo iluminista inglês John Locke (1632-1704), por exemplo, dizia que a criança era uma “tabula rasa”, que começa a vida sem nada dentro e, a partir dos ensinamentos dos adultos, sua mente começa a ser preenchida — os adultos agiam nela como se “escrevessem” nessa tabula, nessa folha em branco, e assim elas incorporavam conceitos e aprendiam coisas da vida.

Um século depois, outro filósofo de base iluminista, o suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), diretamente influenciado pelas ideias de John Locke, cravou a famosa “Teoria do Bom Selvagem” para explicar sobre a natureza humana e seus desdobramentos: a pessoa nasce boa e pura, e com o tempo a sociedade lhe ensina valores (e também pode corrompê-la). Diante dessa teoria (também chamada de “Mito do Bom Selvagem”), o dever dos pais das crianças e da sociedade era colocá-la longe dos vícios e dos pecados, inclusive os pais deveriam ensiná-las a resolver seus problemas (PINTO; SARMENTO, 1997, p. 41). O sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) partiu desse pensamento para apontar que a infância é “um terreno quase virgem, de onde se deve construir partindo do nada e colocar nesse lugar uma vida moral e social³²” (DURKHEIM, 1975, p. 54). A ideia de Rousseau colaboraria na criação das escolas como a conhecemos no século seguinte, marcando o comportamento das sociedades inglesa e francesa da época.

Essas ideias vigoraram por muito tempo, e hoje já foi descartada por sociólogos e educadores, apesar de permanecerem de alguma forma no senso comum. Elas partem do princípio que as crianças são inúteis, apenas receptoras do que os adultos transmitem a elas, ou são idealizadas como seres puros e naturalmente bondosos (NASCIMENTO, 2016), e não consideram a autonomia e a capacidade reflexiva das crianças. O médico e psiquiatra austríaco Sigmund Freud (1856-1939), por exemplo, foi um dos primeiros a negar a tabula rasa de Locke, pois, para ele, a criança é dotada de aparelho psíquico, e o desenvolvimento infantil é pouco romântico e muito dramático, já que se sublimam impulsos libidinais e agressivos (PINTO; SARMENTO, 1997, p. 42-43).

³¹ Movimento intelectual e filosófico predominante na Europa ao longo do século XVIII e início do XIX, que propunha o fim do absolutismo, substituindo-o pelo regime republicano; o fim do colonialismo; e a defesa das liberdades econômica, religiosa, de pensamento e de expressão.

³² “Un terreno casi virgen donde se debe construir partiendo de la nada y poner en ese lugar una vida moral y social” (Tradução do autor).

Outra forma de ser “criança” surgiria com a Revolução Industrial — primeiramente na Inglaterra e depois pelo mundo, a partir da segunda metade do século XVIII —, que instaurou um espírito de progresso nas cidades, impulsionando a construção de indústrias pesadas e de grande porte. A mão de obra barata e facilmente substituível das crianças, filhas de proletários, se torna costumeira, e surge o que estudiosos apontam como a figura da “criança operária”. Demarca-se a perda das condições idealizadas de infância dessas crianças, retirando delas o direito à escolarização, à liberdade e a usufruir os prazeres da vida tenra, negadas pelo mundo do trabalho.

Moura (2008) aponta que muitas dessas crianças, além de adolescentes, morriam nas fábricas, tinham sequelas físicas irreversíveis devido a acidentes e intoxicação com produtos químicos e padeciam de inanição e exaustão, já que as indústrias da época tinham instalações precárias, sem arejamento e eram lugares insalubres. As crianças burguesas, no entanto, continuaram a viver suas infâncias abrigadas nas escolas e no lar, sendo preparadas para assumir os negócios familiares. Assim, nota-se que não podemos falar em infância, no singular, mas sim em infâncias, pois as crianças viveram, e vivem, de forma diferente essa fase da vida, de acordo com suas culturas, seus territórios, suas condições socioeconômicas e seus gêneros.

2.3. A infância maltratada

A partir do fortalecimento da compreensão de que a infância é construção cultural e histórica, caracterizada por relações de poder, de acordo com Gaitán (2006), as condições de vida das crianças, a partir do final do século XX e do início do XXI, tornou-se uma das preocupações constantes não só dos estudos de sociologia, mas dos mais diversos nichos da sociedade. As crianças do século XIX, como descrito acima, durante a industrialização pelo mundo afora, foram forçadas a trabalhar em indústrias pesadas, em lugares insalubres, ao lado dos adultos (*figura 9*). Muitas morriam de doenças, acidentes de trabalho e fome, o que fez com que movimentos pressionassem a sociedade para revisar a situação a que elas eram subordinadas, e algumas medidas foram implantadas para amenizar o sofrimento laboral ao longo do século XIX, como fim dos castigos físicos como punição e disciplina, redução da carga horária de trabalho e fim da jornada noturna. A proibição do trabalho infantil começa a acontecer no fim desse século, mas as crianças ainda podiam ser encontradas nas indústrias em várias partes do globo.

Figura 9: Crianças e adolescentes (de 7 a 12 anos) trabalhando em uma mineradora em Pittston, Pennsylvania, em 1910. Fotografia de Lewis Hine



Fonte: <https://www.loc.gov/item/2018676224/>.

Nesse processo, a criança torna-se alvo de discussões em fóruns mundiais a partir dos anos 20 do século XX. Os mais notórios são a da Liga das Nações, que adotou a Declaração de Genebra sobre os Direitos da Criança em 1924, apontando que os adultos deviam às crianças formas de educá-las e desenvolvê-las, bem como prioridade de socorro e proteção contra a exploração; a criação do *United Nations International Children's Emergency Fund (Unicef)*, o Fundo Internacional de Emergência das Nações Unidas para a Infância, durante a Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1946, que se configuraria com um dos órgãos das Nações Unidas e tinha como objetivo angariar recursos para assistência às crianças da Europa e da Ásia do pós-guerra; a Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, pela Assembleia Geral das Nações Unidas, com destaque para o Artigo 25, que faz referência aos cuidados, assistência e proteção social a mães e crianças; e por fim o maior dos fóruns, a Convenção sobre os Direitos da Criança, adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 20 de novembro de 1989 e que entrou em vigor em 2 de setembro de 1990.

Segundo o site do Unicef, esse é o “instrumento de direitos humanos mais aceito na história universal”³³, ratificado por 196 países, entre eles o Brasil. Tal documento

³³ Disponível em: <<https://www.unicef.org/>>. Acesso em: 27 mai 2022.

gerado na Convenção traz, em seu preâmbulo, que, pela Carta das Nações Unidas, todos os membros da família humana, o que incluem as crianças, sem distinção de raça, cor, sexo ou opinião política, são dignos de reconhecimento e devem ter direito à liberdade, à justiça e à paz. E que na Declaração Universal dos Direitos Humanos a infância “tem direito a cuidados e assistência especiais”, sendo que a família deve propiciar um ambiente de felicidade, amor e compreensão para o “crescimento e o bem-estar de todos os seus membros, em particular, das crianças”.

Apesar do documento legal, sabemos que muitas crianças hoje continuam a não ter atenção e amparo pela sociedade e pelos adultos, nem são devidamente assistidas pelo Estado. Sarmiento (2004) aponta que, como dissemos, há várias infâncias dentro da infância global, e que “a desigualdade é o outro lado da condição social da infância contemporânea”. Para ele, as crianças hoje parecem “assujeitadas, e não sujeitos”, e

de acordo com a *Unicef* e com ONGs como a *Save the Children*, a infância é o grupo geracional que, nas condições actuais da globalização hegemónica, é mais (e mais progressivamente) afectado pelas condições de desigualdade, pela pobreza, pela fome, pelas guerras, pelos cataclismos naturais e pela SIDA e outras doenças (SARMENTO, 2004, p. 10).

Para Sarmiento, a Segunda Modernidade, conhecida como “Sociedade de Risco”, é aquela que “decorre da emergência contemporânea de novos perigos – sobretudo ambientais, de destruição maciça pelo aumento do belicismo e dos conflitos regionais e inter-regionais”, segundo Beck (1992, p. 6), o que fez radicalizar as condições da infância no século XX. Sarmiento diz ainda que a infância atual já traz as crianças como atores sociais, mas a conformação neoliberal amplia o fosso nas possibilidades de existências das crianças, o que gera duas grandes imagens de infância na era pós-moderna: uma “criança desejada, que se quer livre, amada, espontânea, sonhadora” (SARMENTO, 2004, p. 11), que pertence às classes de maior renda e é alvo de proteção social, e a “criança rejeitada, abandonada ou enviada para as instituições de custódia, perturbadora do quotidiano dos adultos, comprada e seduzida” (SARMENTO, 2004, p. 11), que está nas ruas, nas periferias, fora da escola e em outras situações de vulnerabilidade. Há, para Sarmiento, portanto “a criança romântica e a criança da crise social”, uma protegida e outra violentada (SARMENTO, 2003, p. 10-11).

Marchi & Sarmiento (2008) apontam que, nos últimos 20 anos, a situação global da infância melhorou em indicadores essenciais como escolaridade, mortalidade infantil

e saúde, no entanto essa não é uma realidade válida para todas as regiões do mundo. Eles analisam um relatório da Unicef de 2005 que tem como título *Uma geração sob ameaça*, que foca a criança dos países mais pobres, integrantes das camadas sociais mais empobrecidas e excluídas. Dizem que

é no aumento das desigualdades sociais que se encontram os factores mais poderosos de “risco” para as crianças, com implicações para o conjunto do grupo geracional, não podendo, por consequência, ser descartada nenhuma criança das tensões sociais que potenciam esses factores (MARCHI; SARMENTO, 2008, p. 3).

O psico-historiador Lloyd deMause (1931-2020) traz à tona a discussão da figura da criança marginalizada e sofredora não só da atualidade, mas de outras épocas. Ele se debruça sobre a violência infantil no curso da História mundial e diz que a infância é uma “história em tons mais escuros”, mostrando como muitas foram rejeitadas, inclusive vítimas de tortura e estupro, ao longo do tempo:

A história da infância é um pesadelo do qual recentemente começamos a despertar. Quanto mais atrás regressamos na História, mais reduzido o nível de cuidados com as crianças, maior a probabilidade de que houvessem sido assassinadas, aterrorizadas e abusadas sexualmente (DEMAUSE, 1975 apud ALBERTON, 2005, p. 40).

Hoje, as crianças continuam a ser vítimas de abusos e violências dos mais diversos, como estupro, incesto, atentado violento ao pudor, exploração sexual comercial (prostituição), tortura, trabalho escravo, aprisionamento e de abusos mais “brandos”, até imperceptíveis, que é o abuso psicológico e a negligência por pais ou responsáveis maiores de idade. Segundo Craine *et al* (1988), qualquer uma dessas agressões gera outros tipos de danos e sequelas a esses indivíduos, como não adaptação social, baixo rendimento escolar, distúrbios de sono e comportamentais e transtornos psiquiátricos. “Estudos apontam os traumas de infância como responsáveis por cerca de 50% das psicopatologias encontradas nos adultos” (CRAINE et al., 1988 apud ADED; DALCIN; MORAES; CAVALCANTI, 2005, p. 3).

Segundo Barros (2010), a violência e o abuso contra crianças aparecem desde a mitologia grega, mas somente em 1962, com o Relatório Kempe, do pediatra norte-americano C. Henry Kempe (1922-1984), o abuso infantil foi reconhecido e daí amplamente estudado. Nesse relatório Kempe trata da “Síndrome da Criança Maltratada”, tipificado no Código Penal e que se desdobraria em outras síndromes, como a de

Alienação Parental, distúrbio que a criança desenvolve quando ela é incentivada a ter ódio de seu genitor, utilizada como instrumento de conflitos durante uma separação conjugal.

2.4. A infância no Brasil

As pesquisas sobre a infância no Brasil começam suas análises na colonização do país, mais precisamente às primeiras décadas, por volta de 1530, quando para cá se deslocaram os portugueses trazendo novos hábitos, culturas e crenças³⁴. Não foi uma história alegre sobre as crianças, e sim de trabalho escravo e violência. Segundo Ramos (2008, p. 19), crianças portuguesas, de oito a 16 anos, chegaram com os navegadores, apesar de não serem muitas. Eram aprendizes, menores de idade, que vinham como auxiliares dos marinheiros (chamadas de grumetes) e pequenos escudeiros (pagens) ou mesmo crianças acompanhadas de pais e parentes.

As naus eram locais insalubres, e tanto adultos quanto crianças morriam nas viagens, de doenças ou acidentes em alto-mar. Os aprendizes trabalhavam durante o trajeto, e há relatos de abusos sexuais de crianças por parte de marujos; quando o navio era invadido por piratas, eles as roubavam ou eram trocadas e vendidas, segundo Ramos (2008). Para ele, “em meio ao mundo adulto, o universo infantil não tinha espaço: as crianças eram obrigadas a se adaptar ou perecer” (RAMOS, 2008, p. 48).

No Brasil quinhentista³⁵, nas primeiras décadas da colonização, há pouco registro de crianças imigrantes em solo brasileiro, já que muitos morriam no percurso, que demorava de um a dois meses, entre Portugal e Brasil. As crianças que mais aparecem nos estudos sobre a infância no período do Brasil Colônia estão mais relacionadas aos meninos e às meninas indígenas, na sua relação com a chamada catequização. Surgiu, na Europa de 1534, uma ordem católica, chamada Companhia de Jesus (dos Jesuítas) cujos integrantes, em missões evangélicas, vieram ao Brasil para submeter os povos colonizados, os indígenas, à doutrina e a às regras católicas. A catequização das crianças (*figura 10*) era considerada mais fácil, e os padres jesuítas acreditavam ser esse um meio mais breve para converter os adultos. E a educação era radical: quando portugueses ensinavam a criança indígena a ler, a escrever e a falar português, além dos postulados católicos, aos poucos ela assumia traços daquela nova cultura.

³⁴ Há poucos estudos publicados sobre a criança indígena no Brasil antes da colonização, o que reforça a necessidade de mais pesquisas aprofundadas acerca do tema.

³⁵ Período na História do Brasil compreendido entre os anos de 1500, com a colonização portuguesa, até a virada do século, em 1601.

Para Chambouleyron *et al* (2008), acreditava-se que meninos e meninas indígenas eram uma “tabula rasa” de John Locke, em que os portugueses e padres jesuítas incutiam os ensinamentos religiosos. A infância estava em vias de descoberta,

resultando da transformação da relação entre o indivíduo e o grupo, criando novas formas de afetividade e, dessa forma, afirmando um sentimento de infância, no qual as crianças indígenas eram um papel branco, uma cera virgem, que se desejava escrever e inscrever-se, por consequência, se tornavam o alvo da catequese jesuítica. Com o estabelecimento da Companhia de Jesus, consolidou-se a conquista portuguesa da América (CHAMBOULEYRON, 2008, apud BULATY & PIETROBON, 2010, p. 7).

Reportagem do *TAB UOL*, de 12 de fevereiro de 2020, trouxe um capítulo pouco explorado sobre as crianças órfãs que saíam de Portugal rumo ao Brasil, que tem relação com a evangelização dos índios e também com um problema social notado na Europa da época. Segundo a fonte consultada pela equipe de reportagem, Paulo Rezzutti (1972-), historiador do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1550, de maneira forçada e sistemática, o reino de Portugal mandou para o Brasil centenas de meninos e meninas órfãs, com o argumento oficial de que elas pudessem auxiliar os jesuítas da Companhia de Jesus na evangelização dos indígenas. Porém historiadores estudam dois outros motivos: acabar com o “problema” de crianças pobres e órfãs de Portugal e ao mesmo tempo “promover o ‘branqueamento’ da população do Brasil”.

Figura 10: Jesuítas da Companhia de Jesus catequizando meninos e meninas indígenas. Gravura da Coleção Hariberto de Miranda Jordão



Fonte: <http://www.revistahesm.coc.fiocruz.br/as-ciencias-e-os-saberes-indigenas-na-companhia-de-jesus>.

Entre o final do Brasil Colônia e o período do Império, séculos XVII e XVIII, houve um outro olhar sobre as crianças, aquelas descendentes de portugueses que nasciam

já no território brasileiro. Nota-se o período da paparicação conforme descreveu Ariès (1981), em que os pequenos eram objeto de distração dos adultos, como se fossem animais de estimação. Havia um sentimento de infância, porém as crianças eram secundárias na vida cotidiana, segundo Scarano (2008). Elas eram mais celebradas em momentos de festas, mas, quando morriam, o luto não era visto como uma tragédia ou uma perda incômoda, apenas como uma fatalidade — pelas condições de saúde precárias, muitas crianças nessa época morriam, mas se compreendia que logo poderiam ser “substituídas” por outras.

Nas cidades em desenvolvimento e nos vilarejos, era fácil notar crianças brancas pelas ruas, que as utilizavam como espaço coletivo de brincar. As brancas viviam com as amas de leite até os seis anos de idade; as meninas, depois dessa idade, ficavam com a família, instruída pelas mães quanto a comportamentos e vida em sociedade, bem como no aprendizado de habilidades manuais, enquanto os meninos eram levados para colégios religiosos, sendo que os de elite poderiam até estudar e viver fora do país — isso no auge do Brasil Império, na metade do século XIX.

Mas também havia crianças negras, escravizadas, e parte delas vivia com as famílias, outras trabalhavam em funções previamente designadas dentro de casa, e havia também aquelas que viravam uma espécie de passatempo para as mulheres brancas que viviam reclusas em suas casas (*figura 11*). “Eram como que brinquedos, elas as agradavam, riam de suas cambalhotas e brincadeiras, lhes davam doces e biscoitos, deixavam que enquanto pequenos, participassem da vida de seus filhos” (SCARANO, 2008, p. 111).

Figura 11: *Um jantar brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, Rio de Janeiro, 1827. Mostra o convívio de crianças negras com brancos da Corte



Fonte: <http://historiaporimagem.blogspot.com/2011/10/jean-baptiste-debret-um-jantar.html>.

O século XIX foi determinante para firmar novas visões sobre a infância no Brasil. A mentalidade oitocentista, refletindo movimentos já vistos na Europa, conforme aponta Gondra (2008), começa a reconhecer a existência da criança, e nessa época já se fala em “infância” e “puerícia” como idades da vida — a primeira, que iria do nascimento aos três anos de idade, e a segunda, dos quatro anos aos 10 ou 12 anos —, reconhecendo essas etapas como fase importante da vida.

No final do século XIX, com a industrialização acelerada e a instauração do Regime Republicano no Brasil, as cidades ganham força, e o país rumava para o desenvolvimento urbano. Percebe-se, assim como na Inglaterra e nos Estados Unidos, fenômeno da “criança-operária”, já descrito anteriormente, considerada mão de obra barata e substituível, e muitas morriam nesses espaços insalubres.

Com a pressão da sociedade para enxergar a criança como um ser a ser protegido ou resgatado, com a mobilização da ONU e de suas dezenas de Assembleias Gerais que colocaram a criança em foco a partir dos anos de 1920, o Brasil criou, em 1927, uma de suas primeiras leis, a de Assistência e Proteção aos Menores, conhecida como “Código de Menores”, consolidada pelo Decreto nº 17.943-A, de 12 de outubro, que representou alguns avanços na proteção das crianças. É nessa lei, por exemplo que se determinou a maioria penal aos 18 anos, que prevalece até hoje. Mesmo propondo certa mudança social, o Código retirava a autonomia das crianças, pois elas eram um sujeito a ser corrigido, sem independência — sem contar as crianças “problemáticas”, aquelas ou que cometiam infrações ou tinham problemas psiquiátricos, que podiam ser retiradas de circulação da sociedade, trancadas em hospitais psiquiátricos, institutos penais e prisões especiais. Segundo Miceli (2010), as orientações do Código “afirmavam uma política assistencialista [...] e centrava-se na manutenção da repressão, especialmente com a criação da FUNABEM e das FEBEMs” (MICELI, 2010, p. 277).

Em 1950, o Unicef assinou seu primeiro programa de cooperação com o Governo do Brasil, e, em 1986, em plena redemocratização do Brasil, o mesmo Unicef, juntamente com outras parcerias sociais, lançaram a campanha “Criança Constituinte”, que apelava para que brasileiros votassem em candidatos comprometidos com as causas da infância no país, segundo informa o site do Unicef em sua linha do tempo³⁶. Em 1988, a nova

³⁶ Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/historia-dos-direitos-da-crianca>>. Acesso em: 23 mai 2022.

Constituição Brasileira foi lançada, trazendo nela um artigo específico sobre os direitos das crianças, que é o de número 227. Diz que

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (BRASIL. CONSTITUIÇÃO, 1988).

A regulamentação quanto aos direitos da criança e do adolescente no Brasil vê seu auge com a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), marco legal avançado, que reflete os valores da Convenção, instituído pela Lei 8.069, de 13 de julho de 1990, a partir dos preceitos da Constituição de 1988 e aperfeiçoando o antigo Código de Menores.

