

# A infância no cinema: estética, políticas e poéticas

Childhood in cinema: aesthetics, politics and poetics

Adriana A. Silva\*

## RESUMO

O presente artigo apresenta reflexões desenvolvidas na tese de doutorado “A estética da infância no cinema: poéticas e culturas infantis” (FE/Unicamp, 2014) que buscou articular infância, cinema, estética, pedagogias, políticas e poéticas amalgamando processos de pesquisa e criação em educação. Tendo como inspiração e referência os desafios de interlocução da arte com as ciências humanas e sociais, foi se desenvolvendo ao longo do percurso formativo uma metodologia antropofágica e alquímica, com foco no processo de seleção cinematográfica e análise fílmica, compondo um caleidoscópio de imagens com múltiplas possibilidades de visualizarmos as crianças e as infâncias no cinema.

**Palavras-chave:** infâncias. Cinema. Educação.

## ABSTRACT

This article presents reflections developed in the doctoral thesis "The aesthetics of childhood in the cinema: poetics and children 's cultures" (FE / Unicamp, 2014) that sought to articulate childhood, cinema, aesthetics, pedagogies, politics and poetics amalgamating research and creation processes in education. Having as inspiration and reference the challenges of interlocution of art with the human and social sciences, an anthropophagic and alchemical methodology was developed along the formative course, focusing on the process of cinematographic selection and film analysis, composing a kaleidoscope of images with multiple Possibilities of viewing children and childhood in the cinema.

**Keywords:** childhood. Cinema. Education.

## A arte para as crianças<sup>1</sup>

*Ela estava sentada numa cadeira alta, na frente de um prato de sopa que chegava à altura de seus olhos. Tinha o nariz enrugado e os dentes apertados e os braços cruzados. A mãe pediu ajuda:*

*- Conta uma história para ela, Onélio – pediu. – Conta você que é escritor...*

*E Onélio Jorge Cardoso, esgrimindo a colher de sopa, fez seu conto:*

*- Era uma vez um passarinho que não queria comer a comidinha. O passarinho tinha o biquinho fechadinho, fechadinho, e a mamãezinha dizia: “Você vai ficar anãozinho, passarinho, se não comer a comidinha.” Mas o passarinho não ouvia a mamãezinha e não abria o biquinho...*

*E então a menina interrompeu:*

*- Que passarinho de merdinha – opinou.*

\* Doutora em Educação FE/Unicamp, pesquisadora do Gepedisc-Culturas Infantis, professora de educação infantil na rede municipal de Florianópolis e professora colaboradora na FAED/UDESC. E-mail: [rio.adrianas@gmail.com](mailto:rio.adrianas@gmail.com)

<sup>1</sup> Ambas crônicas foram retiradas do *O Livro dos Abraços*, de Eduardo Galeano.

## A arte das crianças

**M**ario Montenegro canta os contos que seus filhos lhe contam. Ele senta no chão, com seu violão, rodeado por um círculo de filhos, e essas crianças ou coelhos contam para ele a história dos setenta e oito coelhos que subiram um em cima do outro para poder beijar a girafa, ou contam a história do coelho azul que estava sozinho no meio do céu: uma estrela levou o coelho azul para passear pelo céu, e visitaram a lua, que é um grande país branco e redondo e todo cheio de buracos, e andaram girando pelo espaço, e saltaram sobre as nuvens de algodão, e depois a estrela se cansou e voltou para o país das estrelas, e o coelho voltou para o país dos coelhos, e lá comeu milho e cagou e foi dormir e sonhou que era um coelho azul que estava sozinho no meio do céu.

## Estéticas da infância: tempo e movimento

Inspirada e instigada pela poética de Eduardo Galeano minhas problematizações foram buscar filmes para as crianças e filmes das crianças, ou sobre as crianças, narrativas audiovisuais que trazem a poética da infância. Considerando as questões: Que infância é esta? Como as diferentes infâncias são retratadas, criadas, problematizadas? Quais são as referências estéticas, políticas dos atuais realizadores que problematizam a infância enquanto espaço e tempo em suas cinematografias? Espaço e tempo da resistência, da solidariedade, da produção das culturas infantis?

Neste movimento a chave desenvolvida na tese “A estética da infância no cinema: poéticas e culturas infantis” (FE/Unicamp, 2014) teve como premissa fundamental que a infância no cinema é sempre relacional, levando em consideração a necessidade de sempre ater-se qual concepção de infância e de cinema está sendo evidenciada e especialmente quais relações estão sendo estabelecidas, uma vez que parte-se da premissa básica que existem infâncias e cinemas.

Busquei determinar, delimitar e compreender processos de realização cinematográfica de realização autoral, com perspectiva política explícita, ressaltando que as concepções de autoria e política nesta perspectiva, são fundamentalmente movimentos de resistência. Resistências às formas hegemônicas, movimentos de construção e desconstrução, deslocamentos e criação de novas estéticas cinematográficas que dialogam com possibilidades sempre renovadas e reconfiguradas de produzir um cinema que faz pensar.

No célebre ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado na década de 30 do século passado, encontrei muitas faíscas para as reflexões a cerca do cinema de autor e a estética da infância,

tendo – o como uma referência crítica fundamental para a compreensão da arte, em destaque a arte cinematográfica e sua função social fundada na práxis política.

Nas obras cinematográficas a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. *A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.* (1994, p. 172, grifos do texto, destaques meus)

Benjamim também destaca neste ensaio uma tarefa histórica coletiva, no caso para as possibilidades criadas com esta nova linguagem, de um aprendizado da segunda natureza do homem, esta inventada pelos homens com a técnica de captação e reprodução da realidade.

Assim, 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. (idem, p. 187)

O que seria este âmago da realidade? É ambíguo o ensaio, pois em diversas passagens Benjamim exalta o cinema e suas possibilidades, mas não deixa de ponderar ou destacar as muitíssimas contradições das condições materiais que permite a produção de uma arte da coletividade, essencialmente cara e condicionada aos modos de produção e distribuição.

Outro aspecto que gostaria de refletir é sobre o efeito de choque provocado pela sucessão de imagens, destacando 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, porém, também trágicas e constantemente colocam-se a serviço da alienação e da manipulação dos homens, distraídos e automatizados, habituando-se as novas exigências da coletividade, segundo Benjamim (1994),

[...] nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam estética. (p. 194)

Consideremos nesta proposição uma estética da infância que vê as crianças e suas infâncias, retratando-as em filmes que podem ser vistos como documentos históricos, produções contemporâneas que destacam as crianças como protagonistas de um tempo histórico que sonha com outras relações, práticas estéticas e subjetividades políticas. Os filmes também são visto como movimentos da memória, parafraseando Milton de Almeida, quando afirma que cinema é a arte da memória (1999), são representações do real, em diálogo visual, a partir das possibilidades técnicas que apreendem a linguagem da realidade.

E as infâncias e os cinemas apresentados na escolha dos/as autores (as)/diretores(as) selecionados para comporem a trama cinematográfica que sustentou a tese, buscaram narrativas que evidenciaram crianças nas suas múltiplas e complexas relações com o mundo: nos tempos dos/as adultos/as e das crianças entre si, em espaços de riqueza e de pobreza, da cidade ou do campo e, sobretudo de uma gama infinita de sentimentos, entre outros de amor, amizade, solidariedade, raiva, incompreensão e inquietação.

Filmes que na minha análise amalgamam princípios políticos, éticos e estéticos, tendo as infâncias como possibilidade de questionamento do mundo, uma vez que as crianças em nestas narrativas sustentam olhares estrangeiros, de estranhamento e dúvidas, além de encantamentos possíveis.

São filmes que apresentam concepções de infância e de cinema alinhadas à perspectiva do compromisso histórico e político da arte e sua função social, ou seja, concebidos na dimensão de que as crianças são sujeitos históricos e se movimentam, e que 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.

Nesta perspectiva enfatizei intersecções entre o cinema autoral, de autor/a, das raízes estéticas e políticas advindas do neo realismo e o cinema documental, assim como o cinema nas suas relações com a memória e a resistência em cinematografias contemporâneas com o ponto de vista da infância no cinema, tendo como eixos de análise e inspiração filmes para, das e com crianças.

Inicialmente procurei fazer um estado da arte - histórico e levantamento filmográfico e bibliográfico do cinema que é feito para as crianças, descartando dados mercadológicos - a grande maioria das produções para infância distribuídas no Brasil são estrangeiras, especialmente hollywoodiana - mas dando ênfase as produções exibidas nas duas grandes Mostras de Cinema Infantil<sup>2</sup> atualmente no cenário brasileiro.