Apesar do rico arcabouço legal, reportagem³⁷ especial no site do *Unicef*, que trata da atual situação das crianças e dos adolescentes no Brasil hoje, mostra como é preciso avançar para que os direitos das crianças possam se concretizar. Cerca de 25% da população atual é composta por menores de 18 anos (são ao todo 53,7 milhões de indivíduos, conforme estimativa do IBGE de 2019). Mais da metade são afrodescendentes e um terço dos 820 mil indígenas do país é criança. A reportagem diz que houve muito progresso nas condições de vida da população jovem brasileira nas últimas décadas. No entanto, esses avanços ainda não atingiram todas as crianças. Houve a redução da taxa de desnutrição crônica entre os menores de cinco anos (de 19,6% em 1990 para 7% em 2006), mas esse número ainda é alto entre indígenas, quilombolas e ribeirinhos. A taxa de mortalidade infantil caiu de 47,1 para 13,1 mortes para cada mil nascidos vivos, entre 1990 e 2018, porém, o índice de vacinação entre crianças diminuiu desde 2015, incluindo cobertura vacinal de poliomielite e tríplice viral. A proporção de crianças em idade escolar que estão longe dos colégios caiu de 19,6 para 3,7% entre 1990 e 2019, mas cerca de 1,5 milhão de crianças ainda estão fora da escola. “Essa exclusão tem rosto e endereço: quem está fora da escola são os pobres, negros, indígenas e quilombolas”, informa o texto, que afirma ainda que uma parcela delas tem algum grau de deficiência, além de viverem nas periferias, na zona rural, no semiárido e na Amazônia. Muitos deixam a escola para “trabalhar e contribuir com renda familiar”.

³⁷ Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/situacao-das-criancas-e-dos-adolescentes-no-brasil>. Acesso em: 23 mai 2022.

Ainda segundo a reportagem, de 2020, o maior problema visto pelo Unicef e que diz respeito à violação de direitos das crianças e adolescentes envolve a taxa de homicídios: “a cada hora, alguém entre 10 e 19 anos de idade é assassinado no país [estimativa do UNICEF baseada em dados do Datasus (2018)]”, sendo a maioria desses meninos negros e moradores de favelas. Percebe-se que o Brasil apresenta uma das legislações mais avançadas do mundo quanto à proteção da infância e da adolescência, “no entanto, é necessário adotar políticas públicas capazes de combater e superar as desigualdades geográficas, sociais e étnicas do país e celebrar a riqueza de sua diversidade”, finaliza a reportagem.

2.5. Representações da criança vulnerável no cinema brasileiro

Como se vê, a infância (vale lembrar do termo original, *in-fans*, que significa “aquele que não fala”) é uma construção social, cujos contornos foram se modificando no decorrer da história. É um “fenômeno relativamente recente”, que se estuda há pouco tempo, segundo Heywood (2004), e, segundo Salles (1977), o sentimento de infância acompanha um “processo de passagem de um tipo de sociabilidade a outro”, em que se esboça um também um novo sentimento de família, ou seja, um novo modo de compreensão social sobre a função e os valores do núcleo familiar. Entender os aspectos principais desse processo faz com que compreendamos melhor as infâncias da atualidade, inclusive aquelas vividas pelas crianças retratadas nas artes, que é o caso estudado nesta pesquisa: compreender como se dão as representações das crianças dos filmes *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2015), da diretora brasileira Sandra Kogut.

Para Gutemberg e Lira (2016, p. 1), a produção cinematográfica, “como meio de expressão, constitui-se como propagador de uma carga simbólica significativa. E, por isso, configura-se como um dos principais agentes no processo de construção das representações sociais que se perpetuam dentro dos imaginários coletivos”. Segundo os autores, a narrativa do cinema apresenta, a partir dos conceitos formulados por Jost e Gaudreault (2009), elementos do domínio verbal, como diálogos e menções escritas, e não verbal, que são a imagem, a música e os ruídos, e todos eles dialogam com o universo do tema e dos personagens retratados.

Silva (2016) fala da “Poética da Infância” no cinema e justifica sua pesquisa a partir da ideia de “reprodutibilidade técnica”³⁸, de Walter Benjamin, e relaciona a arte cinematográfica à sua “função social fundada na práxis política”, compreendendo o cinema como um instrumento de captação e reprodução da realidade — mas também como um modo de provocar a transformação. Ela destaca:

o quanto o cinema e sua linguagem depois intensificada e potencializada pela linguagem televisiva revolucionou o aparelho perceptivo das pessoas, reconfigurando a nossa percepção do mundo. E isto se relaciona com as mudanças na ordem da socialização das pessoas e suas relações com a experiência, e com as formas de sentir as coisas, o mundo em que vivemos, estas metamorfoses da percepção advindas desta nossa construção do olhar pelas imagens do cinema é revolucionária (SILVA, 2016, p. 76).

O cineasta francês e um dos fundadores da Nouvelle Vague François Truffaut (1932-1984) representou a criança no cinema em dois filmes notórios de sua carreira, *Os incompreendidos* (1959) e *O garoto selvagem* (1970). Segundo ele, “nada é pequeno no que se refere à infância, tudo é grandioso e profundo, singelo” (TRUFFAUT, 2005, apud SILVA, 2016, p. 84). Do mesmo modo, Silva diz que grande parte dos filmes sobre infância abordam um universo de inquietação, descobertas, medos, violência, normas, esquecimento e constrangimentos. Um cinema que traz o universo infantil faz o público pensar sobre sua relação consigo mesmo e com as crianças ao seu redor. Faz pensar sobre como as crianças dialogam em tempos e espaços distintos,

do neo-realismo italiano e a *novelle vague* francesa, ao Irã a partir dos anos 1980 e esta riquíssima produção iraniana repleta de crianças estrangeiras, trazendo sempre olhares poéticos que permitem uma relação que a arte instaura a ponte, na maneira como escolhem em suas cinematografias construir a estética da infância para abordarem poéticas do humano (SILVA, 2016, p. 84).

Marcello (2008, p. 75), nessa mesma linha, discute as formas de reação da criança como personagem nos filmes, ao perguntar como a criança é afetada, de que maneira ela afeta os outros e como se dá a capacidade de a criança reagir. Nos dois filmes de Sandra Kogut, sentimos essa percepção de Silva (2016) e de Marcello (2008), quando conhecemos crianças brasileiras cercadas de dilemas em ambientes sociais diferentes.

³⁸ Em seu ensaio, publicado em 1935, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, o sociólogo e crítico literário alemão Walter Benjamin trata das novas tecnologias capazes de reproduzir uma obra de arte, e traça uma história da reprodutibilidade, da xilografia à litografia. O autor mostra como o acesso à arte se expandiu por meio desse processo, ainda que a “aura” que envolvia essa produção tenha se esvaído.

Em *Mutum* é a criança rural, que vive com o irmão e a família em um sítio. Eles são de classe baixa, os pais trabalham na roça, e o personagem Thiago é um garoto sonhador, que brinca com o irmão e tem um contato frequente com um tio que vive escondida na mata – mas também é um menino com dilemas, pensativo e que sofre as dores da opressão do pai rude (*figura 12*). O filme é inspirado no livro *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa, e Sandra Kogut teve a ideia de filmá-lo 10 anos antes, adaptando muito pouco a história original dos anos de 1960 para o Brasil dos anos de 2000. A novela de Rosa se passa no sertão mineiro, numa região seca tomada por planaltos. Numa casa rural vive Miguilim e sua família, todos de origem pobre, e aos poucos o garoto, no auge das descobertas da vida, vai “perdendo” as características estereotipadas da infância, como a inocência, os sonhos e a liberdade. No roteiro inspirado em Rosa, Sandra Kogut manteve traços peculiares do livro que caracterizam o realismo, como locações na verdadeira região de seca de Minas Gerais, as qualidades físicas e psicológicas dos personagens, e o sotaque deles, que remetem a Minas.

Segundo a diretora, ela procurou um tratamento justo e singular da infância no sertão brasileiro. Em entrevista à *Desidades - Revista Científica da Infância, Adolescência e Juventude*, em setembro de 2016, Sandra Kogut afirma que

Quando *Mutum* ficou pronto, me lembro de um debate com o Thiago, que é o menino protagonista, e alguém perguntou: “Você acha que isto é um filme para crianças”? E ele respondeu: “Eu acho que é um filme para adultos, visto por crianças”. Na verdade, o filme *Mutum* não está se relacionando com o estereótipo da criança. É uma sutileza, uma coisa sensorial, em que você vê a criança representada. A minha maneira de trabalhar com crianças não é muito diferente da minha maneira de trabalhar com adultos. Talvez seja até mais fácil, pois uma coisa que é maravilhosa na infância é que as emoções são muito cruas. Crianças são muito estado bruto, passam muito rapidamente do tudo ao nada. Para mim isso é o motor do trabalho no cinema, trabalhar essas emoções (KOGUT, 2016, p. 3).

Figura 12: Cena do filme *Mutum*, com o personagem Thiago deitado no chão de casa



Fonte: <https://www.otempo.com.br/diversao/rede-minas-exibe-mutum-filme-de-sandra-kogut-amanha-1.2319957>

Na mesma entrevista, Sandra Kogut relaciona a criação do perfil e do universo infantil de Thiago, de *Mutum*, que vive no sertão, com o de Ygor (*figura 13*), de *Campo Grande*, um menino abandonado pela mãe pobre nas ruas do Rio de Janeiro — *Campo Grande* foi produzido nove anos depois de *Mutum*. Questionada sobre sua visão menos romântica da infância, em que opta por crianças frente à violência e ao assédio, Sandra Kogut diz que

Essas crianças não têm aquela infância “acolchoada”, são crianças que muito cedo na vida já estão lidando com questões que para outras crianças vão aparecer bem mais tarde. Eles têm uma consciência muito grande do sentido da responsabilidade e isso foi muito importante para o trabalho. Na verdade, o ambiente onde as histórias se passam, tanto num filme quanto no outro, me interessa muito. Essas crianças que estão mais jogadas no mundo me comovem muito, mas o grande motor que está por trás de tudo são as relações humanas que atravessam as classes sociais. Essa percepção de infância não é ligada somente à questão de classe social. Eu não acho que uma criança que tenha mais brinquedo não possa ter as questões existenciais que tem o Thiago, naquela família com poucos recursos. Na verdade, o que me guia é a questão humana e das relações. Então é por isso até que eu, que sou uma pessoa urbana, me senti em casa fazendo o filme *Mutum*, porque no fundo eu entendia o que aquele menino estava sentindo naquelas situações. Eu conseguia me colocar no lugar dele. No filme *Campo Grande* foi a mesma coisa: eu não fui abandonada, não vim do subúrbio, mas eu consigo entender aquele lugar no mundo, como eles se sentem, e por isso consigo fazer um filme sobre isso. Para fazer um filme eu preciso me sentir emocionalmente em casa, dentro dele (KOGUT, 2016, p. 7).

Figura 13: Cena do filme *Campo Grande*, com Ygor sozinho pelas ruas do Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.cineset.com.br/filme-de-sandra-kogut-concorre-no-festival-de-roma/>.

A representação infantil no cinema brasileiro é uma marca recorrente tanto da Retomada quanto da pós-Retomada³⁹ e, segundo aponta Loser (2009), dezenas de produções entre o final dos anos de 1990 e metade dos anos de 2000 tratam de abusos contra crianças. Ela elenca vários graus de violência levantados em seis filmes estudados por ela, como *Anjos do sol* (2006) e *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), como agressão, cárcere ou privação de liberdade, constrangimento, opressão, exploração sexual, abandono, tráfico, assassinato, tortura e sequestro. Para Loser (2009):

Em diversos contextos linguísticos e imagéticos as narrativas das crianças nos filmes da análise são permeadas pelas formas de abuso da infância. Nesta direção, a presença das crianças personagens acompanhadas desta temática – as formas de abuso da infância – instigam um pensamento: as formas de abuso da infância, na diversidade de situações apresentada nos filmes, estão de uma ou outra forma intrincadas com a infância, são situações isoladas ou são puramente produções cinematográficas, em outra forma de arte ou outro meio de comunicação? (LOSER, 2009, p. 63).

Do início da Retomada, à produção atual do cinema brasileiro, a criança violentada e empobrecida aparece como um sujeito em construção, pelas vias do cinema, experimentando diferentes vivências e tratamentos. *Cidade de Deus* (2002) ganhou notoriedade mundo afora quando entrou na lista do Oscar e lá concorreu a quatro prêmios,

³⁹ Pós-Retomada é o período que sucede a Retomada do cinema brasileiro, a partir do ano de 2000, quando se viu aumentar significativamente a produção de filmes no país, época em que voltaram as leis de incentivo para a produção, bem como o fomento e a criação de estúdios. Nesse período, filmes de temáticas variadas foram feitos por cineastas das mais diversas escolas e matizes (BARROS, 2014).

de melhor diretor, para Fernando Meirelles, roteiro adaptado, fotografia e edição. Um filme que acompanha a dura vida de duas crianças na favela do Rio de Janeiro, que seguem caminhos opostos; enquanto um quer ser fotógrafo, o outro se envolve com o crime, e ambos conhecem de perto o mundo do tráfico, presenciam a morte de amigos e familiares pela milícia e por traficantes. De um lado temos um personagem que é a “criança sonhadora”, e do outro, a “criança corrompida e violentada”, a da crise social, segundo Sarmiento (2004, p. 10-11).

O ambiente marginal, com crianças entregues ao crime no Rio de Janeiro, vivendo em favelas e nas ruas, já havia sido explorado no cinema nacional em um dos filmes que talvez tenham deixado mais marcas profundas na compreensão social brasileira sobre os meninos marginalizados. *Pixote, a lei do mais fraco* (1980 – figura 14), de Hector Babenco, indicado a diversos prêmios nacionais e internacionais, como o Globo de Ouro de fita estrangeira, ganhou repercussão dentro e fora do país. A história, baseada no livro *Infância dos mortos*, de José Louzeiro (1932-2017), se passa nas ruas de São Paulo e narra a vida de um menino apelidado de Pixote, que se envolve com drogas, prostituição e roubos. Nessa obra máxima de Babenco, vida e arte se misturavam: Fernando Ramos da Silva estreava como ator mirim no papel-título, na época com 12 anos; vinha de uma família pobre da região de Diadema, e depois do sucesso de *Pixote* tentou a carreira de ator, que foi malsucedida. Era semialfabetizado, como o personagem Pixote, e não conseguia decorar os textos para trabalhar na TV e no cinema — em *Pixote* ele diz ter vivido como se fosse a vida que tinha. Em Diadema, voltou a morar na favela, entregou-se ao crime, como assaltos, ao lado de irmãos, também criminosos. Foi preso duas vezes até ser morto por policiais militares em São Bernardo do Campo, acusado de um assalto do qual a família nega ter ocorrido. Ele tinha 19 anos.

Figura 14: Cena do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), com o ator Fernando Ramos da Silva – e ao fundo, a atriz Marília Pêra



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/1987/09/01/actualidad/557445607_850215.html.

Filmes como *Pixote* e *Cidade de Deus* mostram crianças e jovens envolvidos na criminalidade, sujeitos a diversos graus de violência, como abuso, agressões, estupro e assassinato. São duas obras cinematográficas com características do “cinema de denúncia social”, do qual falamos anteriormente. No próximo capítulo, será desenvolvida a análise fílmica dos dois filmes sobre criança empobrecida da diretora Sandra Kogut, *Mutum* e *Campo Grande*, em que serão levantados pontos sobre representação infantil, bem como o processo de criação da diretora na composição das cenas utilizando recursos da narrativa como enquadramento, trilha sonora, filtros, diálogos etc.

Capítulo 3

Análise fílmica dos filmes *Mutum* e *Campo Grande*

A metodologia aplicada neste trabalho para estudar as representações da criança empobrecida e abandonada no cinema de Sandra Kogut é a de análise fílmica, que procura analisar componentes cinematográficos de um filme e seus elementos narrativos, como roteiro, som, personagens, montagem, formulação de planos e enquadramentos, e como todos eles arrançados no espaço e tempo desencadeiam o processo de produção de sentidos (PENAFRIA, 2009, p. 2-3). Assim, procuraremos realizar a decomposição de elementos audiovisuais e sonoros de cenas de dois longas dirigidos por Sandra Kogut, *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2015), com foco na criança como sujeito, pensando na compreensão da práxis cinematográfica. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1992), a práxis cinematográfica parte da investigação de ferramentas narratológicas como narrativa (a forma como se conta a história ou, segundo os autores, o que permite que a história tome forma), narração (ato narrativo) e diegese (conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété, é a materialidade do filme, o que designa a história e seus circuitos).

Na análise fílmica, é feita uma desconstrução etapa por etapa (com a separação de elementos como personagem, lugar, tempo, objetos cênicos e diálogos), para depois vincular tais aspectos isolados em uma sequência interpretativa. Lembrando Vanoye e Goliot-Lété (1992, p. 15), esse é um processo de criação único e exclusivo de quem analisa a obra, que pode trazer uma forma alternativa de “ver” o filme, cena a cena, objeto por objeto e, à sua maneira, fazer com que ele exista. Nesse processo deve-se tomar cuidado com fabulações pessoais para não chegar a hipóteses falsas, que possam comprometer o teor do conteúdo observado.

O quadro abaixo contém itens que serão observados na análise fílmica dos dois filmes, adaptada das teorias de Vanoye e Goliot-Lété a partir de um modelo elaborado pelo ensaísta e historiador do cinema Michel Marie, e que é instrumento desta nossa pesquisa, conforme apontado na introdução.

Quadro 2: Modelo de estrutura de análise fílmica

Título do filme
Nome para o trecho analisado
Duração da cena
Quantidade de planos
Resumo da sequência
Descrição dos planos mais importantes da sequência
Trilha de imagem, com os planos
Diálogos e a trilha sonora
Análise, com relações e comentários

Fonte: VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 69-70.

Para fazer a análise fílmica dos dois filmes de Sandra Kogut, para esta dissertação, foram escolhidas cinco cenas de cada um dos longas, em que será possível discutir a composição do perfil e do comportamento dos protagonistas Thiago, de *Mutum*, e Ygor, de *Campo Grande*, relacionando-as a aportes teóricos vindos do campo da sociologia da infância, da teoria do cinema e da representação da criança no cinema, ou seja, sob uma perspectiva interdisciplinar. Essas cenas foram selecionadas porque representam o percurso dos personagens ao longo da trama, com situações que mostram a saga (até heroica) dos dois garotos, que se deparam com violência, abandono, decepções e angústias. São elas:

Filme 1: *Mutum* (Brasil/França, 2007, 89 minutos)

Cena 1: Na sequência inicial do filme, o garoto Thiago chega a cavalo a sua casa, um local empobrecido, localizado no sertão de Minas Gerais, e feliz abraça os irmãos e a mãe, e dá um aperto de mão no pai (Trecho entre 59'' e 4'31 do filme).

Cena 2: Thiago tem forte laço afetivo com um dos irmãos, Felipe, com quem divide longas conversas antes de dormir. Na cena em destaque, ele diz que tem medo de não ter mais Felipe por perto e fala também de outros medos que o atormentam (Trecho entre 14'17 e 17'38 do filme).

Cena 3: Thiago, em conversa com o pai, um homem rude, descobre que a cadela Rebeca desapareceu. O pai diz que o animal dava trabalho e comia muito. O menino chora, consolado por Felipe (Trecho entre 36'22 e 38'48 do filme).

Cena 4: Felipe fica gravemente doente, e Thiago, preocupado, compadece-se. No dia seguinte fica sabendo que o irmão morreu. (Trecho entre 41'04 e 52'21 do filme).

Cena 5: Na sequência final, um médico visita a família e dá um par de óculos para Thiago. A mãe propõe ao garoto ir morar com o médico em outra cidade, pois o homem irá cuidar bem dele (Trecho entre 74'42 e 85'10 do filme).

Filme 2: *Campo Grande* (Brasil/França, 2015, 108 minutos)

Cena 1: Rayane foge do apartamento de Regina e se reencontra com o irmão na calçada do prédio. Eles saem sozinhos pela cidade do Rio de Janeiro, em meio a um trânsito agitado (Trecho entre 10'34 e 14'18 do filme).

Cena 2: Os irmãos Ygor e Rayane tomam banho no apartamento de Regina e vão dormir num cômodo dos fundos; é tarde da noite, e eles falam que têm saudades da mãe, enquanto ouvem fortes trovões. Tentam fugir do apartamento, mas acabam brincando na lavanderia (Trecho entre 17'30 e 22'52 do filme).

Cena 3: Ygor senta-se ao lado da filha de Regina, Lila, que toca piano e canta a música *Love*, de John Lennon. O garoto fica encantado (Trecho entre 51'57 e 56'29 do filme).