Segundo João Batista Melo dos Santos, em sua dissertação de Mestrado em Multimeios no IA/Unicamp sob o título A tela Angelical: Infância e Cinema Infantil (2004), o cinema infantil no Brasil é irrisório do ponto de vista de volume de produção nacional dirigida ao público infantil. Primeiramente o autor destaca que

---

<sup>2</sup> Ambos os eventos estão na internet bem documentados em seus respectivos sites: <http://www.mostradecinemainfantil.com.br/quem-somos/>  
<http://festivaldecinemainfantil.com.br/2011/index.php/festival/sobre>

“muito pouco se estudou o cinema infantil brasileiro”, a falta de dissertações e teses que pesquisou o cinema infantil no Brasil, segundo uma dificuldade quantitativa, pois

[...] dos 3415 filmes brasileiros de longa metragem produzidos em 1908 e 2002, apenas cerca de setenta, pouco mais que 2% da produção cinematográfica nacional, destinaram-se ao público infantil. E esses números se tornam mais contundentes quando se lembra que Renato Aragão e os Trapalhães respondem por mais da metade das produções do gênero. (p. 11)

## Crianças no cinema: políticas e poéticas do real

Em “O neo-realismo cinematográfico italiano” de Maria Rosaria Fabris (Edusp: Fapesp, 1996) a autora nos apresenta uma perspectiva histórica sobre este fundamental movimento cinematográfico que revolucionou a história do cinema no mundo, segundo ela uma estética que ainda ressoa,

Neo-realismo italiano é um termo cômodo para indicar uma determinada tendência à representação da realidade nacional e das camadas populares que, entre o após-guerra e o início dos anos 50, animou um pequeno grupo de cineastas de diferente extração ideológica e cultural. [...] se hoje no cinema italiano se emprega uma expressão como “neo-neo-realismo”, para indicar aquelas obras eivadas de preocupações políticas e sociais (como as de Marco Risi ou Giannio Amelio, por exemplo), ou se em relação ao cinema mundial, toda vez que a realidade explode nas telas a crítica não consegue se furtar a um paralelo com essa vertente da produção italiana do após-guerra (como foi o caso de *Através das oliveiras*, de Abbas Kiarostami, de *O balão branco*, de Jafar Panahi, ou ainda de *O Ciclista de Tran Ahn Hung*), isso sem dúvida se deve ao prestígio de que ainda hoje o neo-realismo goza. (p. 17)

A pesquisadora situa a guerra como matriz do neo-realismo, a partir do filme *Roma cidade aberta*, de Roberto Rossellini, lançado em setembro de 1945, instituindo ao cinema um papel de destaque na cultura italiana do após-guerra. Seguido de *Paisá* (1946) através dos 6 episódios Rossellini, acompanha o avanço das tropas norte-americanas na Itália – desde a Sicília até a planície do Pó, alternando episódios de guerra e do pós-guerra, neste processo de ‘documentação’ já começava a apresentar como temática os problemas sociais derivantes da guerra e que serão abordados por outros cineastas como Vittorio de Sica, temas como: a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego e subemprego nas áreas urbanas, a emigração... Salienta que para o caso do cinema italiano, fica evidente que falar de ontem significa procurar entender melhor o hoje.

A autora destaca que a estética neo-realista teve forte influência russa no período antes da guerra, que proporcionou um convite a transformação de um discurso cultural numa prática política militante, mas isto na teoria mais do que na prática, pois as influências estéticas do realismo populista francês de Jean Renoir

foram inicialmente mais marcantes, como no emprego dos dialetos, as paisagens naturais, tudo contra a ordem burguesa da unificação fascista e o elogio de um mundo anti-heroico e anti-retorico.

Outra perspectiva importante destacada neste trabalho é em como o neo-realismo italiano, vem do cinema documentário e formou os grandes cineastas, do cinema de autor dos anos 1960 e 1970, Fellini foi roteirista de Roma cidade aberta de Rossellini, também Antonioni e Emmer começaram como documentaristas.

“Nós acreditamos, hoje mais do que nunca, que a palavra documentário tenha de ser despojada de seu comum atributo científico para (alcançar) um significado poético mais alto, onde os termos do conteúdo sejam homem e natureza.” Dizia De Santis, em janeiro de 1943, nas páginas de Cinema. (p. 74)

Estéticas experimentadas por curtas documentários, em Rossellini com sua “invenção de verdade”, com sua “passagem do imaginário para o real”, com sua ficção que nascia da observação das coisas, a apropriação do real em Rossellini não se resumia em “olhar em volta”, mas “em como olhar”, por isso após o filme Alemanha, ano zero em 1948 finaliza sua trilogia da guerra, segundo ele “Não podíamos ficar eternamente a filmar cidades em ruínas” (p. 79), mas preocupado em encontrar uma sociedade que, como uma fênix ressurgia de suas cinzas. Stromboli, Terra di Dio (1949-1950), Europa '51 (1952), Dov'è la Libertà (1952), Viaggio in Italia (1953), La Paura (1954) serão a expressão dessa busca mística do homem moderno, que destruído pelo horror da guerra, privado de seus valores espirituais, se reconstrói.

Nesta dimensão, a tentativa de reconciliação do homem com o mundo que o cerca se transferirá do plano do presente para o plano do passado, Rossellini nos anos 1960, também produziu muitos documentários para a televisão e quando morreu deixou irrealizado um projeto sobre a vida e as idéias de Karl Marx, intitulado “Trabalhar pela Humanidade” e um testamento em forma de livro “Um espírito Livre não pode aprender nada em escravidão”. O projeto de documentário sobre Marx<sup>3</sup> foi recusado pelos irmãos Taviani, Truffaut e Margarethe Von Trotta. (nota, p. 103).

Segundo a autora, existe divergências na periodização do movimento, em relação a duração do neo-realismo, alguns apontam até 1948, outros no limiar dos anos 1960, destacando “ecos, prolongamentos e heranças” (p. 115), mas quase todos os comentadores citados elegem a trindade neo-realista em Rossellini, De Sica, Visconti e Giuseppe De Santis, este excluído por muitos, segundo nota da autora “De Santis: aquele debruçar-se sobre o mundo dos ‘humilhados e ofendido’, tão caro à cultura popular, foi por ele atualizado através das novas possibilidades de representação que o cinema oferecia” (p. 151), como militante de esquerda, foi atraído

<sup>3</sup> Cabe destacar que embora não tenha sido retomado este projeto, o cineasta grego Costa Gravas lançou aos 80 anos em 2013 o filme *O Capital* (título do mais famoso trabalho de Marx), uma ficção que discute poder e crise econômica na Europa contemporânea. “Em entrevistas Constantin Costa-Gavras descarta a bandeira de “cineasta político”. “Faço filmes sobre o que vejo”, diz. “Mas todos os filmes são políticos. Não há nada mais político do que um filme de super-herói.” Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1281860-aos-80-costa-gavras-fala-sobre-o-capital-filme-em-que-discute-poder-e-a-crise-na-europa.shtml> Acesso em 02/11/2013.

pelo cinema hollywoodiano não pela ideologia, mas pela capacidade de criar entretenimento, preocupado com as questões da nova cultura de massas.

Para este ‘mapeamento’ vale-me as reflexões do mesmo Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1984) onde o autor ‘sistematiza’ posturas-estético-ideológicas no período que compreende a primeira grande guerra até o início dos anos setenta – período fundamental para compreender a “concepção assumida por diferentes autores e escolas quando ao estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade (dentro das concepções conflitantes que se tem desta)” (p. 09)

Xavier utiliza, para compreender estas posturas dos autores de cinema, movimentos históricos de construção de linguagem cinematográfica e vale-se do termo “estéticas cinematográficas” novamente destacando o cinema de ficção, mesmo que aponte o debate com o cinema documentário (ironizando: como se fossem gêneros nitidamente separados).

Seguindo as reflexões de Xavier e outros teóricos brasileiros do cinema<sup>4</sup> estou interessada na exposição e discussão de “propostas estéticas defensoras de um tipo particular de cinema” (Idem, p. 12).

Aquele tipo particular de cinema onde o movimento, a duração, o trabalho com o tempo fora do quadro (da imagem em si como é na pintura e na fotografia) permite uma possibilidade específica da linguagem cinematográfica, aquilo que Andrei Tarkovski (2010) sintetizou no título de seu belíssimo livro *Esculpir o Tempo*.