Cena 4: Andando de carro com Regina, Ygor fala com a irmã, Rayane, pelo celular. A menina está em um abrigo infantil, e Ygor, feliz e esperançoso, diz que a mãe deles vai reencontrá-los no domingo (Trecho entre 81'49 e 84'03 do filme).

Cena 5: Ygor reencontra a irmã no abrigo, dá um forte abraço nela, e entrega a ela um presente que acabara de comprar com Regina. Os irmãos demonstram estar bem amparados naquele local, enquanto aguardam a chegada da mãe (Trecho entre 97'33 e 98'55 do filme).

Na análise fílmica de *Mutum*, foram ainda debatidos trechos do livro *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, que inspirou o roteiro de Sandra Kogut. A ideia foi comparar literatura e cinema, compreendendo como os personagens, a história e os diálogos apareceram no livro e foram transportados para o filme, com o objetivo de mostrar como a cineasta lidou com a obra original — se ocorreram mudanças significativas do livro

para o roteiro, o que ela manteve etc. O objetivo é entender como a obra que inspirou o filme contribui para a construção das representações dos personagens crianças.

3.1. Análise da cena 1 de *Mutum*

Quadro 3: Elementos estruturais da cena 1 de *Mutum*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	3'32'' (Trecho entre 59'' e 4'31'' do filme)
Quantidade de planos	17
Resumo da sequência	Abertura do filme, com o menino Thiago chegando de cavalo ao vilarejo onde mora, com o tio Terêz. Lá reencontra os pais e seus irmãos e acaba repreendido pelo pai, Béro.

Fonte: Elaboração do autor.

3.1.1. Descrição da cena⁴⁰

Essa é a primeira sequência do filme, logo após os primeiros nomes dos créditos iniciais. Abre com um plano fechado⁴¹, em que uma câmera em primeira pessoa⁴² olha para o cavalo que está a sua frente. Vê-se a crina de um cavalo branco em movimento, e ouve-se apenas o som do cavalgar do animal. Aparece em seguida o título “Mutum” num fundo preto, e ao fundo escutam-se sons de pássaros. A cena é cortada e surge outro plano fechado: a câmera colocada no chão capta a terra dura e seca, com gramas também ressecadas, que se mexem com um vento forte. É um ambiente do semiárido mineiro. Passa pela câmera no chão o cavalo, que anda lentamente – veem-se as patas do animal cruzando a tela. O cavalo carrega um homem e uma criança (*Figura 15*).

⁴⁰ Seguindo a proposta de Análise Fílmica de Vanoye & Goliot-Lété (1992), a descrição da cena é um resumo da cena com os planos e enquadramentos mais importantes, a trilha de imagens, os diálogos e a trilha sonora.

⁴¹ Plano fechado é a captura da imagem de um objeto ou personagem de perto, com riqueza de detalhes. Alguns tipos de planos fechados são Plano Detalhe (PD), Primeiríssimo Plano (PPP), também chamado de Close, e Primeiro Plano (PP).

⁴² Na linguagem cinematográfica, “primeira pessoa” é o ponto de vista do personagem, como se o público pudesse ver e observar o que ele vê e observa (é como se o espectador estivesse “na pele” do personagem).

Eles chegam a um vilarejo. Os cachorros correm em direção ao cavalo e, com eles, estão crianças gritando. Com Planos Americanos (PA)⁴³, vemos que quem desce do cavalo é o menino Thiago e seu tio Terêz. A câmera acompanha o garoto chamando pela cadelinha Rebeca; ele a pega no colo e a joga para cima, brincando, feliz. Outros cachorros correm até ele. Um dos cães é afugentado por uma vaca presa no curral. Thiago é recebido com muitos abraços por três crianças.

Novamente, um plano fechado. As crianças querem saber o que Thiago trouxe de presente para elas. Thiago tira do bolso da camisa uma carta com uma mulher seminua e dá para uma das meninas, que sai em direção à casa. As outras perguntam a Thiago se ele tomou sorvete, se andou de caminhão e comprou chiclete [dá a entender que o menino foi à cidade] (*Figura 16*). Eles conversam felizes até que a menina volta com as cartas rasgadas, joga-as ao chão e diz que a mãe falou que aquilo era pecado. As crianças vão até Terêz, que está retirando as celas do cavalo, e conversam com ele, enquanto Thiago caminha poucos metros em direção a seu pai, que está sentado debulhando milho seco. O menino, cabisbaixo, em Plano Americano, estica a mão a ele e diz: “Bença, pai”. E o outro responde: “Que o Pai lhe abençoe” (*Figura 17*).

A câmera, em uma tomada⁴⁴ só, capta o garoto sair correndo em direção à mãe, que estica roupas no varal a poucos metros dali. Ele pula em seu colo e dá nela um abraço demorado. A cena é cortada para um Primeiríssimo Plano (PPP), mais conhecido por Close⁴⁵, e depois Primeiro Plano⁴⁶, que mostra o menino feliz. Thiago conta que um amigo do tio gosta muito de Mutum [o vilarejo onde vive]. A mãe beija o filho, sorri para ele, encantada, e ambos trocam carícias no rosto (*Figura 18*).

Ainda em enquadramentos que alternam Primeiríssimo Plano e Primeiro Plano, a mãe vê uma correntinha nova no pescoço do filho e pergunta se foi um presente que ganhou. Voltam a sorrir, um aperta o nariz do outro, até que o pai chega e diz, firme: “Que menino mal-agradecido. Passa vários dias fora e quando chega parece que não

⁴³ Plano Americano (PA) é o plano aberto mais conhecido e utilizado no cinema norte-americano e em outros países, também chamado de Plano Três Quartos (essa denominação veio devido à divisão da altura da tela em quatro partes iguais, sendo que o personagem ou o objeto ocupa três partes do total). O personagem aparece da cabeça aos joelhos, mostrando interação dele no ambiente (o ambiente aparece mais do que no Plano Médio).

⁴⁴ Tomada ou *Take* é a gravação ininterrupta de uma cena, ou seja, sem cortes.

⁴⁵ Primeiríssimo Plano (PPP), também conhecido como Close ou Close-up, é um plano fechado que capta, por exemplo, apenas o rosto de personagem (da testa até o queixo), realçando detalhes de um sorriso, do franzir da testa, ou seja, das expressões faciais. Demonstra intimidade e emoção.

⁴⁶ Comentários sobre o conceito de Primeiro Plano estão no capítulo 1, na seção dedicada ao Neorealismo Italiano, página 44.

conhece a gente”. Mãe e filho ficam tensos, eles param de brincar imediatamente, o menino fecha a cara, e a mulher retruca: “Que cisma, Béro”. O pai fala em seguida: “Ele não tem estima por mim, não”. Thiago olha triste para baixo, e a cena se encerra. Todas as cenas comentadas acima não têm trilha musical; apenas o silêncio dos personagens e sons de animais ao fundo, como vaca mugindo, latido de cães e pássaros.

Figuras 15 a 18: Quatro frames da cena 1 do filme *Mutum*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.1.2. Discussão⁴⁷

Nessa sequência inicial do filme, pode-se notar que o menino viajou a cavalo por alguns dias com o tio e quando retorna para casa, na área rural, sente-se acolhido pelas crianças ali presentes. Elas são seus irmãos e primos, todos de idade próxima à dele. Nessa sequência da recepção calorosa, percebe-se que Thiago tem fortes vínculos com elas — é um menino amado e querido. Ele parece estar feliz ao lado da mãe, tanto que se acariciam, ele pula no colo dela, conversam olho no olho, porém a situação é mais tensa com o pai. Thiago cumprimenta-o rapidamente com um aperto de mão e mal olha para seu rosto. Logo depois, num momento de aconchego com a mãe, o pai é ríspido, diz que o menino não se importa com ele, enquanto Thiago, sem reação, recolhe-se entristecido. Percebe-se uma tensão entre filho e pai, situação que será pontuada com mais detalhes ao longo do filme (o menino é vítima de abusos autoritários do pai). O silêncio que percorre toda a cena do encontro do pai com o filho, e da interferência do pai quando Thiago está com a mãe, reforça a ideia de aridez existencial, de personagens que se calam diante da autoridade do patriarca.

Sandra Kogut utiliza vários Planos Detalhe (PD)⁴⁸, como as duas sequências da abertura, da crina do cavalo e das patas do animal, e nessa faz uso da profundidade de campo, quando, com a câmera parada no chão, após o cavalo passar pelas lentes, vê-se o

⁴⁷ Seguindo a proposta de Análise Fílmica de Vanoye & Goliot-Lété (1992), aqui é o momento em que o autor traça seus comentários, suas análises e relações sobre a sequência, intercalando autores que discutem temas de interesse.

⁴⁸ Plano Detalhe (PD) é um plano fechado e o mais aproximado possível de um objeto, que capta um detalhe, uma pequena parte do todo, com riqueza de detalhes e grande capacidade expressiva. Esse plano ocupa todo o quadro. Ex: o olho e as sobrancelhas de um personagem em destaque ou o focinho de um cão.

animal em direção a um vilarejo, que está bem ao fundo. Planos Detalhe também aparecem na sequência das carícias da mãe e do filho, um enquadramento que dá a dimensão de cumplicidade e partilha entre os sujeitos — são planos intimistas que registram sentimento e emoção, seja pelo olhar, seja pelas expressões faciais que realçam alegria, leveza e ternura.

A diretora também alterna planos para mostrar o menino Thiago com seus pares, ora posicionando a câmera na altura da criança ora a mantendo por cima, no modo *plongée*⁴⁹. Quando Thiago está ao redor do irmão e dos primos, eles são vistos de cima para baixo – o que poderia ser uma opção da diretora em mostrá-los todos no mesmo nível e no mesmo tamanho, ou seja, são crianças iguais, que partilham o mesmo ambiente e os mesmos sentimentos. Em seguida, quando Thiago dá a mão para o pai, que está sentado, a diretora faz tal registro optando pela câmera na altura de Thiago (talvez para trazer a ideia de respeito e paridade). E, ao fim da sequência, Thiago abraça a mãe; os dois tipos de planos se alternam, predominando o ponto de vista da mãe olhando o menino de cima para baixo, remetendo à ideia de pureza, solidariedade, afeto e até pena. Importante dizer ainda que o uso de *plongée* nas crianças, em especial Thiago, surge em outros momentos do filme, com o objetivo de mostrar o menino em situação de vulnerabilidade, apreensão, medo e agonia.

Há também uma série de planos abertos⁵⁰, que transitam entre o Grande Plano Geral (GPG)⁵¹ e o Plano Geral (PG)⁵², que captam o ambiente onde os personagens vivem - planos esses que trazem a dimensão geográfica e a relação dos personagens com o lugar onde trabalham e residem e com a comunidade. Em várias cenas percebe-se o ambiente rural, com cavalos no cercado, vacas no curral e o sítio com chão de terra batida.

⁴⁹ *Plongée*, que em francês significa “mergulho”, é um posicionamento de câmera que capta uma pessoa ou objeto de cima para baixo. Pode ser uma opção do diretor em diminuir o indivíduo, num momento de apreensão ou surpresa.

⁵⁰ Plano aberto é a captação de uma cena em que a câmera está distante do objeto, ou seja, o personagem, o animal ou o objeto está afastado e ocupa uma pequena parte do quadro. É um plano de ambientação, que se preocupa em mostrar o personagem ou o objeto interagindo no ambiente. Nessa modalidade de plano, há o Plano Americano, o Plano Geral, o Grande Plano Geral e outros.

⁵¹ É um plano aberto e panorâmico, que busca mostrar ao espectador uma relação do personagem com o espaço geográfico e espaços referenciais, com destaque para o cenário, e não para o personagem. Por exemplo, alguém sozinho no meio do campo, em que a pessoa aparece de tamanho bem reduzido, e o campo aparece em sua totalidade.

⁵² Tipo de plano aberto com foco na área geográfica, em que o humano é reduzido, mas ainda se notam ações e até expressões do personagem. O objetivo é mostrar o ambiente e a relação dele com as figuras humanas, que são captadas de corpo inteiro, mas distantes. Ex: um homem caminhando entre um deserto, sendo que a paisagem desértica preenche o quadro e tem destaque.

Nota-se também uma criança num ambiente cheio de regras e de cultura determinada, em que ela pede a “benção” para o pai, como um ritual diário, e diante dele se cala e se curva, com medo. Thiago, que tem 10 anos, demonstra, no entanto, que precisa de amparo e só consegue isso com a mãe, que demonstra ter muito carinho pelo filho. A mãe também tem medo do marido, mas ela não o enfrenta, e ele, ríspido, costuma falar alto, impondo autoridade. Ao mesmo tempo, o pai demonstra ter ciúme da relação amorosa entre o menino e a mãe, revelando sua dificuldade em expor seus sentimentos ao filho.

Assim, vemos que Thiago é um sujeito com vários sentimentos (amor pela mãe, receio do pai, fraternidade entre os irmãos e primos que o rodeiam; é sonhador; fica feliz quando viaja com o tio para a cidade), e é uma criança marcada pela violência psicológica (devido à figura do pai bravo, que o assombra). Sandra Kogut nos mostra uma criança plural, que está à mercê da agressividade verbal do pai, e ao mesmo tempo é acolhido pela mãe, pelo tio e pelos irmãos. Thiago reage de maneiras diferentes a cada um deles e ao mundo em si.

Vemos aqui uma criança que se afasta da ideia de “tabula rasa”, de John Locke, que perdurou por muito tempo entre os séculos XVII e XVIII, como demonstrado por Pinto e Sarmiento (1997), ou seja, que a criança deve se submeter aos adultos, pois deles é que receberá todo o conhecimento de que necessita para se desenvolver, desconsiderando sua capacidade inerente de raciocinar e se colocar no mundo. Thiago, no filme, é um sujeito complexo, com múltiplas camadas, que tenta resistir às violências que sofre como pode, mas continua buscando momentos de alegria e prazer. Chega inclusive a ensinar o irmão Felipe brincadeiras diferentes, tem com ele conversas maduras sobre os problemas familiares antes de dormir, torna-se consolo para Felipe quando este fica doente e tem conhecimento das “coisas do campo” (como em outras sequências que se seguem ao longo do filme).

Mais uma vez, como disse Marcello (2009), a poética do cinema nos ajuda a ver as diversas vivências e experiências das infâncias, ao mesmo tempo em que denuncia as condições duras em que milhares delas vivem. Thiago é, ao mesmo tempo, uma “criança desejada, que se quer livre, amada, espontânea, sonhadora” e a “criança rejeitada, abandonada”, do qual fala Sarmiento (2003, p. 10-11). Essa representação dicotomizada costuma reverberar em outras mídias, como o jornalismo e a publicidade (DORETTO; FURTADO, 2019). Isso se dá por conta de o ideal de infância, ingênua e protegida, abarcar principalmente as crianças de classes médias e altas, enquanto as empobrecidas

são vistas ou como aquelas que precisam ser resgatadas (como se não estivessem vivendo suas infâncias de fato) ou já estão condenadas, por seu envolvimento com a criminalidade.

Assim, a criança ou é

ou é indivíduo ingênuo e puro, a ser protegido (no caso das crianças de classes mais altas), ou então um sujeito sob a responsabilidade do Estado, porque cometeu crimes (e assim teria perdido até mesmo sua condição idealizada de infante atrelada à inocência), ou porque está em situação de vulnerabilidade (com a sua condição de “ser criança” posta em risco) (FURTADO; DORETTO, 2019, p. 158).

No filme *Mutum* Sandra Kogut consegue construir uma imagem mais profunda de uma criança em situação de vulnerabilidade, por meio da discussão de seus sentimentos e percepções, e não apenas reduzida ao controle dos pais ou silenciada pelo “pai patrão”. O menino Thiago pouco diz na cena, mas a câmera, ao registrar seus olhares e gestos, deixa claras as suas inquietações, suas buscas e seus modos de resistência.

Outro ponto de discussão é a proximidade entre a literatura e o cinema, e as formas de adaptação de uma linguagem a outra. A cena de abertura do filme coincide com a passagem de abertura do livro *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, que inspirou o roteiro de Sandra Kogut. O livro, publicado originalmente em 1964 como parte do livro *Corpo de baile*, começa assim:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturcidas lembranças [...] (ROSA, 2022, p. 7).

O Miguilim do livro de Guimarães Rosa é o Thiago do filme de Kogut, um menino que mora com os pais e os irmãos num povoado distante conhecido como Mutum, no sertão de Minas Gerais; a tradução da passagem literária sobre o fato de eles morarem “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água”, em imagens, é a câmera captar a locação do semiárido mineiro, com a casa antiga ao fundo no início do filme, em meio a uma mata e campos abertos, onde vivem poucas pessoas — trecho quando o menino está no cavalo com o tio Terêz, e ambos voltam da cidade grande após longa viagem.

A idade de Thiago é diferente de Miguilim (enquanto o primeiro tem 10, no filme, o segundo tem oito, no livro), o que reforça a independência da diretora no momento de

escrever o filme inspirado no livro — ela cria um universo próximo da obra original, mas com liberdades para uma representação própria e assim autoral. A adaptação cinematográfica não necessariamente tem como preocupação “expor conceitos já existentes numa determinada obra escrita; muitas vezes, ela pode expressar novos valores e, conseqüentemente, ser tão ou mais interessante que o próprio texto que a inspirou” (RODRIGUES; ZANINELLI, 2009, p. 50). As adaptações, para Rey (1989), exigem mais dos roteiristas do que os roteiros originais, pois torna-se imprescindível extensa criatividade e bom-senso do roteirista. Para ele,

a adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos (REY, 1989, p. 59).

Há também um momento no livro que ilustra o medo da criança diante do pai. No livro, Guimarães Rosa escreve:

Com a aflição em que estivera, de poder depressa ficar só com a mãe, para lhe dar a notícia, Miguilim devia de ter procedido mal e desgostado o pai, coisa que não queria, de forma nenhuma, e que mesmo agora largava-o num atordoado arrependimento de perdão. De nada, que o pai se crescia, raivava: — “Este menino é um mal-agradecido. Passeou, passeou, todos os dias esteve fora de cá, foi no Sucurijú, e, quando retorna, parece que nem tem estima por mim, não quer saber da gente...”. A mãe puniu por ele: — “Deixa de cisma, Béro. O menino está nervoso...” (ROSA, 2022, p. 9).

Sandra Kogut manteve parte do trecho em seu filme: até o diálogo está presente (“Que cisma, Béro”), além do nome dos personagens (Terêz e Béro, por exemplo). Quando Guimarães Rosa escreve que “Miguilim devia de ter procedido mal e desgostado o pai, coisa que não queria, de forma nenhuma”, reforça-se a ideia de que o menino tinha medo de contrariar o patriarca, que costuma castigá-lo e tratá-lo com frieza e indelicadezas. Nota-se, assim, que o filme *Mutum*, ao retratar os abusos psicológicos sofridos pelo protagonista, mantendo o exposto na obra de Guimarães Rosa, funciona como um exemplo de um cinema de denúncia social, já que esse é um problema vivenciado por milhares de crianças pelo mundo afora. É uma temática que aparece com certa recorrência nesse cinema, como vimos nos filmes *Vítimas da tormenta e Os incompreendidos*, e nos brasileiros *Pixote, a lei do mais fraco* e *Cidade de Deus*, já referenciados nesta dissertação. Trata-se, pois, de um realismo que, assim como na obra

de Rosa, como valorização dos fatos e das características físicas e psicológicas dos personagens, assim como dos aspectos dos espaços em que eles circulam, propõem discussões (e críticas) sobre tipos sociais ou situações-limite, como miséria, fracasso social, fome e violência.

Por fim, nessa sequência, há presentes três modalidades da “estética da imperfeição”, segundo Carreiro (2018): o “som lo-fi” (sons com pouca clareza quando as crianças conversam baixinho e também na cena em que Thiago fala com a mãe), os sons de interferência (sons de animais que invadem os diálogos) e as imagens com pouca nitidez (devido à locação aberta, em que a claridade altera a qualidade de imagem).

3.2. Análise da cena 2 de *Mutum*

Quadro 4: Elementos estruturais da cena 2 de *Mutum*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	3'21 (Trecho entre 14'17 e 17'38 do filme)
Quantidade de planos	18
Resumo da sequência	É noite, e chove forte. Thiago conversa com o irmão Felipe sobre medos que o perturbam, antes de irem dormir. Quando se deitam, continuam conversando sobre medos, muitos deles relacionados à família e ao pai.

Fonte: Elaboração do autor.

3.2.1. Descrição da cena

É noite de muita chuva e trovões. A família toda está assustada (conforme visto na cena anterior). Uma câmera parada no chão capta, por meio de um plano fechado, a fresta do rodapé da porta da casa onde vive a família de Thiago: vê-se a água da chuva entrar, bem como o clarão dos relâmpagos. No interior da casa escura, levemente iluminada por velas e lamparinas, alguém passa correndo com uma bacia na mão para colocá-la debaixo de uma das goteiras.

Em Primeiro Plano, os irmãos Thiago e Felipe aparecem conversando baixo com o rosto iluminado por uma vela (*Figura 19*) — o rosto de Felipe está num enquadramento

$\frac{3}{4}$ ⁵³, enquanto Thiago, num enquadramento frontal, olha para o irmão. Eles conversam sobre medos envolvendo a família, principalmente a briga que envolve o pai e o tio Terêz. Dizem que “Deus está com raiva da gente”. Felipe pergunta se Thiago tem medo de morrer, e ele responde que, se “estiver só, sim”, mas, se estiver com a família, não.

Na cena seguinte, as mulheres da família correm de lá para cá com bacias e vasilhas nas mãos para interromperem o aguaceiro dentro de casa, causado pelas goteiras. Elas também se agacham para secar o chão. A avó Izidra diz que Thiago e Felipe devem ir rezar e parar com os cochichos. Os meninos então se dirigem ao quarto para dormir.

A câmera fica parada captando em Plano Americano a imagem de Thiago de costas em frente a sua cama – a câmera está na altura da criança. Ele coloca a mão no colchão e diz que está todo molhado (*Figura 20*). Então recolhe o lençol e o travesseiro e caminha até a cama de Felipe, dizendo que irá dormir com ele. São intercalados Primeiríssimo Plano (PPP) entre os rostos de Felipe e Thiago deitados; Thiago continua falando sobre questões familiares envolvendo o pai e o tio (*Figura 21*), e Felipe só ouve, calado. Em dado momento Thiago diz, com a voz baixa e com medo: “—Felipe, se o pai ficasse com raiva da gente, será que ele ia mandar a gente embora? No escuro? Debaixo da chuva? Sem saber pra onde ir?”. Felipe olha para ele, em dúvida, e diz: “—Thiago, vamo dormir. Senão cê vai acabar sonhando pesadelo” (*Figura 22*). O diálogo entre eles demonstra o medo de Thiago em ser abandonado, sem ter para onde ir, ser desamparado e ficar sozinho no escuro (um dos medos mais frequentes das crianças).

Ouvem-se barulhos de cães latindo do lado de fora da casa, assim como pássaros e outros sons que invadem o quarto dos garotos (única “trilha” da cena). Felipe vira-se e fecha os olhos. Thiago volta a chamar o irmão: “— Felipe. A gente vai ficar sempre junto? Até quando a gente crescer”. O irmão não responde, pois já dormiu. Thiago então olha para o teto, para pegar no sono.

⁵³ Tipo de enquadramento em relação ao ângulo que o personagem está. No caso do $\frac{3}{4}$, a câmera forma um ângulo de 45 graus com o nariz da personagem, ou seja, há uma captação em diagonal.

Figuras 19 a 22: Quatro frames da cena 2 do filme *Mutum*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.2.2. Discussão

As cenas dessa sequência foram captadas por uma fotografia bem escura, com poucos pontos iluminados, que realçam um aspecto fundamental sobre o mundo dos personagens de *Mutum*: no início da cena, durante a forte chuva, vemos que a família mora em um local onde não há eletricidade, ou seja, *Mutum* é um vilarejo distante dos privilégios urbanos, que guarda vestígios de uma comunidade arcaica, estacionado no tempo. Não é possível precisar a época que o filme se passa, pois em nenhuma sequência há menção de ano, seja em diálogo, seja em caixas de texto. No entanto há um indício que nos leva a pensar que a história seja atual, pois em uma cena, na metade do filme, Thiago vê uma nota de R\$ 10 e outra de R\$ 50 no meio de pertences da família, supondo, assim, que eles vivem entre a segunda metade de 1990 (quando a moeda real foi criada) e 2007 (ano quando o filme foi rodado).

A casa sem energia elétrica reforça uma ideia de precariedade em que os personagens vivem. Essa é uma realidade de 2,5 milhões de brasileiros, e trazer isso à tela é de certa forma um modo de o cinema de denúncia social capturar a pobreza dessa parte da população – indivíduos pobres que moram sem condições mínimas de segurança e conforto (a ideia de energia elétrica e iluminação pública aparece aqui como um elemento que agregam segurança, bem-estar, proteção e conforto das pessoas). Aliás, essas cenas escurecidas, com poucos pontos iluminados, aparecem de forma recorrente em filmes brasileiros de denúncia social: o recurso pode ser notado em obras do Cinema Novo, como *Deus e o diabo na terra do sol* (em muitas cenas o diretor Glauber Rocha trabalha com o jogo de sombras, especialmente o claro e o escuro como metáfora do bem e do mal, da vida e da morte), e também em filmes da Retomada, como *Como nascem os anjos*, ou da

pós-Retomada, como *Cidade de Deus* e *Anjos do sol*, também já citados – nesses três longas-metragens, que têm pano de fundo semelhantes, com crianças e adolescentes absorvidos no caos da criminalidade e da prostituição, a iluminação baixa reforça a ideia da precariedade, dos abusos sofridos pelos personagens e de suas angústias e aflições.

Outro aspecto quanto à iluminação: a composição da fotografia escura é um indicativo do medo das crianças: barulhos de trovão aliados à chuva pesada e os sons noturnos, como estranhos ruídos de pássaros e o latir de cachorros, compõem essa trilha sonora ameaçadora para as crianças, que sofrem ao pensar qual pode ser o destino familiar. A “noite escura” da cena é também associada, como dissemos, ao temor comum das crianças em ficar num ambiente pouco iluminado. Trata-se assim de uma configuração de sons e imagens que ressalta o fato de que eles (especialmente Thiago) têm pensamentos que os atormentam, envolvendo dramas familiares — em especial, a relação conflituosa entre o pai e o tio.

Há nessa sequência, assim como em grande parte de *Mutum*, uma supervalorização dos erros técnicos, com som *lo-fi*, imagens com borrões e clarão estourado, que integram propositalmente a “estética da imperfeição” (CARREIRO, 2018) adotado por Sandra Kogut em seus filmes (como ela havia feito em *Um passaporte húngaro* e depois faria em *Campo Grande*). Ao dar vazão a erros técnicos, Sandra Kogut reforça a ideia de seu cinema independente e traz marcas do Cinema Novo.

Por outro lado, nessa cena também notamos a confidencialidade entre os irmãos, que são muito unidos. As conversas dos irmãos antes de dormir são de crianças que compreendem as dificuldades que advêm do convívio familiar, que participam das vivências complexas daquele grupo de pessoas. Em outras palavras: as crianças são observadoras, sensíveis e críticas, têm forte sentimento de pertencimento na família, se preocupam com os problemas de seus pais e parentes e compartilham com eles não só bons momentos, mas também os piores dias, demonstrando diferentes emoções.

Em certo ponto, Thiago pode ser descrito como uma criança agente da transformação social (e não um ser passivo e sem voz), pois ajuda nos afazeres domésticos, quando necessário enfrenta o pai (mesmo com medo), acolhe e cuida do irmão Felipe, e aos poucos se torna um “homem grande”, já que o filme acompanha o lançamento do protagonista infantil a situações desafiadoras, que normalmente fazem parte do mundo dos adultos. Ao mesmo tempo, ao trazer a criança com medo do escuro, vivendo em um ambiente precário, Sandra Kogut mostra em seu cinema uma poética que

que também denuncia as condições duras em que milhares delas vivem (MARCELLO, 2009).

3.3. Análise da cena 3 de *Mutum*

Quadro 5: Elementos estruturais da cena 3 de *Mutum*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	2'26 (Trecho entre 36'22 e 38'48 do filme)
Quantidade de planos	8
Resumo da sequência	Thiago percebe que o pai volta para casa sem a cadela Rebeca. Ao ser questionado por Thiago onde estaria a cachorra, o pai, um homem rude, diz que Rebeca era “safada” e “comia” muito. O menino chora e é consolado pelo irmão Felipe.

Fonte: Elaboração do autor.

3.3.1. Descrição da cena

O pai de Thiago chega com malas e sacolas (supõe-se que tenha voltado da cidade, onde se dirigiu para fazer compras) e é recebido pela família. É uma passagem de dia; vê-se o sol forte, e os cães da família rodeiam por ali. É uma cena em Plano Geral (PG), em que se notam os personagens integrados ao ambiente; no caso, o terreno arenoso na parte frontal da casa. Chega Thiago, que dá a mão ao pai e diz “Bença”, e o patriarca responde “Deus te abençoe”. Desde o início da cena nota-se um Plano-sequência⁵⁴, que segue até que todos saem de cena (indo para fora do quadro, em direção à casa), e ali fica sozinho Thiago, que olha para os lados, à procura de algo (*Figura 23*).

No plano a seguir (em Primeiro Plano), ainda do lado de fora da casa, Thiago aparece e pergunta, com ar de preocupação, sobre a cachorra Rebeca (*Figura 24*): “Ué, pai, e a Rebeca? E a Rebeca?”. Corta a cena para o pai, parado em frente à porta de casa, em um Plano Médio (PM), que responde friamente: “Aquele cachorra safada, sô. Só fazia comer” (*Figura 25*). Joga uma sacola no chão e entra em casa.

O plano posterior corta para a noite. Ouve-se o choro baixo de Thiago, consolado pelo irmão Felipe, que diz para ele não ficar assim, e que era pecado chorar por cachorro.

⁵⁴ Plano-sequência é uma técnica de gravação em que o personagem é acompanhado por um longo tempo, em que se mostram suas façanhas e ações. Na sequência, não há cortes.

Alternam-se Primeiro Plano e Plano Médio no rosto de Felipe, sentado, e Thiago, deitado. A cena é no quarto iluminado pela lamparina (*Figura 26*). Felipe diz que a cachorra pode voltar em breve. Thiago muda de aparência: parece ter esperança ao ouvir o irmão, e fala que Rebeca está longe, que não sabe o caminho de volta. Até que se ouvem latidos de cachorros, e os irmãos correm para a janela do quarto verificar o que ocorre do lado de fora da casa.

Debruçam-se na janela, procuram no breu, achando que é Rebeca. A cena é completamente escura; vê-se alguém caminhando com uma lamparina e com os cães ao seu redor. É o pai dos meninos, que solta algumas palavras (não é claro o que diz), e a luz vai diminuindo à medida que o pai caminha para longe dali. A câmera capta apenas a lamparina no escuro, e a luz dela vai sumindo aos poucos. Não há trilha sonora musical em toda a sequência; apenas se ouvem sons de animais, como latidos de cachorro, estridular de grilos e zumbidos de outros insetos, assim como em várias cenas. Trata-se de um som do campo, da vida natural, mas recortado a partir de ruídos pouco agradáveis, como fortes latidos e o “cantar” de insetos. Parece ter sido escolhido por Sandra Kogut para sempre lembrar ao espectador do ambiente duro e árido em que vivem seus personagens, sobretudo as crianças que traz para a tela.

Figuras 23 a 26: Quatro frames da cena 3 do filme *Mutum*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.3.2. Discussão

Nessa cena vê-se mais um descaso do pai com o filho Thiago. Ele é um homem rude, de poucas palavras, que de certa maneira comete diversos tipos de violência psicológica com o menino (o destrata no início, quando ele chega da cidade grande, como analisado anteriormente na cena 1), e aqui novamente, quando ele não encontra a cadelinha Rebeca, e o pai responde que ela só comia. Não fica evidente, mas se subentende que algo ruim ocorreu com o animal — ou o pai a abandonou na cidade ou a matou. O menino chora desconsolado, enquanto o irmão tenta acalmá-lo diante de tal agressão psicológica.

Esse modo grosseiro de o pai falar, “Aquela cachorra safada, sô. Só fazia comer”, é um tipo de abuso de autoridade que pode gerar traumas pela recorrência (no filme há outras passagens que ilustram a indiferença com que Béro trata Thiago). As crianças ao longo da história foram vítimas de abusos e violências dos mais diversos, incluindo aqui alguns “imperceptíveis”, como o abuso psicológico e a negligência de pais ou responsáveis maiores de idade (de acordo com Craine (1988), que reforça que tais agressões podem gerar novos danos e sequelas às vítimas, como não adaptação social, baixo rendimento escolar, distúrbios de sono, comportamentais e psiquiátricos, formando

assim adultos com possíveis transtornos, como insônia, síndrome do pânico, claustrofobia, falta de empatia e fobia social). E mostrar isso no cinema é, segundo Malatrasi e Lopes (2017), abrir fortes reflexões por meio da mídia sobre as inúmeras formas de desigualdade percebidas no país; no caso, a violência contra as crianças.

Thiago, o mais repreendido da casa, é um menino cabisbaixo, com receio de falar quando está na frente do pai; com os irmãos e a mãe, tem mais liberdade — ele brinca, conversa, sente-se liberto. Em nenhum momento do filme o pai demonstra carinho por Thiago, não o abraça ou conversa de maneira calma e educada com ele. A figura opressora de Béro o assusta, tanto que conversa com o irmão Felipe sobre esses sentimentos, bem como perturba a ideia de o pai abandoná-lo.

Béro nem sequer fica próximo do outro filho, Felipe, quando fica doente — dá a entender que o pai só trabalha, é ausente (tanto que aparece em poucas cenas). Em várias sequências há indícios do trauma de Thiago diante da figura do pai opressor: a forma como ele se curva e se amedronta e seu olhar, que vai para baixo, representam o medo, o receio de ser atacado ou maltratado. (na *Figura 24* nota-se na feição de Thiago tanto a preocupação em relação ao fato de Rebeca não estar ali quanto o medo do pai, pois, de certa maneira, o menino está confrontando-o ao questionar aonde está a cachorrinha).

Sandra Kogut explora com exatidão a figura da criança maltratada em seu cinema de denúncia social. Ela encadeia cenas com essas microagressões permanentes, desde os diálogos curtos do pai autoritário e ríspido com o filho até situações mais incisivas, como o pai abandonar a cadela (ou matá-la), pois o animal comia demais. A diretora também reforça a inferiorização da criança ao mostrá-la sob o plano de *plongée*, de cima para baixo, em praticamente todas essas cenas, ressaltado sua situação de subalternidade em relação aos adultos.

No livro de Guimarães Rosa, *Campo Geral*, que inspirou o roteiro de Sandra Kogut, a cena dessa análise é descrita assim:

Logo então passaram por Mutúm uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros quase todos deles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos (ROSA, 2022, p. 14).

A cadelinha Rebeca no livro chama-se Pingo-de-Ouro. No filme não se sabe o fim da cachorra (se foi dada para alguém, se o pai a matou), enquanto no livro o animal é entregue a tropeiros. Tanto Miguilim, no livro, quanto Thiago, no filme, sofrem muito com a ausência do animal. Enquanto no filme é Felipe quem fala que a cachorra pode voltar em breve, no livro Rosa utiliza-se do sujeito indeterminado, no caso “Alguém” (“Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa”). Também há a passagem, tanto no livro quanto no filme, de o menino aguardar ansioso e com esperança a volta da cachorrinha, e até acredita ser ela quando ouve latidos à noite do lado de fora da casa.

Assim, na escrita do roteiro inspirado em *Campo Geral*, Sandra Kogut manteve a ideia central do sumiço da cadela, mas deu ênfase à relação dos irmãos para criar esse sentimento de cumplicidade e desabafo, em que Thiago chora a ausência do animal diante do irmão, que tenta consolá-lo, trazendo assim mais dramaticidade para a história e, ao mesmo tempo, mais protagonismo para a emoção das crianças.

3.4. Análise da cena 4 de *Mutum*

Quadro 6: Elementos estruturais da cena 4 de *Mutum*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	11'17 (Trecho 41'04 e 52'21 do filme)
Quantidade de planos	31
Resumo da sequência	Felipe fica gravemente doente, e Thiago, preocupado, compadece-se. Mãe e pai se mobilizam para cuidar do garoto. Dias depois Felipe morre, e Thiago chora muito.

Fonte: Elaboração do autor.

3.4.1. Descrição da cena

Um plano aberto, com a câmera estática, mostra os irmãos Thiago e Felipe dormindo. A janela está aberta, e as luzes do sol entram pelo quarto. Ouvem-se barulhos de animais do lado de fora e um som de gemido baixo com estranhos assobios vindos de Felipe. Thiago levanta-se da cama e vai até a cama do irmão (*Figura 27*).

Felipe acorda e diz: “Está doendo”. E Thiago pergunta: “Onde?”. Chega então a mãe, senta-se ao lado de Felipe e pergunta em que lugar dói. A câmera alterna

enquadramentos como Plano Médio e Primeiro Plano. Felipe chora, Thiago fica em pé, atrás da cama do irmão, com olhar angustiado. Felipe diz que a dor é nas costas. e então, a mãe passa a mão na cabeça dele e diz que aquilo vai passar, e ele não precisa chorar (*Figura 28*).

Na tomada seguinte, um Plano Médio mostra o pai, do lado de fora da casa, solicitando para que um homem, que está montado num cavalo, vá até a cidade comprar remédios, pois o “menino” está com muita dor. Em nova tomada, a avó Izidra (também em Plano Médio) está sentada do lado de fora da casa fumando em silêncio (numa demonstração de preocupação).

Tomada nova, agora com um Plano Detalhe nas mãos de Thiago brincando com pipoca, como se fossem brinquedos, imitando cavalos, cães e boiadeiros. Thiago está sentado na cama de Felipe, que está deitado de lado. Ambos sorriem, acham graça das brincadeiras com a pipoca e trocam breves palavras. Conversam sobre o futuro, de quando estiverem crescidos. Thiago fala enquanto brinca com a pipoca: “— Felipe, quando você crescer, vai ser um fazendeiro muito bom, com uma fazenda bem grande”. E arranca do irmão sorrisos enquanto organiza na cama, com as pipocas, um curral com vacas, cavalos e fazendeiros.

Nova tomada, agora de noite, no quarto dos meninos. Eles dormem, e ao fundo vê-se o pai, iluminado por uma lamparina, sentado em silêncio olhando para os dois. Nova *take* (também chamado de “tomada”), e agora Thiago segura um copo de água com remédio diluído, e o entrega à mãe. Aparece, em Primeiríssimo Plano, o rosto de Felipe, deitado, tentando tomar o remédio do copo, dado em sua boca pela mãe. Ele engasga, tosse, não consegue engolir, e a água com remédio escorre de sua boca, molhando-o. No pé da cama está o irmão menor, que o observa.

A mãe, em seguida, em Primeiro Plano, em enquadramento frontal, acaricia a cabeça de Felipe, deitado ao seu lado. Ambos em silêncio, apenas se olham. Reforça-se aqui o sentimento de afeto entre mãe e filho, unidos na dor. Já no plano posterior, vê-se Thiago correndo (a câmera filma apenas suas pernas em movimento rápido) do quintal em direção à casa onde está Felipe. Vai até o irmão, que está deitado, para contar a ele sobre uma vaca que pariu um bezerro. A câmera fica na altura das crianças – Felipe deitado na cama, onde vê-se apenas a cabeça dele e parte de seu abdômen, e Thiago sentado ao lado. Felipe interrompe a fala de Thiago dizendo que teve inveja dele, pois o papagaio aprendeu a falar o nome de Thiago, e não o seu (de Felipe). Felipe pede desculpas (*Figura 29*). Felipe está suado e pálido, com olhar cansado. Thiago fica apenas

olhando para ele, sem falar nada. Ele, de modo empático, presta solidariedade ao irmão adoentado, pelo que a câmera propõe ao mostrar seu olhar entristecido e sempre ao lado de Felipe.

A cena corta e vai para Thiago, em Plano Geral, debaixo das árvores no terreno em frente à casa, tentando ensinar o papagaio a falar “Felipe”. Rosa, comadre da mãe de Thiago, aparece a poucos metros e diz que ele não vai falar, que não adianta insistir. Thiago então vai até o quarto, abre a porta e caminha até a cama de Felipe. Senta-se ao lado dele, conversam sobre o que ocorreu com Rebeca, a cachorrinha, e Felipe pergunta se irá ver a Rebeca. Thiago pergunta, aflito: “Onde? No céu? No céu?”. A câmera fica todo instante focada nos dois garotos, em Plano Médio, na altura deles.

A cena vai para um Close de Thiago abraçado à Rosa, chorando em sua cintura (*Figura 30*), e o menino insiste para que ela não deixar o irmão morrer. Consolado e ainda agarrado à cintura de Rosa, ele olha para a porta em frente e vê a prima saindo da casa, sentando-se triste num banco e chorando — em Plano Geral. Nessa cena, subentende-se que Felipe morreu.

Corta a cena para a avó Izidra, em Plano Médio, arrumando o quarto de Felipe, tirando o lençol das camas, virando o colchão, enquanto chora baixinho. Não há trilha sonora na cena, o silêncio predomina, com os personagens falando baixo (em respeito ao garoto no leito de morte). São inseridos sons de animais, como vacas mugindo e o papagaio tentando falar o nome de Felipe, num movimento em que novamente o som do ambiente rural constrói o dramatismo e a tristeza da cena.

Figuras 27 a 30: Quatro frames da cena 4 do filme *Mutum*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.4.2. Discussão

Desde o início da sequência acima, quando o menino emite um estranho assovio enquanto dorme, há um clima de morte no ar: o silêncio frequente, Felipe sempre deitado, as poucas conversas entre os irmãos, o olhar de Felipe parado, sem piscar, e em duas passagens mais evidentes, quando Felipe pede ao irmão para fazer silêncio, pois quer apreciar o som das vacas, e quando eles conversam sobre o reencontro com Rebeca (no céu). Há ainda um momento mais simbólico para a morte do garoto: o apagamento de Felipe na voz do papagaio, que não fala seu nome. Essas cenas carregam alto teor

dramático, e o espectador fica à espera de respostas para o caso do menino doente. A morte dele também não é mostrada com exatidão; apenas vemos prima sentar e chorar num banco, e o corte em seguida para a avó arrumando o quarto do menino, em silêncio.

Mais um trecho que demonstra o carinho entre os irmãos, a confiança entre eles (até o último momento, na morte), e o cuidado de Thiago com Felipe acamado e sem forças. Thiago não entende direito o que o irmão tem, nem a família sabe (não há um médico que vem cuidar do garoto, e ele não vai a nenhum consultório, o que demonstra a dificuldade de acesso daquela família à medicina). Thiago brinca com Felipe com objetos improvisados, como de costume (aqui, com a pipoca), fazendo o irmão sorrir. A cena mostra novamente os irmãos se preocupando um com o outro: Felipe com o destino de Thiago (o futuro dele, se será fazendeiro), e Thiago sensibilizando-se com a dor nas costas de Felipe (a doença de Felipe não é falada; pode ter sido uma pneumonia ou outra doença rápida e agressiva, já que ele morre em poucos dias). E a brincadeira com a pipoca surge aqui como uma forma das crianças pensarem sobre algo leve, fugindo do medo e das inseguranças.

A família mostra união na dor. A cena da proximidade de Thiago com o irmão doente, e depois a da mãe sentada com Felipe na cama representam os vínculos daquele grupo. Outra cena que reforça essa ligação é quando Thiago e um dos irmãos menores ficam em volta da cama de Felipe. Thiago segura o copo com remédio, a mãe precisa dos filhos para cuidar e amparar o outro que se encontra acamado (Percebe-se que o pai não participa dos cuidados, mas apenas mandou comprar o remédio, o que reforça a ideia da figura do pai ausente). A família, no trecho analisado, funciona como um núcleo, em que um auxilia o outro de modo empático. Aqui, vale lembrar como o acolhimento das crianças deve se dar, segundo a Convenção sobre os Direitos da Infância, sempre na família, que, segundo a lei, deve promover o “crescimento e o bem-estar de todos os seus membros, em particular, das crianças”. A diretora, assim, reforça a importância dessa proteção às crianças, ao mesmo tempo que denuncia a precariedade em que aquele grupo (assim como tantos outros no país) vivem seus dias.

Essa cena do padecimento de Felipe também é recorrente em filmes de denúncia social. A doença repentina do menino esmorece todos os personagens, inclusive o pai, que, mesmo ausente, em uma rápida aparição, está longe da cama do garoto, mas aparentemente afoito (talvez preocupado com o filho). E o aspecto visceral desse cinema emerge nessa cena final, quando o garoto Felipe morre. E, com a morte do menino,

explora-se a dor do irmão, Thiago, que chora e não quer que ele se vá. Nessa sequência reforça-se o filme de denúncia, com cena de impacto, pungente, sem concessões.

Outro ponto de destaque nessas cenas é a luminosidade na fotografia. Sandra Kogut, em vez de utilizar pouca iluminação ou espaços escuros (como é alusivo em cenas fúnebres e de teor de morte), literalmente abre as janelas e deixa o sol entrar. São cenas internas, dentro do quarto dos irmãos, onde há uma presença forte da luz. A luminosidade aparece até como algo mágico, que pode traduzir a morte serena, tranquila, em paz (como Felipe teve).

3.5. Análise da cena 5 de *Mutum*

Quadro 7: Elementos estruturais da cena 5 de *Mutum*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	10'28 (Trecho entre 74'42 e 85'10 do filme)
Quantidade de planos	32
Resumo da sequência	Na sequência final, um médico visita a família e dá um par de óculos para Thiago, que fica deslumbrado. A mãe pergunta para o garoto se ele gostaria de se mudar com o médico para outra cidade, e que esse homem irá cuidar bem dele. A mãe arruma as malas do menino e se despede, e momento depois o garoto, montado a cavalo com o médico, deixa Mutum.

Fonte: Elaboração do autor.

3.5.1. Descrição da cena

Chega à casa de Thiago um médico, que se senta ao lado dele e pergunta quantas pedras o garoto enxerga no muro. Trata-se de um *take* só, em Plano Médio, que segue para Thiago, em silêncio, olhando, para o muro. Ele olha, olha e não responde. O médico então pergunta: “É no varal, quantos pregadores você vê?” (*Figura 31*). E nada da resposta de Thiago (entende-se que o menino tem problemas de visão).

O médico pede para Thiago se aproximar, coloca os seus óculos nele e pergunta: “E agora?”. O *take* novo é em Close. Thiago abre um sorriso, emite um som de alegria e fica observado tudo ao seu redor (*Figura 32*). Olha para as pedras e diz: “Elas ficam maior”. Impressionado, o menino testa os óculos, tirando-os do olho e colocando-os de

volta, e ao seu redor os irmãos sorriem. Ele sai em disparada para chamar Rosa, gritando o nome dela.

Na cena seguinte, a mãe está encostada no alambrado da casa. Thiago chega e pergunta sobre o médico, referindo-se a ele como “o homem”. A cena é em Plano Médio; a mãe diz que, se Thiago quiser, o homem pode levá-lo embora com ele. O filho se senta com a mãe, e uma câmera em Close aproxima a imagem dos dois (*Figura 33*). A mãe diz que o homem vai colocá-lo na escola e dar óculos novos e um trabalho a ele. A mãe então pergunta se ele quer ir. E fala que Thiago deveria ir. Ambos se abraçam, ela chora, e diz que no fim do ano irão se reencontrar (*Figura 34*). É um longo plano, de 1’50”, sempre com o silêncio predominando as cenas.

No *take* seguinte, em Plano Geral, Thiago, em silêncio, está agachado do lado de fora da casa, em meio à terra seca e batida, mexendo em folhas e pedras no chão. No plano seguinte, Thiago continua lá, agora em pé — a câmera se afasta e capta outro Plano Geral, do menino sozinho, de lado (A câmera permanece na altura do menino).

Take novo: agora, um Plano Médio da mãe no quarto arrumando a mala do menino, que chega e se aproxima (*Figura 35*). Pergunta se Thiago quer levar os chinelinhos de Felipe com ele. Thiago aceita, e o menino conversa sobre o lugar para onde vai, pergunta se é longe. A mãe o olha e o abraça.

Um novo plano (Primeiro Plano): Thiago agora está de roupa nova, com camisa social marrom listrada, anda de mão dada com a mãe para fora da casa (*Figura 36*), e ouve-se então a voz do médico: “- Thiago, vamos embora?”. Ele olha para o médico e pergunta: “- Doutor, posso?”. É o mesmo plano, sempre focalizando o rosto do menino, e vê-se a mão do médico entregar a ele seus óculos. Thiago os coloca (*Figura 37*). Tio Terêz aparece, Rosa e a avó olham para Thiago junto com os irmãos, que sorriem. Aparece um plano solitário da casa onde Thiago mora, só com sons de pássaros ao fundo. Thiago se vira para a mãe e caminha sozinho pelas terras, olhando para todos os lados. Aparecem vários *takes*, sem personagens, com os cenários e locações principais do filme: a casa, o pasto, a mata ao lado, o terreno onde costumava brincar (entende-se aqui ser uma despedida). A câmera, para registrar essa passagem, sai de um *plongée*, quando o menino caminha ao lado da mãe, até ficar na altura de Thiago (um efeito que dá a entender o amadurecimento do menino).

No plano final, a câmera parada mostra o horizonte, com o pasto, como na primeira cena do filme. Invadem a tela, pelo lado esquerdo, três homens, cada um em seus cavalos, deixando a casa de Mutum: tio Terêz, o médico e o menino Thiago (*Figura*

38). O trio vai seguindo até o horizonte, e o Plano Geral se torna um Grande Plano Geral à medida que os personagens se afastam lentamente. Entra aos poucos uma música antiga, de um idoso entoando cantigas da terra. É a única música que aparece em todo o filme, e apenas a voz de uma pessoa cantado, sem instrumentos – vale destacar que o filme *Mutum* não apresenta nenhuma trilha sonora, nem incidental ou instrumental nem cantada, somente nessa cena de desfecho, nos créditos finais. Uma das interpretações dessa sequência musical seria o resgate do menino daquela vida dura, sempre marcada pelos mesmos sons do ambiente rural (os insetos e animais): agora, ele terá uma nova chance de se reconstruir.

Figuras 31 a 34: Quatro frames da cena 5 do filme *Mutum*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

Figuras 35 a 38: Mais quatro frames da cena 5 do filme *Mutum*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.5.2. Discussão

A sequência inteira da cena trata do desfecho do filme, que constrói uma nova identidade de Thiago (ou pelo menos mostra um caminho do que irá acontecer com ele). A chegada de um médico na casa da família mudará o destino do menino. Ele é um homem sozinho, de boa aparência e aparentemente com boas intenções (ele fala bem, sorri para o menino, conversa e dá atenção a ele). Pelos diálogos entre mãe e filho, acredita-se que o médico veio para levar Thiago embora, como se fosse uma adoção (a mãe tenta convencer Thiago a ir com ele, pois o homem dará a ele casa e escola e cuidará melhor do garoto). Aliás, essa é uma cena que nada é explícito: o menino foi realmente adotado? A mãe entregou o menino sem nada em troca? O homem iria levá-lo para trabalhar ou morar com ele?

A partir daí são encadeadas cenas alegóricas que denotam a passagem do menino para a vida adulta, por meio de detalhes. O primeiro deles é quando Thiago recebe os óculos do médico emprestado. Os óculos simbolizam maturidade; dão a Thiago um ar de sabedoria e o deixam com a impressão de mais velho. Na cena seguinte, a mãe arruma as malas do menino, como um sinal de que deixará Mutum e não voltará mais. O menino, minutos depois, aparece de roupa social, pega novamente os óculos e está sozinho num cavalo (na cena inicial ele anda a cavalo acompanhado do tio, um sinal de que o tio precisa cuidar da criança e por isso anda na mesma cela que ele), porém agora Thiago cavalga separadamente (em mais um sinal de que o menino agora é um adulto, e agora vai para a cidade grande construir sua carreira e ser independente).

A mãe, durante todas as cenas, não impõe ao filho sua partida. Ela sempre o integra no diálogo, perguntando-lhe se quer ir embora com o médico. Ela mostra um caminho: diz que o menino terá uma boa vida, que aquele homem tem melhores condições

para cuidar dele, em uma cidade distante de Mutum. A mãe chora, abraça o filho, e ele também se preocupa em deixar Mutum, pois é presente na família e nos afazeres de casa.

A cena da despedida de Thiago das terras de Mutum também é uma construção cinematográfica repleta de simbologias: o menino olha ao redor, e surgem separadamente cenas “vazias”, só de paisagens, como a casa antiga e a mata. A ideia que transmite é de uma sensação já de saudade, como se fossem imagens retidas na memória, de um tempo que não volta mais.

A última tomada é idêntica, em termos de técnica de cinema, à primeira: em ambas a câmera está parada captando imagens de pessoas em seus cavalos. Na de abertura, Thiago e o tio Terêz retornam à casa de Mutum, depois de irem à cidade; na última, saem de lá, rumo ao horizonte, e em direção a ele ficam pequeninos (o que simboliza a nova vida, o futuro fora de lá que aguarda Thiago).

A redenção do garoto, ao ser adotado por um médico, foge da tradição do cinema de denúncia social, que não costuma propor finais felizes para os personagens. Há uma série de filmes que seguem essa abordagem no Brasil com personagens crianças em que essa ideia pode ser comprovada: o pequeno infrator Pixote, de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), permanece no submundo ao lado de traficantes, cafetões e prostitutas; as crianças Branquinha e Japa, de *Como nascem os anjos* (1996), morrem com tiro acidental das armas que portavam durante um sequestro; a menina Maria, de *Anjos do Sol* (2006), assim como suas amigas, continua nas ruas se prostituindo.

O desfecho de Mutum é ambíguo nessa interpretação. Seria um final feliz porque aparentemente o menino terá uma vida menos agredida, com uma boa educação; mas também seria um final “não-feliz” pois o garoto, para isso, terá de ser retirado do convívio dos pais, com quem sempre esteve. O final feliz, comumente adotado pelo cinema em geral, traz sentimentos positivos ao espectador, como alívio e felicidade, pois parte da ideia de que os personagens terão um momento de recompensa e esperança, excluindo-se a morte, o desespero e o terror (MORIN, 2002).

Esse final feliz/não-feliz é assim também apresentado no livro *Campo Geral*. Antes de partir, Miguilim (que no filme é Thiago) olha para o curral, o quintal, o céu, o gado no pasto e pensa que “Mutum era bonito” (ROSA, 2022, p. 131). “Sorriu para tio Terêz [...] Todos choravam. [...] Miguilim entregou a ele [o médico] os óculos outra vez. Um soluçozinho veio [...] Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava” (ROSA, 2022, p. 131).

3.6. Análise da cena 1 de *Campo Grande*

Quadro 8: Elementos estruturais da cena 1 de *Campo Grande*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	3'44'' (Trecho entre 10'34'' e 14'18'' do filme)
Quantidade de planos	15
Resumo da sequência	Rayane foge do apartamento de Regina. Do lado de fora do condomínio, ela vê o irmão, Ygor, e os dois se abraçam e choram. Ygor vai atrás da mãe, Rayane vai junto, e eles conversam e andam pela cidade do Rio de Janeiro, em meio a um trânsito agitado.

Fonte: Elaboração do autor.

3.6.1. Descrição da cena

[A menina Rayane está no apartamento de Regina, acolhida após ser abandonada com o irmão Ygor pela mãe]. Rayane, de uniforme de escola, segura sua mochila, vai até a lavanderia correndo, pega algumas roupas e abre a geladeira. A câmera registra tudo, estagnada, na altura da criança, girando apenas de lado para o movimento da menina. Sai escondida do apartamento, e desce as escadas do condomínio em direção ao térreo; está tudo escuro — todos esses planos são entre Plano Geral e Plano Médio.

Do lado de fora do prédio vê o irmão Ygor ao lado do porteiro e corre até ele. Grita seu nome e se abraçam. Com um enquadramento muito próximo aos personagens, alternando Plano Detalhe e Primeiro Plano, a câmera registra esse encontro demorado (*Figura 39*), captada num longo plano, que tem 1'07. Ouvem-se os suspiros abafados dos dois, abraçados. Ela pergunta se Ygor encontrou a mãe, e ele diz para esperar mais um pouco e se prontifica a sair pelas ruas para procurá-la. Rayane diz que a mãe “voltaria rapidinho”. Ygor vira-se para sair dali e ir em busca da mãe, e a menina vem junto, mesmo o garoto não aprovando a ideia — ele empurra a irmã e diz que ela teria de ficar lá, pois, se a mãe chegasse e não houvesse ninguém ali, eles iriam “dormir na rua”.

No plano a seguir, a câmera volta-se a um Plano Geral para mostrar os dois sozinhos pela calçada. Ygor e Rayane caminham rapidamente, andando pelas ruas movimentadas do Rio de Janeiro (o condomínio fica em Ipanema). Vê-se a dupla caminhando sozinha entre o trânsito agitado, ouvem-se barulhos de buzina de carro, máquinas escavadeiras e obras — alternam-se Plano Geral e Grande Plano Geral (que

valorizam o ambiente e mostram os personagens integrados ao local). Não há trilha sonora ao longo dessa cena, apenas os barulhos que remontam à comunicação sonora da cidade grande. Eles observam em silêncio todo aquele movimento e passeiam pelas construções de prédios. Veem homens trabalhando, e cruzam amontoados de terra e demolições (*Figura 40*). Sobem em um monumento e gritam: “Mãe” (*Figura 41*) — um Plano Geral.

Em seguida (Primeiro Plano), Rayane agacha-se para fazer xixi (*Figura 42*) enquanto Ygor cantarola uma música (que ao longo do filme será a música-tema dele com a mãe, que é uma canção sertaneja que a mãe ouvia, *Talismã*, de Leandro e Leonardo). Quando termina de fazer xixi, a menina aponta para uma embalagem de salgadinhos no chão e diz que se lembrou da mãe (dá a impressão que a menina achou uma pista dela, que ela passou por ali/). Rayane veste a calça, e os dois voltam a caminhar pelas ruas, em direção ao condomínio onde estavam.

Figuras 39 a 42: Quatro frames da cena 1 do filme *Campo Grande*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.6.2. Discussão

No trecho recortado, acompanhamos o abandono dos irmãos Ygor e Rayane pela mãe, que deixou as crianças em frente a um condomínio de classe média em Ipanema. Rayane, ao escapar do apartamento, avista o irmão do lado de fora e corre para um abraço — ela se sente segura e amparada ao lado do irmão, que é poucos anos mais velho que ela. Os dois saem pela rua, sozinhos, num trânsito caótico, cruzando obras em construção e conversando sobre onde está a mãe.

Nessa cena vê-se a cumplicidade dos irmãos pequenos. Ygor é esperto, fala bastante e conduz a irmã. Pela narrativa e construção técnica do filme, o público é convidado a vivenciar a angústia dos dois personagens, abandonados em meio à cidade grande, sem notícias da mãe.

O enquadramento utilizado pela cineasta Sandra Kogut investe ora em Planos Médio e Primeiro Plano, que denotam essa proximidade entre os dois personagens em cena, quando trocam abraços calorosos, ora em Planos Geral e Americano (planos mais distanciados), quando caminham pela cidade grande, numa narrativa cujo objetivo parece

ser causar incômodo ao registrar aqueles dois pequenos abandonados na metrópole em movimento, no agito típico da paisagem urbana — para intensificar essa angústia, os sons ali apresentados na edição do filme são de buzinas de carros, motos aceleradas, britadeiras trabalhando sem parar, evidenciando, assim, a opção da diretora pela “estética da imperfeição”, conforme aponta Carreiro (2018), já que ao gravar numa locação aberta, no trânsito agitado do Rio, é inevitável não captar sons típicos da paisagem urbana de uma metrópole. A câmera também acompanha atenta essa pequena jornada das crianças, caminhando por Ipanema, à espera de respostas; percebe-se que elas têm medo e querem chegar em casa logo.

Sandra Kogut faz um retrato dos vulneráveis, das milhões de crianças marginalizadas (e, na cena, vale frisar que elas caminham sozinhas pelas ruas, sem ninguém se importar — são “seres invisíveis” pelos olhos da sociedade). As crianças brasileiras passam pelo trauma do abandono desde o século XVIII, por razões diversas, segundo Venâncio (2010). É uma situação-limite causada por diversos quadros: o da pobreza; o da morte dos pais ou de parentes próximos das crianças; o de pais e famílias que se empobreciam e não tinham condições de criar seus filhos, e assim os abandonavam nas ruas. No filme, não fica evidente os motivos do abandono de Ygor e Rayane pela mãe (até porque ela só aparece nos minutos finais, e troca rápidas palavras com o porteiro do condomínio onde as crianças estavam). Mas, pelas características dos personagens, deixados sujos, sem banho e com manchas no uniforme de escola e abandonados na porta do condomínio, pode-se crer que Ygor e Rayane vivenciam o afastamento da família por conta do empobrecimento da mãe, que não tinha condições para criá-los (só se menciona “mãe” e “avó” pelas crianças; não existe a figura paterna). E o “abandono de incapaz” pode ser visto como uma denúncia social – situação que acomete milhares de crianças, como os dois textos jornalísticos abaixo apontam.

Reportagem do dia 17 de outubro de 2022, do site *Observatório do Terceiro Setor*, traz números alarmantes: o Brasil contabilizou, segundo levantamento de pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio Grande do Sul, a partir da base de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (Pnad Contínua), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 7,8 milhões de crianças vivendo na pobreza e 2,2 milhões na extrema pobreza em 2022. O número representa 19,5% das crianças de zero a 13 anos de idade, que é o caso dos irmãos Ygor e Rayane, e estas vivem com renda domiciliar per capita inferior a R\$ 150 mensais. Já sobre crianças em situação de rua, o mesmo *Observatório do Terceiro Setor*, que é uma

agência brasileira de conteúdo multimídia com foco em temática social e direitos humanos, publicou, em 8 de julho de 2020, reportagem destacando que o Brasil contabilizou, naquele ano, 70 mil crianças abandonadas pelos bairros de grandes e pequenos centros urbanos. O estudo foi desenvolvido pela ONG Visão Mundial, que atua no país desde 1975 e atende milhões de pessoas em comunidades empobrecidas.

Com isso, as cenas acima, do filme *Campo Grande*, reforçam esse quadro de desespero das crianças brasileiras empobrecidas nos últimos anos e sua invisibilidade social — elas são só mais um elemento da paisagem no filme, nunca objeto de preocupação de toda uma comunidade ou sociedade. Para alimentar a ideia de invisibilidade, as cenas mostram as crianças de longe, em plano aberto, como se fizessem parte de uma paisagem urbana. Mas a cineasta quer ir além: quando utiliza Primeiro Plano, mostra que as crianças têm rosto e sentimentos, e vêm a ternura e o amor, bem como o amparo dado pelo irmão mais velho à irmã menor (e ao mesmo tempo ele é amparado por ela). Sandra Kogut mostra a necessidade das crianças por carinho, proteção e cuidado, e como na falta dos adultos elas mesmas constroem esse laço. A diretora, ao mesmo tempo que traz para discussão a criança invisibilizada, quer que o espectador desperte para a necessidade das crianças por ternura e atenção.

3.7. Análise da cena 2 de *Campo Grande*

Quadro 9: Elementos estruturais da cena 2 de *Campo Grande*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	5'22 (Trecho entre 17'30 e 22'52 do filme)
Quantidade de planos	20
Resumo da sequência	Os irmãos Ygor e Rayane tomam banho no apartamento de Regina, que os acolheu; eles conversam com os adultos ali presentes (Regina e sua faxineira), e vão dormir num cômodo dos fundos, sozinhos; é tarde da noite, eles falam que têm saudades da mãe, enquanto ouvem fortes trovões. Tentam fugir do apartamento, mas acabam brincando e dançando na lavanderia.

Fonte: Elaboração do autor.

3.7.1. Descrição da cena

Um Plano Médio capta Ygor pegando das mãos da faxineira uma toalha de banho. Ele sai do chuveiro (localizado em um cômodo dos fundos do apartamento de Regina) e se enrola nela, enquanto a faxineira coloca Rayane no banho. Do lado de fora do banheiro, Ygor conversa com Regina, que pergunta: “Você disse que sua mãe se chama Ana, não é isso? Ana de quê? Ela nunca esteve aqui? Ela me conhece? Sua mãe, me conhece?” (*Figura 43*). Regina aparenta estar nervosa, pela forma grosseira como pergunta ao menino e se curva a ele, com gestos de irritação. A faxineira interrompe e diz sobre uma infiltração na parede do banheiro. Rayane grita que a água está quente. Regina volta a perguntar a Ygor: “Onde vocês moram?”; e ele responde: “Campo Grande”. Regina solta várias perguntas, como qual rua mora, se ele está na escola, se a mãe trabalha. Ygor diz que ano que vem ele irá estudar, pois “minha mãe precisa muito de mim em casa”. Rayane grita pela terceira vez que a água está quente, então Ygor grita com a irmã, dizendo que é por causa das atitudes dela que a mãe foi embora “e que nunca vai voltar”.

Diz que a mãe é ocupada, e responde que “A gente já somos grande”, ao ser perguntado pela faxineira sobre com quem eles ficam em casa, já que a mãe é ocupada. Os irmãos falam que têm uma avó que está viajando. Rayane chora e fala ao irmão que quer a mãe, quando a faxineira e Regina saem de perto e vão para dentro. Ygor enxuga Rayane. Ele a acalma dizendo “Ela já vai voltar” (*Figura 44*) — essas cenas são intercaladas entre Planos Americano, Médio e Primeiro Plano, e, com a mistura de planos, a diretora não mostra as crianças nuas no banho – talvez uma preocupação de Sandra Kogut em preservar a intimidade delas. Nota-se que a cineasta ainda recorre a um jogo de claro e escuro quando Rayane está nua, que auxilia encobrir suas partes íntimas.

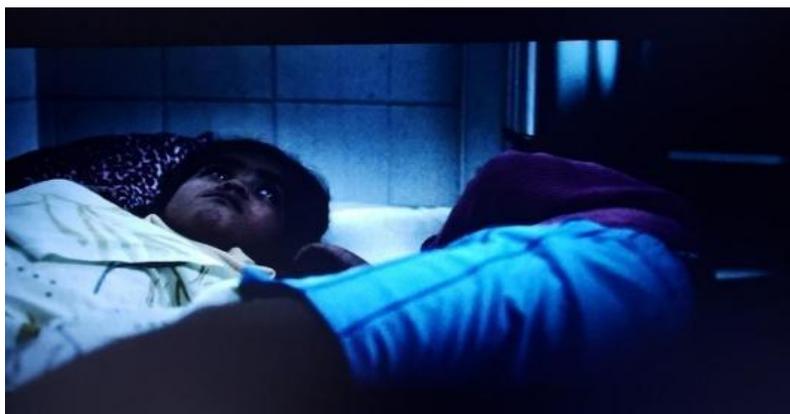
No plano a seguir ouvem-se trovões e vê-se um clarão provocado pelos relâmpagos. É noite, e a chuva cai forte. Rayane está sentada na privada e tem dificuldade para fazer xixi. Ygor cochicha que ela precisar conseguir, porque, se ela fizer na cama, eles vão para a rua. Rayane pergunta, também baixo, o que é sequestro (em referência a um dos diálogos entre Regina e a faxineira na cena anterior, sobre um golpe aplicado frequentemente no Rio, em que mães deixam o filho na porta de uma pessoa, e depois de um tempo voltam alegando que o filho foi sequestrado e pedem dinheiro). Ygor responde que é quando o adulto pega uma criança e faz “maldades” com ela. Um trovão bem alto encerra o diálogo dos irmãos, e Rayane fica com olhar tenso.

Na cena seguinte, ouvem-se mais trovões, é tarde da noite, e os irmãos estão deitados no quatinho dos fundos (o quarto da faxineira). Clarões do relâmpago iluminam o local. Rayane está deitada, olhando para o teto (*Figura 45*). Há cenas soltas do teto, da lateral do quarto, das janelas, com a chuva pingando do lado de fora do prédio. Ygor, só de bermuda, pula da cama com Rayane, que está nua — é um Plano Médio e uma cena muito escura, onde mal se veem os irmãos. Os dois vão até a lavanderia ao lado, com cuidado, e tentam abrir a porta para fugir do apartamento, segundo comentam baixinho, entre si. A porta está trancada. Eles fazem um pequeno barulho, derrubam um objeto da prateleira. Ygor então pula, pega uma roupa no varal e a veste (*Figura 46*), enquanto Rayane sobe num banco e depois na pia. Sempre o *take* mesclando Plano Americano e Plano Médio.

Eles se vestem com roupas esticadas no varal e ficam dançando e brincando, enquanto cantam “Mamãe, eu quero”. Está escuro, com pouca luz vinda de fora do prédio, que atravessa a janela. Escuta-se muita chuva batendo no vidro e sons de trovão. Os dois tropeçam em objetos, como um balde, mas ninguém acorda. Ygor termina falando baixinho à irmã: “Pare de fazer barulho”. A única trilha sonora é de sons como trovões e objetos caindo no chão. Não há música.

Figuras 43 a 46: Quatro frames da cena 2 do filme *Campo Grande*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.7.2. Discussão

Essa é mais uma cena que reforça a ideia do irmão mais velho que ampara e protege a irmã menor, ideia que aparece em outros filmes de denúncia social no Brasil, como em *Pixote, a lei do mais fraco* (em que Pixote é protegido pelos próprios amigos da rua, de mesma idade) e *Anjos do sol* (em que as meninas prostitutas, de idades próximas, unem-se em um núcleo contra maus-tratos e violência dos adultos). Nessa sequência de *Campo Grande*, Ygor e Rayane foram acolhidos por Regina no prédio, mas ela não sabe como lidar com as crianças (é ríspida, está preocupada com essa nova

situação em sua vida, e a faxineira não parece se importar muito). Assim, é o menino que oferece aconchego à irmã, já que os adultos não concedem isso às crianças.

Há também nesse recorte pelo menos duas cenas elementares que retratam a “criança sem voz”, aquela a quem por séculos foi negada a condição de existência na sociedade. Regina solta várias perguntas a Ygor enquanto ele se enxuga (perguntas como se a mãe dele se chama Ana, se a mãe a conhece, se a mãe dele esteve no apartamento alguma vez), e percebe-se que Ygor fica com olhar perdido diante de tantos questionamentos. Regina não dá tempo de o menino raciocinar para responder. A faxineira interrompe o diálogo entre Regina e o menino para apontar na parede uma infiltração na parede, dizendo que “o encanador veio aqui e disse que tem de trocar isso tudo”. A faxineira então comenta com Regina sobre um golpe que está sendo aplicado no Rio de Janeiro, supondo que as crianças participariam disso (o golpe seria de um adulto deixar as crianças na frente da casa de alguém e depois voltarem afirmando que elas foram sequestradas, pedindo dinheiro pelo transtorno ocasionado). Regina pergunta a Ygor onde eles moram, e ele responde: “Campo Grande”. A faxineira então comenta que o bairro é enorme, e, ironizando, chega a duvidar que o menino “se vira” sozinho na ausência da mãe e da avó (a faxineira nega a responsabilidade que Ygor tem em casa, mais uma forma de apontar que a criança não tem voz nem credibilidade).

Retrata-se aqui a ideia que Sirota (2001) traz sobre o termo “infância”, que significa “in-fans”, “aquele que não fala”. As mulheres adultas da cena (Regina e a faxineira) interrompem o pensamento das crianças, respondem por ela, e no final as deixam sozinhas no banho. As crianças são invisíveis no diálogo, são apagadas da conversa e não são ouvidas – por muito tempo a criança integrou o grupo dos silenciados, e a infância era considerada uma categoria inferior, discriminada, sem reconhecimento – ainda hoje, empregar o termo “infantil” é relacionar pessoa ou situação a algo sem seriedade, ingênuo, imaturo, irracional (SOTO, 2012).

Rayane, ao ser deixada no banho, é acolhida e protegida por Ygor, seu irmão apenas pouco mais velho. Ela chora e chama pela mãe, figura assumida naquele momento pelo garoto, que a enxuga, e na cena a seguir leva a menina para fazer xixi.

A cena do trovão pode ser associada à sequência da chuva forte em *Mutum*, quando as crianças dos dois filmes sentem medo dos trovões e do escuro (em *Mutum* o temor de Thiago e Felipe é maior; aqui as crianças acabam até brincando na lavanderia quando tentam fugir e não dá certo). A cena das brincadeiras é o momento de libertação diante do medo duplo daquelas crianças: o abandono pela mãe e o do trovão. Elas dançam,

cantam, desprendem-se de pensamentos negativos. O brincar de forma descompromissada, como na cena descrita, representa, conforme aponta Castro (2008), a fantasia e a liberdade [de Ygor e Rayane]. Com a brincadeira, as crianças conhecem o meio onde vivem, interagem nele e entre si e desenvolvem competências e habilidades, envolvendo-se ainda num processo de socialização, diante de situações vivenciadas com o outro. As crianças, durante o brincar, “podem pensar e experimentar situações novas ou mesmo do seu cotidiano, isentas das pressões situacionais” (WAJSKOP, 2012, p. 37).

3.8. Análise da cena 3 de *Campo Grande*

Quadro 10: Elementos estruturais da cena 3 de *Campo Grande*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	4'32 (Trecho entre 51'57 e 56'29 do filme)
Quantidade de planos	7
Resumo da sequência	Ygor observa atento a filha de Regina, Lila, tocar piano. Ela canta a música <i>Love</i> (1970), de John Lennon. O garoto fica encantado e troca rápidas palavras com Lila.

Fonte: Elaboração do autor.

3.8.1. Descrição da cena

Lila, filha de Regina, está sentada em frente ao piano e folheia uma partitura de música (cena captada em Primeiro Plano, com a personagem de costas e um pouco de lado). Um Primeiríssimo Plano (Close) mostra Lila tocando pausadamente, em sequência — ela está de costas e começa a tocar *Love* (1970), de John Lennon; somente a parte instrumental, no piano. O plano é sempre nela, que conversa com Ygor (não o vemos nessa cena; só se escuta a voz dele). Ygor diz que na rua onde mora “um moço” toca igual Lila. Ela pergunta onde ele mora mesmo, e Ygor rapidamente responde: “Campo Grande. Quer dizer, minha vó. Lá tem um mó piscinão”, e emenda que “um dia te convido para ir lá também”. Lila diz que vai, sim.

No plano 2, a câmera volta-se ao rosto de Ygor, em Primeiro Plano. O menino, calado, observa Lila tocar (*Figuras 47 e 48*). Olha para o rosto dela e para suas mãos no piano. A câmera fica estática sempre no rosto do menino, enquanto na lateral direita do quadro aparece o perfil do rosto de Lila, desfocado. A música prende a atenção do garoto:

ele está extasiado, pisca pouco e não a interrompe. Ela começa então a cantar em inglês a música *Love*. É um plano longo, que dura 1'52.

No terceiro plano, Lila está de lado, continua tocando e cantando, e Ygor está de costas (*Figura 49*). Intercala-se a imagem dela e dele, mesclando Primeiro Plano e Close. A câmera volta-se para ela, de frente, e, quando acaba a música, Lila pergunta: “Gostou?”. Ygor acena que sim com a cabeça e sorri — a reação dele é de timidez. Diz: “Você bem podia ser professora” (*Figura 50*). Lila ri envergonhada e diz: “Podia não. Eu não toco tão bem assim”.

Figuras 47 a 50: Quatro frames da cena 3 do filme *Campo Grande*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.8.2. Discussão

Nessa sequência de muita ternura, Ygor demonstra sensibilidade com a música. Ele para ao lado de Lila, que toca piano. Com olhar atento e curioso, presta atenção em cada detalhe, olhando para o rosto de Lila e para as mãos dela. Trazemos aqui a cena para mostrar que a criança em destaque é amparada pela música e também por Lila, que não se importa com a presença do garoto e toca e canta uma música para ele.

Lila e sua mãe Regina são os únicos adultos no filme que têm cuidado com os irmãos abandonados. Ygor e Rayane, por um breve período de tempo, ocupam o apartamento, como parte daquela família, o que modifica a rotina das duas mulheres que lá estão. Nessa sequência, Ygor se sente encantado pela música e por Lila, tanto que não desprende os olhos dela. Aquela criança abandonada pela mãe, que chega a confrontar os adultos (principalmente Regina) e que assume uma grande responsabilidade, que é cuidar da irmã mais nova, deixa-se levar pela música e pelas emoções. Aqui vê-se o retrato da criança multifacetada de que Silva (2016) fala quando trata da “Poética da Infância” no cinema de Sandra Kogut. A imagem de Ygor passa o tempo todo por um movimento de construção e desconstrução, do menino heroico que salva a irmã ao menino que sai pelas ruas em busca da mãe, mas também do garoto que precisa de atenção e afeto dos adultos. É uma maneira de narrar a criança em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias, segundo afirma Silva (2016).

A música cantada por Lila, na cena, faz com que o tempo pare para Ygor. A música aqui representa a arte do “movimento do ânimo”⁵⁵, a arte do aguçamento dos sons e dos sentidos e do jogo das sensações, segundo Kant (2017). Naquele momento, Ygor,

⁵⁵ Para Kant, ânimo é o sentido mais amplo da Razão, de onde derivam a sensibilidade, o entendimento e a imaginação.

que andava preocupado com a mãe que os abandonou, relaxa ao som de *Love*, cantado por Lila de maneira leve e sutil. A reação do menino é de êxtase, já que ele mal pisca, e, mesmo a música sendo em inglês, Ygor encanta-se com a musicalidade e voz da jovem.

Ygor demonstra proximidade com Lila, e quando a música termina ele está envergonhado (assim como Lila está tímida quando ele fala que ela poderia ser professora de música). Desde o início do filme a jovem se preocupa com o garoto e auxilia, na medida do possível, seu contato com mãe (no começo do filme ela ajuda a buscar referências da escola de Rayane, para tentar encontrar algum responsável pelas crianças). E nesse momento também se percebe a delicadeza com que trata Ygor – é o momento de mais ternura entre um adulto e uma criança em *Campo Grande*. Apenas nessa cena um personagem infantil tem seu espaço preservado, sem pressão ou interrupção do adulto. Ao mesmo tempo, sente-se que Lila nunca teve alguém para vê-la tocar – a mãe, por exemplo, está sempre atarefada e sem paciência. Então Ygor representa ali o “público” de Lila que toca ao piano.

3.9. Análise da cena 4 de *Campo Grande*

Quadro 11: Elementos estruturais da cena 4 de *Campo Grande*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	2'14 (Trecho entre 81'49 e 84'03 do filme)
Quantidade de planos	5
Resumo da sequência	Andando de carro com Regina, Ygor fala com a irmã, Rayane, pelo celular que acaba de voltar do concerto. A menina está em um abrigo, e Ygor, feliz e esperançoso, diz que a mãe deles vai buscá-los no próximo domingo.

Fonte: Elaboração do autor.

3.9.1. Descrição da cena

Ygor (em Primeiro Plano) está no banco do passageiro do carro de Regina, que dirige pela cidade. Calado, ele observa pelo vidro do carro a cidade (*Figura 51*). O celular toca, Regina atende, e Ygor se vira para ela (*Figura 52*). Regina diz que é Rayane, que está no abrigo, e passa o telefone para Ygor. Ele, empolgado, pega o celular e inicia a

conversa — essas cenas são em planos semelhantes (Primeiro Plano) tanto no rosto de Ygor quanto no de Regina, de lado, dirigindo.

Ygor diz que tem uma “ótima notícia” para Rayane e pede para ela adivinhar. Ela não sabe o que é; então, ele tenta de novo fazê-la adivinhar (*Figura 53*). Revela que a mãe voltará no domingo. Ela diz que não acredita; ele então diz que está com muitas saudades dela. Rayane pergunta se a mãe voltará mesmo no domingo, Ygor confirma, e a irmã pequena afirma novamente não acreditar. Ygor então passa o telefone para Regina confirmar a informação (*Figura 54*), pois foi ela que soube disso (a mãe deixou recado com Regina sobre sua volta, o que dá a entender pelos diálogos no carro). Regina confirma, Ygor brinca com a irmã, dizendo: “Viu, toma na sua cara, na sua cara. Eu falei. Toma, boba!”. Regina ri da brincadeira enquanto dirige. Ygor, feliz, diz à irmã: “Rayane, ela vai vir no domingo, ela vai vir no domingo, ela vai vir no domingo, ela vai vir no domingo” (repete quatro vezes, em tom de empolgação) — são planos próximos (Primeiro Plano), com foco no rosto de Ygor.

Aqui existe uma situação interessante de mistura de trilha sonora e musical; ouve-se ao longo da cena uma música ao fundo, que toca no rádio do carro, e também é possível escutar buzinas de carro e de moto e frenagens (já que o carro está em movimento pela cidade); também foi inserido o toque do celular (trilha de som complementar).

Figuras 51 a 54: Quatro frames da cena 4 do filme *Campo Grande*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.9.2. Discussão

A primeira cena em questão é composta pela imagem de Ygor vista pelo vidro do carro de Regina. É uma composição estranha e distorcida, pois vemos a imagem do menino interferida por prédios e cores refletidos pelo vidro do carro em movimento. Ao fundo, bem baixo, uma música toca no rádio. O menino está com semblante feliz (ele vai ao shopping comprar um presente para a irmã e outro para a mãe, que deve retornar em breve). Dentro do carro, o menino está protegido dos perigos (e dos sons) da cidade, e também protegido por uma adulta que está no volante, Regina.

Ygor, quando pega o celular de Regina para falar com a irmã, sente-se ainda mais feliz. Ele tem saudades de Rayane e quer contar a ela uma novidade (que é a volta da mãe no domingo). Para tal, faz uma brincadeira de adivinhação, tão comum entre as crianças: o irmão quer que ela adivinhe qual a novidade tem para ser compartilhada.

Toda a conversa com a irmã é pelo celular. Podemos aqui discutir a figura da “criança midiaticizada”, ou seja, a criança em meio aos processos da cultura tecnológica e digital guiadas pela mídia. Ygor estabelece vínculo com a irmã naquele momento graças ao telefone celular, sendo esse aparato tecnológico de comunicação um meio que gera entusiasmo e partilha. Momentos antes dessa cena (na sequência em que Ygor se perde e precisa voltar ao condomínio, no trecho compreendido entre 34’10 e 36’50), o menino

precisa carregar o celular velho da mãe, que está sem bateria, na tentativa de falar com ela ou com alguém. Para tanto percorre barracas de camelô com o objetivo de encontrar uma tomada, sem sucesso (existe nessa cena a ideia de que o contato não ocorre pelo simples fato de que o telefone não funciona, ou seja, Ygor está completamente isolado do mundo pela falta de bateria, o que coloca a própria vida em risco, já que anda sozinho na multidão).

Há outras passagens do filme que retratam o convívio das crianças e dos adultos em um mundo altamente midiaticizado — por exemplo, nos cinco primeiros minutos do longa-metragem vê-se a menina Rayane chorando por causa da mãe que sumiu enquanto Lila, filha de Regina, está à frente do notebook pesquisando na internet referências da escola de Rayane, para obter alguma informação sobre ela (computador e celular integram os aparatos da midiaticização). Momentos depois, quando Rayane sai escondida do apartamento para encontrar o irmão, e os dois fogem sozinhos pelas ruas movimentadas de Ipanema, em meio à poluição sonora e visual, há por todos os lados propagandas de produtos e de empresas como construtoras e metalúrgicas, que demonstram um mundo sob crescente influência midiática. E, em outro momento (trecho entre 89’20 e 90’50), Ygor brinca com o celular, ouvindo sons de toques/campainha (o que irrita Regina) — a criança se distrai com a tecnologia em mãos.

Assim, vemos que Ygor têm fácil acesso a produtos tecnológicos. Rayane também. Esse processo influencia as práticas do brincar dessas crianças: eles usam jogos eletrônicos e o próprio celular como entretenimento e distração, abstraindo a preocupação com o abandono pela mãe (o brincar aqui é bem diferente do mundo nada midiaticizado de Thiago, de *Mutum*, em que o divertimento do menino é recorrer a brincadeiras com pipoca, pedras, gravetos e o papagaio de estimação). No entanto, o brincar em ambos os mundos demonstra um mesmo lugar da criança nas narrativas cinematográficas, que envolve parte da vida cheia de “inocência”, afetividade, vínculos, imaginação, fantasia e surpresas (SANTIAGO, 2014).

Vemos então que o mundo de Ygor e Rayane é completamente oposto ao de Thiago e Felipe, de *Mutum* – neste, as crianças são excluídas do meio digital; não têm celular nem televisão, nem eletricidade (a casa é iluminada por velas e lamparinas). Essa condição é muito diferente do que se passa em *Campo Grande*, em que as crianças não apenas têm acesso à tecnologia como também são autônomas em seu uso.

Elas pertencem à geração da “Revolução do Acesso”, provocada pela internet, que impôs uma nova dinâmica de circulação da informação e dos produtos

simbólicos/culturais, transformando a circulação de sentidos, segundo Fausto Neto (2018). As novas mídias às quais as crianças Ygor e Rayane estão expostas, seja para brincar, seja para partilhar dados, segundo Hjarvard (2015), reconfiguram as relações sociais e culturais nos âmbitos do poder político global e nas relações humanas individuais. As tecnologias digitais, inclusive, transformaram as velhas mídias de massa e a colocaram em outro patamar, a partir de uma nova gramática, a “da internet”, já que se abrem inúmeras possibilidades de comunicação e interação entre uma mídia e um usuário (o que o autor chama de *affordance*). E isso fez com que as crianças conseguissem entrar em algumas arenas do mundo dos adultos e partilhar dele (como o acesso direto a pessoas distantes, por meio do celular, ou a busca por informações antes a eles vedadas), ainda que se saiba que esse movimento também traga riscos e, por vezes, danos às crianças. Assim, vê-se que a midiatização hoje é um processo sem volta, que se espalha e se entranha na estrutura social para constituir a “cultura midiatizada”, uma nova ordem com novas formas de sociabilidade (SODRÉ, 2002, p. 21 apud BARROS, 2012, p. 85-86).

3.10. Análise da cena 5 de *Campo Grande*

Quadro 12: Elementos estruturais da cena 5 de *Campo Grande*

Item avaliados	Informações da cena
Duração da cena	1'22 (Trecho entre 97'33 e 98'55)
Quantidade de planos	5
Resumo da sequência	Ygor vai com Regina até o abrigo onde está Rayane. Lá ele reencontra a irmã, dá um forte abraço nela e entrega um presente que acabara de comprar. Os irmãos demonstram estar bem amparados naquele local, enquanto aguardam a chegada da mãe.

Fonte: Elaboração do autor.

3.10.1. Descrição da cena

Em plano aberto, veem-se Regina e Ygor entrando no corredor de uma antiga casa, que é o abrigo infantil onde está Rayane (*Figura 55*) – sabemos que Rayane foi enviada para o abrigo enquanto Ygor foi com Regina até o bairro Campo Grande saber o paradeiro da mãe, sem sucesso. Ygor está de mochila nas costas e roupas novas. Caminha com

Regina para frente da tela, em direção ao espectador. Regina para na porta que dá acesso a um pátio, onde estão crianças brincando e dançando ao som da música de pagode *Rebolation* (2009). Ygor adentra o local, e a câmera acompanha o menino procurando ansioso pela irmã (Plano Americano). Ele olha para os lados até que a vê sentada. Ele corre até ela gritando “Rayane!”. Os irmãos dão um abraço forte (*Figura 56*), e a câmera se aproxima dos dois. Eles conversam baixo (não é possível ouvir o que falam, porque a música é alta, e outras crianças gritam alto – outro uso de trilhas misturadas, a musical, com a canção *Rebolation*, e a gritaria das crianças, bem como o som de chinelos e sapatos batendo no chão quando elas correm) (*Figuras 57 e 58*).

Corta para uma outra cena (em Plano Médio) com Regina, que aparece sorridente ainda em frente à porta que dá para o pátio. Uma mulher (que possivelmente trabalha no abrigo) surge, faz um aceno com a cabeça para Regina, sorridente. Regina entrega a ela uma sacola, e entra para o pátio.

Na sequência a seguir, a câmera retorna para os irmãos ainda conversando. Um Plano Médio registra Ygor entregando a Rayane um presente (um jogo eletrônico). Pessoas que estão no pátio, como crianças e professores, cruzam a tela, interferindo na imagem. Essa cena é a última que antecede o desfecho do filme (A sequência final envolve a mãe de Ygor e Rayane, com um bebê no colo, em frente ao prédio de Regina, perguntando ao porteiro sobre seus filhos, e ela acaba indo embora sem vê-los, já que eles estão com Regina no abrigo).

Figuras 55 a 58: Quatro frames da cena 5 do filme *Campo Grande*





Fonte: *Print* das cenas do filme.

3.10.2. Discussão

A câmera, nas duas mais importantes cenas do trecho, comporta-se como uma câmera escondida que registra um flagrante, ou seja, capta um momento único, como se fosse o “instante decisivo”⁵⁶ de Cartier-Bresson. Na primeira parte, a câmera está parada,

⁵⁶ O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), em seu livro *The decisive moment* (1952), cunhou o conceito do “instante decisivo” na fotografia, que é aquele momento em que o fotógrafo capta uma imagem única, que dificilmente se reproduzirá da mesma maneira. A foto no “instante decisivo” é captada no momento certo, decisivo, apresentando equilíbrio e estética diferenciada. Quase sempre é um flagrante, em que o fotógrafo captura uma cena inesperada cujo resultado será fotogênico.

e ao fundo chegam Regina e Ygor, por um corredor (eles estão no abrigo em busca de Rayane). Eles andam em direção à lente. O segundo “flagra” é do menino entusiasmado quando vê a irmã e sai correndo para dar um abraço nela. Percebe-se que os irmãos são próximos, eles não se desgrudam, sentem falta um do outro e sempre que possível se abraçam. Retoma-se, mais uma vez, aqui, a ideia de proteção, cuidado e lealdade entre os dois, como analisado nas cenas 1 e 2 do filme.

Outra questão técnica de relevância nessa cena é o estilo documental da diretora, em que se vê a interferência de crianças e adultos cruzando a lente, sem se importar com a intromissão que causa ruído e “sujeira” na imagem, e um som de música ao fundo que não permite ouvirmos o diálogo dos irmãos — passa a ideia de confidência entre eles; o que eles conversam não é aberto para os outros terem conhecimento.

A interferência das pessoas desfocadas na imagem do pátio, quando os irmãos conversam, integra a estética de Sandra Kogut no que se convencionou de “estética da imperfeição”, segundo Carreiro (2018). Como em praticamente todo o filme *Mutum*, as imagens do pátio em *Campo Grande* apresentam falhas, ecos e reverberações; há ali uma nova modalidade de realismo (a câmera é intrusa, invade os espaços, portanto, pessoas passam por ela sem saber). Há ainda a presença do que Carreiro (2018) chama de “som lo-fi” (sons de pouca clareza e com interferências) quando Ygor e Rayane conversam intimamente, quase cochichando no ouvido – o espectador não entende o diálogo, mas imagina ser algo confidencial dos irmãos, e que não o público não está convidado a saber.

Há uma valorização dos erros técnicos, em que se reflete a indistinção da fronteira entre vida e arte, real e ficcional, pessoa e personagem (CARREIRO, 2018) — vale destacar que tanto cenas de *Campo Grande* quanto o filme *Mutum* e o primeiro longa da diretora, *Um passaporte húngaro*, carregam fortes traços dessa estética da imperfeição, que é um reforço do realismo proposto pela cineasta.

Outro ponto de discussão importante: na sequência com a música *Rebolation*, a diretora Sandra Kogut mostra as crianças absorvidas pela cultura pop, dançando e cantando uma música que fez sucesso nas rádios brasileiras há dez anos. A dança é sensual, e é uma música com termos inapropriados para crianças da idade de Ygor e Rayane – ela diz em determinado trecho, “O suingue é bom. Gostoso demais. Mulheres na frente. Os homens atrás”. As crianças partilham da música, dançam e cantam, até sem dar conta do entendimento da letra. Trata-se, ao nosso ver, de uma forma de a diretora denunciar, de forma sutil, certo descuido com as crianças do lugar, já que a escuta da canção é naturalizada nessa sequência.

3.11. A infância no cinema de Sandra Kogut

As cenas selecionadas dos filmes *Mutum* e *Campo Grande* retratam crianças vítimas de violência dentro e fora de casa, mas que acabam amparadas e resgatadas por outros personagens (tanto adultos quanto crianças). Thiago, de *Mutum*, é um menino sonhador, inteligente e perspicaz, mas que vive num ambiente patriarcal e opressor, no sertão de Minas Gerais. Ele é de uma família pobre e tem medo do pai, um homem rude e irritadiço. No entanto, tem ao seu lado, como companheiro de brincadeiras e troca de confidências o irmão Felipe, além do tio Terêz, que o leva para pequenas aventuras no mato, e a mãe, uma mulher atenciosa e carinhosa. Os irmãos de *Campo Grande*, Ygor e Rayane, passam por sentimentos e situações parecidos: foram abandonados pela mãe, sofrem muito por isso, e acabam sob cuidados de Regina, uma dona de casa que os acolhe, e pela filha Lila. Ou sejam, todas as crianças enfrentam dificuldades em realidades semelhantes, mas nunca estão sozinhas e desamparadas – assim, a diretora mostra que há a redenção dos personagens infantis pelas mãos dos adultos. As cenas selecionadas evidenciam vários desses momentos, do medo e da angústia das crianças (medo da chuva e do trovão, do abandono, da morte do irmão, do pai opressor) a instantes de prazer, alegria e paz (Thiago brincando com a pipoca e com as pedras, Ygor e Rayane dançando na lavanderia com roupas do varal), e como os adultos podem salvar tais crianças.

As cenas escolhidas também acompanham a transformação dessas crianças, reveladas a um mundo hostil e sendo confrontados com os adultos. Thiago, diante do mundo difícil onde vive, cercado pela rispidez do pai e da pobreza (um problema social pulsante no filme *Mutum*), mostra-se como um menino endurecido, que tenta esconder os medos e as angústias, enquanto Ygor e Rayane andam sozinhos pelas ruas em busca da mãe, a ponto de o garoto se perder pela cidade grande e ficar ao relento. As crianças de ambos os filmes são vítimas de crises sociais e morais (abandono de menor, negligência e violência psicológica) e suas trajetórias são de “pequenos heróis” de uma realidade brasileira marcada por velhas mazelas, de um Brasil arcaico e que necessita urgentemente de um olhar atento para as crianças empobrecidas. Crianças numa jornada difícil, mas que nunca esmorecem. Assim, a imagem que passam ao público é a de indivíduos sonhadores, que cativam e fazem com que tenhamos fácil identificação com eles — o que Morin (2002) intitulada de “herói simpático”.

Quanto às técnicas do filme, Sandra Kogut se aproxima do cinema documental, um cinema-verdade com fortes traços autorais (lembrando que a diretora também é a

roteirista dos dois filmes e em *Mutum* assina ainda a produção). Nesse seu cinema autorreflexivo, advindo das experiências na videoarte produzidas nas décadas de 1980 e 1990, Sandra Kogut constrói, com riqueza de detalhes, a identidade de crianças inseridas no mundo social dos adultos, onde interagem e se tornam parte dele. As crianças de Sandra Kogut não são meros observadores ou receptores de informação, e sim participantes de todo o processo cultural e das relações ali criadas, seja no ambiente familiar (em *Mutum*) ou entre desconhecidos e soltos na sociedade (em *Campo Grande*). Elas são atores sociais, com identidade própria, que participam de seus núcleos, interagem nele com falas e opiniões, são ouvidos, travam relações, são vistos e modificam o entorno onde vivem (ALVES, 2013).

As vivências de Sandra Kogut na videoarte auxiliaram a construção de suas técnicas cinematográficas, que utiliza nos dois filmes uma série de enquadramentos e planos diferenciados (que vão desde Grandes Planos Gerais a Primeiríssimos Planos), bem como plano-sequência em dados momentos (uma técnica de difícil manuseio e captação de imagem) e muitas referências, da literatura (como a ideia inspirada em *Campo Geral* para virar *Mutum*, que se passa no sertão) à ressignificação do cinema de denúncia social do Cinema Novo, mas com roteiro próprio, visto em *Campo Grande*. Aliás, o cinema de denúncia social é uma marca fundamental de ambos os filmes analisados: trazer para o centro crianças empobrecidas, marginalizadas e fragilizadas é abrir espaço para uma discussão sobre um problema social grave que o Brasil enfrenta desde a colonização. E a cineasta não recorre a concessões ou finais felizes, tampouco ameniza os sentimentos de dor das crianças. Elas são mostradas em sua totalidade, com diferentes tonalidades de “infâncias” reais que simbolizam um Brasil desigual, marcado por diversos graus de intolerância e violências simbólicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como foco estudar as representações da criança empobrecida e vulnerável no cinema da diretora brasileira Sandra Kogut. A metodologia escolhida foi a “análise fílmica”, e para tanto selecionamos dois longas-metragens da cineasta que abordam o tema, *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2016). A proposta foi verificar como as crianças são retratadas, como os personagens infantis são desenvolvidos quando estão sozinhos e em contato com os adultos, e quais as relações tecidas por eles nos ambientes familiar e social. A ideia foi estudar o cinema de Sandra Kogut sob o prisma do que chamamos aqui de “cinema de denúncia social” (ROCHA, 1964; BESKOW, 2016), aquele que destaca as mazelas de nossos tempos, como a fome, a violência urbana, a violência racial, bem como aquela contra mulheres e crianças, amplificando a voz dos oprimidos — no Brasil, esse cinema teve impulso a partir do final dos anos de 1940, inspirado no Neorealismo italiano, que por sua vez advinha do Realismo Poético Francês.

Para falar desse tema, iniciamos a dissertação abordando o chamado cinema de denúncia social. No primeiro capítulo, a partir da ideia de cinema como aparato técnico e instrumento ideológico e engajado, mostramos como, por meio dele, surgiram movimentos de cunho social. Nesse sentido, ali se manifestou o cinema de denúncia, como o Realismo Poético Francês (na década de 1930), o Neorealismo Italiano (na década de 1940), a Nouvelle Vague (na França das décadas de 1950 e 1960) e o Cinema Novo no Brasil (entre os anos de 1950 e 1960). Em todos eles, demarcamos filmes que também traziam a temática da infância pobre, das crianças invisíveis e vítimas de violência, como forma de criticar a miséria e a desigualdade. Entre essas obras, destacamos *Vítimas da tormenta* (1946), *Os incompreendidos* (1959) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980).

Demos destaque ao Cinema Novo e seus desdobramentos, um cinema engajado e com forte teor crítico social, mais realista, menos convencional, menos comercial e longe do padrão estético norte-americano (SILVA JUNIOR, 2015). O Cinema Novo abriu portas para vários diretores brasileiros, e, mesmo décadas após seu fim, cineastas continuaram fazendo filmes inspirados no movimento, para discutir problemas sociais como a fome, a miséria, a marginalização nas cidades grandes e no Nordeste brasileiro, os conflitos de classe, com a consequente vulnerabilização das camadas mais populares, e o abandono social.

Sandra Kogut, nascida no Rio de Janeiro, em 1965, destaca-se nessa era pós-Cinema Novo, ao dar enfoque, em boa parte de suas produções, na figura da criança abandonada ou em situações-limite, vítimas de violência variadas, como abusos psicológicos e físicos. A diretora contabiliza cinco filmes na carreira, sendo quatro de ficção, e, desses, dois protagonizados por crianças em vulnerabilidade. O cinema de Sandra Kogut, com suas qualidades técnicas, estilo e estética, denuncia que problemas sociais graves, como abandono de criança e agressão a elas, existem no Brasil.

A seguir, no capítulo dois, entramos na discussão sobre a construção social da infância, traçando o papel da criança na sociedade ao longo da História e como ela é vista e entendida hoje. O debate sobre a infância passou por estudiosos do tema, como Ariès (1981), Sirota (2001), Qvortrup (2010) e Pinto & Sarmiento (1997). Começamos com Ariès (1981), que trata da infância na Idade Média a partir de estudos de iconografia, mostrando que a criança não era considerada nas discussões públicas, ou seja, era um ser “invisível” na estrutura social — lembrando que a criança não era maltratada nem sua existência biológica negada na era medieval, mas “não se admitia a existência da infância como uma categoria diferenciada do gênero humano” (LEVIN, 1997, p. 203).

Ariès demonstra que surgem novos pensares sobre a infância a partir da Idade Moderna. Com outra organização de sociedade, a partir das lógicas da burguesia, a criança passa lentamente a integrar o núcleo familiar e a ser considerada uma categoria social — nesse período, as escolas são criadas, e, as crianças, menosprezadas e ignoradas séculos antes, passam a ser paulatinamente vigiadas e doutrinadas, mas esse cuidado atinge primeiramente aquelas de classes mais altas.

Como os personagens dos filmes analisados nesta dissertação integram o grupo de “crianças-vítima”, destacamos ainda nesse capítulo, o debate sobre a infância maltratada e violentada a partir da Revolução Industrial. Na virada do século XVIII para o XIX, nas sociedades que passavam pelo processo de industrialização, crianças empobrecidas trabalharam, e, em lugares insalubres, morriam de inanição e exaustão. De acordo com Gaitán (2006), a sociedade passa a se preocupar com a condição de vida desses indivíduos a partir do século XX, o que fez com que eles se tornassem alvo de discussões em fóruns mundiais dos anos de 1920 em diante — a Liga das Nações adotou a Declaração de Genebra sobre os Direitos da Criança em 1924, apontando que os adultos deviam às crianças formas de educá-las e desenvolvê-las, e em sequência tivemos a criação do *United Nations International Children's Emergency Fund* (Unicef), durante a Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1946, e, mais tarde, a

Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, com a criança aparecendo como protagonistas em tais diretrizes.

Tratamos ainda da infância no Brasil, buscando traçar uma linha do tempo desde a vinda dos portugueses para o Brasil, em 1530, até a criança na atualidade. Vemos que, assim como na Europa apontada por Ariès, a criança no Brasil também não era “vista”, ou seja, era um ser pouco valorizado, o que se refletia na legislação vigente por anos. Em 1920, com a criação da Lei de Assistência e Proteção aos Menores, conhecida como “Código de Menores”, nota-se uma mudança importante nesse cenário, com o advento de legislação específica, mas isso se dá a partir da concepção de que era necessário afastar as crianças envolvidas com a criminalidade da sociedade. Essa foi a principal legislação brasileira na área, até a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), documento importante que regulamenta os direitos desse grupo no Brasil e o trata como sujeito de direitos, que se deu apenas em 1990.

O capítulo três, o último deles, é o espaço para a análise fílmica proposta pela pesquisa, abordando dois filmes da cineasta Sandra Kogut que tratam da criança empobrecida, *Mutum* e *Campo Grande*. Para fazer a análise fílmica, que tem relação com a práxis cinematográfica, foi necessário recortar fragmentos ou sequências inteiras do filme e decompô-los em elementos constitutivos, a partir de um roteiro do que se pretendia discutir (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1992). Assim, utilizamos os seguintes pontos de uma obra visual para estudo: a imagem em si, o conteúdo (tema), a poética/os processos criativos e os sons (PENAFRIA, 2009). Foi construído um quadro com esses elementos, com base na proposição de Vanoye & Goliot-Lété, a partir da seleção de cinco cenas de cada filme, que compunham a jornada dos personagens diante dos problemas que os acercavam.

Com a análise das cenas, chega-se à conclusão que Sandra Kogut realiza um cinema que vasculha múltiplos significados da infância. Tanto em *Mutum* quanto em *Campo Grande*, ela registra crianças adoradas e sonhadoras (em especial os protagonistas, respectivamente Thiago e Ygor), que partilham do lúdico e das brincadeiras, mas que têm medos e receios, pensam no futuro, sofrem as dores do mundo (como o luto e o abandono da mãe) e reagem às agressões (alguns psicológicas outras simbólicas) deste mundo hostil gerido pelos adultos.

Nesse cinema ficcional que transita pelo estilo documental, a diretora compõe o retrato de duas ideias de infância: a de uma criança desejada, espontânea, sonhadora e feliz, e a de uma criança maculada, ameaçada e violentada, às quais Sarmiento (2004) se

refere quando escreve sobre as culturas da infância contemporânea. Ainda assim, percebe-se que, nas cenas selecionadas da análise fílmica, Sandra Kogut reforça a ideia de que as crianças, mesmo no ambiente onde estão acolhidas (em *Mutum* na casa dos pais e em *Campo Grande*, no apartamento de Regina), que deveria ser um lugar de tranquilidade e respeito, estão sujeitas a diversos graus de violência, bem como desatenção e desprezo – Thiago, de *Mutum*, mal olha para o os olhos do pai, com medo de ele ficar bravo, e Ygor, de *Campo Grande*, vê Regina e a faxineira alterarem a voz com ele, bem como a falta de paciência delas com ele, assustado com o abandono da mãe e indefeso, perdido naquele apartamento que não lhe pertence.

Os filmes de Sandra Kogut têm muito a nos ensinar. Ela conduz o espectador para dentro do íntimo dessas crianças, mostrando um mundo particular, de indivíduos que transformam o seu entorno, são vistos e percebidos pelos adultos e os transformam. Por isso, a infância que Sandra Kogut constrói envolve crianças multifacetadas e complexas; Thiago e Ygor têm autonomia, viram-se sozinhos em vários momentos (por exemplo, Thiago, em *Mutum*, aparece brincando em vários horários do dia sem pedir permissão, além de se prontificar a ajudar os pais sem ser forçado, enquanto Ygor, em *Campo Grande*, perambula pelas ruas em busca da mãe — por mais que aqui Sandra Kogut mostre preocupação de a criança estar nas ruas, desamparada e até sofrer outras violências, ela também aponta querer mostrar a independência do menino que faz tudo de seu jeito, na hora que quiser, e tem ânimo para tal).

Os dois meninos também têm grandes responsabilidades: Thiago, de *Mutum*, cuida até o fim do irmão no leito de morte, e Ygor, de *Campo Grande*, ampara a irmã Rayane, não desgruda dela, seja quando precisa fazer xixi no banheiro à noite, seja quando chora ela falta da mãe — Ygor adota a postura de irmão mais velho, sempre com lealdade com a garota e apreço por ela.

Sandra Kogut foge dos clichês de crianças ingênuas, passivas, sem voz, e tampouco segue para o sentido oposto, de criar crianças com aspecto de super-heróis, imbatíveis e salvadoras. Por isso consideramos o cinema de Sandra Kogut realista, porque se compromete a mostrar as crianças como realmente são, ora sonhadoras e felizes, ora apreensivas e questionadoras. As crianças de seu cinema brincam, dançam, imaginam, conversam com seus pares, planejam o futuro, têm sentimentos difusos, querem saber o que ocorre com elas e com seus familiares. Essa é mais uma poética de construção da infância de Sandra Kogut, novamente comprometida a mostrar a criança em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias, num cinema

que serve como instrumento de humanização desses seres e sensibilização de todos para a infância, que faz pensar e sonhar que outros mundos são possíveis e necessários de serem reinventados ou reencontrados (SILVA, 2016).

Notamos que o cinema de denúncia social de Sandra Kogut retoma características do Cinema Novo, tanto técnicas quanto temáticas. Quanto à técnica, a diretora utiliza o recurso do documental, com uso de locações reais próprias de cada filme (*Mutum* no sertão mineiro, com fazendas, gado e outros elementos rurais, e *Campo Grande*, nas ruas movimentadas do coração do Rio de Janeiro, com seu lado urbano pulsante). Também convoca atores desconhecidos e novatos (em especial as crianças), os filmes são de baixo orçamento, não há muitos equipamentos técnicos de grande porte ou tecnologias avançadas, não há set de filmagens grandiosos, e as gravações demoravam pouco tempo para serem concluídas — todas essas marcas deixadas pelo Cinema Novo. Sandra Kogut recorre ainda a uma fotografia de ambientes duros, como o sertão do Nordeste em *Mutum*, e o trânsito intenso de cidades grandes, em *Campo Grande*, com crianças em meio a esses lugares. Um dos reforços que pontuam tais ambientes está na edição de som: seu cinema não tem trilha sonora musical, apenas barulhos, sons e ruídos, como o de animais do campo em *Mutum*, e buzinas e celulares em *Campo Grande*. Ela também dá voz ao protagonismo infantil, condição essa para melhor explorar a questão da infância no cinema.

Quanto à questão temática, a cineasta aborda temas semelhantes ao dos cinemanovistas, como personagens que convivem com problemas sociais em ambientes opressores, a questão do sertão e da seca, a violência nas cidades e o abandono de crianças pelas ruas. Podemos afirmar que Sandra Kogut é representante desse cinema que faz críticas a um sistema que exclui os mais pobres e não dá voz a esses indivíduos abandonados à própria sorte.

Esperamos, com esse trabalho, que ele possa contribuir com estudos sobre representações da infância no cinema brasileiro, área ainda escassa quando olhamos para a quantidade de artigos publicados, e sobre o debate do cinema de denúncia social de Sandra Kogut, também com raras publicações científicas. Os filmes de Sandra Kogut, especialmente *Mutum* e *Campo Grande*, têm muito a contribuir para as pesquisas em torno da criança empobrecida e da infância maltratada, temas urgentes, que merecem uma revisão cuidadosa nos dias atuais.

Referências bibliográficas e eletrônicas

ADED, Naura Liane de Oliveira; DALCIN, Bruno Luís Galluzzi da Silva; MORAES, Talvane Marins de; CAVALCANTI, Maria Tavares. Abuso sexual em crianças e adolescentes: revisão de 100 anos de literatura. **Revista de Psiquiatria Clínica**, vol. 33, n. 4. 2006. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832006000400006
Acesso em: 10 out. 2022.

ALBERTON, Mariza Silveira. **Violação da infância: crimes abomináveis**. Porto Alegre: Age, 2005.

ALVES, Maria C. Sociologia da infância: um diálogo necessário. **Revista eletrônica Lenpes-Pibid de Ciências Social**, n. 3, vol. 1, jan./dez. 2013. Disponível em:
<http://www.uel.br/revistas/lenpes-pibid/>. Acesso em: 10 out. 2022.

ALVES, Mírian S. **Mutum: do murmúrio à letra**. 153f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

ARAÚJO, Renato M.; SOLDAN, Marcello. O cinema Neorrealista italiano e o Realismo. *In: COLÓQUIO PARA APRESENTAÇÃO DE PRODUÇÕES ACADÊMICAS*, 5., 2018, Goiânia. **Anais [...]**. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em:
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/971/o/5gt3_ARTIGO_RENATO_OK.pdf. Acesso em: 4 nov. 2022.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. **Foco Revista de Cinema**. São Paulo. 1 out. 2022. Disponível em:
<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 4 nov. 2022.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Portugal: Editora Texto & Grafia, 2011.

BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoros para obras cinematográficas/videográficas de ficção**. 2000. Disponível em: <http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>, Acesso em: 8 out 2022.

BARROS, Eduardo P. O cinema brasileiro na Pós-Retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. **Esferas**, ano 3, n. 4, p. 183-191, 2014. Disponível em:
<https://doi.org/10.31501/esf.v0i4.5485> Acesso em: 18 dez 2022.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade**. São Paulo: Editora 34, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre/RS: L&PM Pocket, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BESKOW, Cristina A. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano**: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). 317f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. Lei 8069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 16 de julho de 1990. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm>. Acesso em: 11 mar. 2022.

BUCKINGHAM, David. Repensando a criança-consumidora: novas práticas, novos paradigmas. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, ano 9, vol. 9, n. 25, p. 43-72, ago. 2012.

BULATY, Andreia; PIETROBON, Sandra Regina Gardacho. A construção histórica da infância: as lembranças do seu passado. *In*: SEMINÁRIO DE PEDAGOGIA/IV ENCONTRO DE EDUCAÇÃO INFANTIL/II JORNADA DE COGNIÇÃO E APRENDIZAGEM, 1., 2010, Irati, **Anais [...]**. Guarapuava: Unicentro, 2010.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: volume 1** – pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005, p. 281-294.

CAMPOS, Mônica R. M.; MATTA, Gustavo C. A construção social da família: elementos para o trabalho na atenção básica. *In*: MOROSINI, Márcia Valéria G. C.; CORBO, Anamaria D'Andrea (org.). **Modelos de atenção e a saúde da família**. Rio de Janeiro: ESPJV/FIOCRUZ, 2007, p. 107-150. (Coleção Educação Profissional e Docência em Saúde: a formação e/ o trabalho do agente comunitário de saúde, 4).

CARREIRO, Rodrigo. A hora dos amadores: notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo. **Rumores**, n. 24, vol. 12, jul.-dez. 2018.

CASTRO, Michele G. B. Noção de criança e infância: diálogos, reflexões, interlocuções. *In*: SEMINÁRIO DO 16º COLE. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFF, 2010. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem13pdf/sm13ss04_02.pdf. Acesso em: 6 out 2022.

COSTA, Ana L.M. Miguilim no cinema: da novela *Campo Geral* ao filme *Mutum*. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 44, n. 2, jul./dez., 2013, p. 31-52.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925). **Hist. Cienc. Saúde**, Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 153-168, jun. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 out. 2022.

COVALESKI, Rogério Luiz. Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos. **Galaxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, PUC-São Paulo, n. 24, p. 89-101, dez. 2012.

CUNHA, João Batista C. A construção do campo cinematográfico: o nascimento de um meio de comunicação social. *In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM*, 34., 2011. **Anais eletrônicos [...]**, Belém, 2011.

DE BONI, Daniel. O trágico no Realismo poético. **Revista RUA/Ufscar**. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/o-tragico-no-realismo-poetico/>>. Acesso em: 11 fev 2022.

DICIONÁRIO MICHAELIS (on-line). Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

DORETTO, Juliana; FURTADO, Thais. O “menino negro” da foto: a produção de sentidos nos comentários dos leitores do *El País*. **Brazilian Journalism Reserach**, Brasília, vol. 15, n. 1, abr. 2019. Disponível em: lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/195747/001093446.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 maio 2022.

DURKHEIM, Émile. **Educação e sociologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (online). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.

FONTES, Ariani dos Santos. Uma análise intersemiótica das estruturas narrativas de obras dos gêneros *noir* e melodrama. *In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFS – UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE*, 29., 2019. **Anais [...]** Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/13126>. Acesso em: 16 out. 2022.

GAITÁN, Lourdes. **Sociología de la infancia**. Madrid: Síntesis, 2006.

GARCIA, Maria F. Pequenos invisíveis: 70 mil crianças vivem nas ruas do Brasil. **Observatório do Terceiro Setor**, 8 jul. 2020. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/pequenos-invisiveis-70-mil-criancas-vivem-nas-ruas-do-brasil/>. Acesso em: 29 out 2022.

GARCIA, Maria F. Por dia, 8 crianças são abandonadas e acolhidas em abrigos no Brasil. **Observatório do Terceiro Setor**, 24 ago. 2021. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/por-dia-8-criancas-sao-abandonadas-e-acolhidas-em-abrigos-no-brasil/>. Acesso em: 29 out. 2022.

- GAUDREAU, André. **Cinéma et attraction**: pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília/DF: Editora Universitária de Brasília, 2009.
- GIMENEZ, Fernando A. P. A presença da mulher na direção do cinema brasileiro contemporâneo. In: SIMPÓSIO GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS, Universidade Estadual de Londrina (UEL), 6. 2020, **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2020. Disponível em: <http://anais.uel.br/portal/index.php/SGPP/article/view/1156/1099>. Acesso em: 12 out 2022.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- GONDRA, José G. Modificar com brandura e prevenir com cautela - Racionalidade médica e higienização da infância. In: FREITAS, Marcos; KUHLMANN JR, Moysés (org). **Os intelectuais na história da infância**. São Paulo: Cortez, 2002.
- GRILO, João Mário. **As lições do cinema**: manual de filmologia. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. A narrativa cinematográfica: o imbricamento de som e imagem na produção de sentido em *O céu de Suely*. **Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 15, n. 30, 2016.
- HENNEBELLE, Guy. O neo-realismo italiano: um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana. In: **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HISTÓRIA dos direitos da criança. **Unicef**. Disponível em <https://www.unicef.org/brazil/historia-dos-direitos-da-crianca>. Acesso em: 23 maio 2022.
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 1-19, 2017.
- JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-163, jul./dez. 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2017.
- LABAKI, Amir (org). **Folha**: 100 anos de Cinema. Rio de Janeiro: Imago editora, 1995.

LEITE, César Donizetti Pereira. Infância, cinema e formação: contornos de modulações, subjetividades e singularidades. **ETD – Educação Temática Digital**. Campinas, v. 14, n. 1, jan./jun. 2012, p. 314-331.

LEITE, Marcelo Henrique. **Efeitos especiais digitais na imagem técnica: a desocultação da arte**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2015.

LE MUSÉE du cinéma. Paris: Phaidon, 1999.

LEVIN, Esteban. **A infância em cena** – constituição do sujeito e desenvolvimento psicomotor. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOPES, Ernesto J.C.C. **Tradição e revolução: análise de La terra trema, de Luchino Visconti**. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LOSER, Noemí Maria. **Crianças na tela: formas de abuso da infância no cinema nacional contemporâneo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Itajaí, 2009.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **Cinema digital: um novo cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MALATRASI, Larissa Galli; LOPES, Flor M. E. **Cinema de denúncia social: olhar envolvido/olhar afastado**. Relatório (Iniciação Científica) - Centro Universitário de Brasília, UniCeub, 2017.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

VOGEL, Daisi. Narrativa. *In*: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARIE, Michel. **La nouvelle vague: une école artistique**. Paris: Éditions Nathan, 1997.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Significação: revista brasileira de Semiótica**. São Paulo. v. 19, p. 165-180, jul. 2003.

MARTINS, Pablo G. P. C. **A vida numa casa de pixels: documentário e subjetividade no Brasil**. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.

Disponível em:

<http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3284>.

Acesso em: 5 dez 2021.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: editora Perspectiva, 1977.

MICELI, Mariana Sant'ana. Por uma visão crítica do direito da criança e do adolescente. **Revista Estudos Jurídicos**, Unesp/Franca, ano 14, n. 20, p. 1-348, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo 1 – Neurose. 9 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

MOURA, Esmeralda B. B. Crianças operárias na recém- industrializada São Paulo. *In*: DEL PRIORE, Mari (org). **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

NASCIMENTO, Claudia Terra; BRANCHER, Vantoir Roberto; OLIVEIRA, Valeska Fortes. A construção social do conceito de infância: algumas interlocuções históricas e sociológicas. **Contexto & Educação**, Unijuí, ano 23, n. 79, jan./jun. 2008.

NASCIMENTO, Maria Letícia. Apresentação: Nove teses sobre a infância como um fenômeno social, de Jens Qvortrup. **Pro-posições**, Campinas, v. 22, n. 1, p. 199–211, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643291>. Acesso em: 15 out. 2022.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Marcelo. **Cinema do olhar**: reflexões sobre a autoria cinematográfica. 170 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF, 2010.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6. Lisboa, **Anais [...]**. Lisboa: Sopcom, abr. 2009.

PINTO, Manuel; SARMENTO, Manuel Jacinto. **As crianças**: contextos e identidades. Lisboa/Portugal, 1997.

PIRES, Maria da Conceição Francisca; SILVA, Sergio Luiz Pereira. O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, abr.-jun. 2014.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. *In*: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO SOBRE EPISTEMOLOGIA E INTERDISCIPLINARIDADE NA PÓS-GRADUAÇÃO. 2004, Universidade Pontifícia do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://cfcul.mcmlxxvi.net/biblioteca/online/pdf/olgapombo/interdisciplinaridadeintegracao.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

QVORTRUP, Jens. A infância enquanto categoria estrutural. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 631-643, maio/ago. 2010.

- RAMOS, Fábio P. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI. *In: DEL PRIORE, Mari (org). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.*
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- ROCHA, Glauber. **Manifesto da estética da fome**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gpesc/?p=126>. Acesso em: 4 out 2022.
- RONDOLINO, Gianni. **Storia del cinema**. Turim: UTET, 2000.
- ROSA, Guimarães. **Campo geral**, São Paulo: Global Editora, 2022.
- SALLES, Maria do Rosário Rolfsen. **Sobre Ariès** (L'enfant et la vie familiale sous l'ancien Régime). São Paulo: Congraf, 1977.
- SANTIAGO, Roberval S. A construção visual hollywoodiana da infância. **Revista Livre de Cinema**. v.1, n. 3, set./dez., p. 3-19, 2014.
- SARMENTO, Manuel Jacinto; MARCHI, Rita de Cássia. Radicalização da infância na segunda modernidade: para uma sociologia da infância crítica. **Configurações - Revista de Sociologia**, v. 4, 2008.
- SARMENTO, Manuel Jacinto. As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. *In: SARMENTO, M. J.; CERISARA, A. B. (org.). **Crianças e miúdos: perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação**. Porto: Asa, 2004, p. 9-34.*
- SARMENTO, Manuel Jacinto. Sociologia da infância: correntes e confluências. *In: SARMENTO, Manuel Jacinto; GOUVEA, Maria Cristina Soares de (org.). **Estudos da infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.*
- SCARANO, Julita. Criança esquecida de Minas Gerais. *In: DEL PRIORE, Mari (org). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.*
- SCHELB, Guilherme Zanina, **Violência e criminalidade infanto-juvenil**. Intervenções e Encaminhamentos. Brasília: Thesaurus, 2004.
- SCHVARZMAN, Sheila. Salas de cinema em São Paulo nos anos 1920: diferenciação social e gênero no imaginário crítico. **Revista Escritos**, ano 8, n. 8, 2014.
- SEIXAS, Conceição Firmino. Infância e cinema. **Desidades** - Revista Científica da Infância, Adolescência e Juventude, v. 12, set. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2318-92822016000300005. Acesso em: 16 out. 2022.
- SILVA, Adriana A. A infância no cinema: estética, políticas e poéticas, **Crítica Educativa**, Sorocaba, v. 2, n. 2, p. 74-89, jul./dez. 2016.

- SILVA JUNIOR, Ailton da Costa. Cinema novo brasileiro e representações sociais: diálogos entre sétima arte e sociologia. **Sinais - Revista Eletrônica**, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil, v. 2, n. 1, jun. 2015.
- SIROTA, Régine. Emergência de uma sociologia da infância: evolução do objeto e do olhar. **Cadernos de Pesquisa**, n. 112, p. 7-31, mar. 2001.
- SITUAÇÃO das crianças e dos adolescentes no Brasil. **Unicef**. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/situacao-das-criancas-e-dos-adolescentes-no-brasil>. Acesso em: 23 maio 2022.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SOTO, Iskra P. Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales. **Revista de Sociología**, nº 27, p. 81-102, 2012.
- SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica**: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. 432 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.
- THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 5 ed. Rio de Janeiro: editora Vozes, 1998.
- TIBURI, Marcia; CABRERA, Julio. **Diálogo/Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2013.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Editora Summus, 1997.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas/SP: Editora Papyrus, 1992
- VEIGA, Edison. As crianças órfãs mandadas de Portugal para catequizar e ‘branquear’ o país. **TAB UOL**, 12 fev. 2020, Brasil. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/02/12/as-criancas-orfas-mandadas-de-portugal-para-branquear-o-brasil.htm>. Acesso em: 1 out 2022.
- VILLAÇA, Mariana M. A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai: a repercussão do documentário Elecciones (Mario Handler/Ugo Ulive, 1967). **Revista Antíteses**, v. 10, n. 19, p. 475-495, jan./jun. 2017
- VILLAS-BÔAS, Bruno. Extrema pobreza alcança 4,4 milhões de crianças no país. **Valor Econômico**, v. 21, n. 5015, 4 jun. 2020. Brasil, p. A9. Disponível em <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2020/06/04/extrema-pobreza-alcanca-44-milhoes-de-criancas-no-pais.ghtml>. Acesso em: 9 out 2022
- WAJSKOP, Gisela. **Brincar na educação infantil**: uma história que se repete. 9ª ed., São Paulo: Cortez, 2012.