Propostas estéticas, defensoras de um cinema que comprometido com seu tempo histórico faça o espectador pensar. Pensar divergente, com transgressão, com raiva, com catarse, com o movimento que nos transforma.

O cinema como arte que atua no campo da política e das dimensões estéticas que ressoam em sujeitos históricos e repercutem em suas ações no e com o mundo em que vivem. Sujeitos históricos que se reconhecem em tramas e dramas que nos humanizam e nos coloca em tempos e espaços coletivos da existência humana.

*Esculpir o tempo* é um livro de um autor de cinema, sobre a experiência com o cinema, comprometido com o seu tempo histórico, tendo posturas estéticas ideológicas que exprimem um projeto político de um realizador, que se contrapõe ao cinema dominante.

Andrei Tarkovski foi um grande cineasta russo, realizou seu primeiro filme em 1960 aos 28 anos, como conclusão do curso de cinema, um média metragem (44 min.) intitulado “O rolo compressor e o Violonista”, nele já temos os elementos de seu cinema de poesia, porém o que seria esta poesia no cinema? Segundo Tarkovski, “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia

---

<sup>4</sup> Em especial destaco duas referências: *Cinema: trajetória no Subdesenvolvimento* de Paulo Emilio Salles Gomes, Editora Paz e Terra, 1996 e *O autor no cinema* de Jean Claude Bernadet, Brasiliense/Edusp, 1994.

torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida.” (2010, p. 18)

O filme é uma belíssima e singela história de um encontro entre um garoto de 7 anos que estuda violino e um operário, motorista de um rolo compressor que está trabalhando no pátio em frente ao prédio do garoto. Na curta narrativa, o diretor enfatiza a beleza deste imprevisível encontro e a amizade que se estabelece entre os dois em universos tão distintos.

Poético e pleno de metáforas sobre a amizade, a narrativa é feita de imagens em camadas, caleidoscópio de imagens refletidas na cidade em constante transformação, espelhamentos em poças de água, a chuva e uma série de símbolos da vida e das transformações a ela inerentes, são pequenos ritos de passagem da criança sensível apaixonada pela música e do homem adulto, sobrevivente da guerra, endurecido como seu rolo compressor.

Tarkovski neste primeiro filme já evidencia sua estética cinematográfica que escapou ao formalismo da estética soviética que marcou o cinema russo no pós guerra de Eisenstein e Dziga Vertov, sendo aclamado fora de seu país, vencedor de grandes festivais do cinema europeu, de Cannes a Veneza, mas tendo constantemente problemas com as autoridades artísticas russas na decadência do regime soviético, que o denominavam espiritual demais e alienante para as massas.

No ensaio Aportes sobre a infância e o milagre em Tarkovski de Antonio Francisco Rodriguez Esteban, publicado na coletânea ‘A Infância vai ao cinema’ (2006), o pesquisador espanhol defende que a presença das crianças na filmografia do cineasta é constante e compõe sua estética com testemunhos de morte e de ressurreição, assim como ponto de fuga do homem com seu passado, segundo o autor,

A inocência das crianças, em Tarkovski, parece ser o único impulso capaz de suscitar uma hipotética renovação. Renovação da vida e de suas energias passadas, esquecimento de um passado que nos prende.” Essa inocência parece ser a única força capaz de alimentar as árvores-símbolo que povoam seus filmes. A árvore seca de A infância de Ivan, ao redor da qual crianças, na ilusão da morte do protagonista, tramam seus jogos intermináveis, encontra seu eco na árvore de Sacrifício, junto à qual o menino jaz meditando e tenta compreender. (p. 99-100).

## A criança estrangeira: poéticas da infância no cinema

Gilles Deleuze em A Imagem – Tempo (2007) no seu primeiro capítulo "Para além da imagem movimento" ao discutir o neo realismo italiano, que chama de um cinema 'vidente', aponta pistas desta questão da criança no cinema, que tenho como premissa nesta opção estética dos/as diretores/as que venho destacando



(especialmente Walter Saller na transcrição de Abril Despedaçado), segundo Delleuze,

Já se chamou a atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente com De Sica (e, depois, na França, com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir. (p. 11)

Considerando as diversas condições de produção de sentidos, aliadas às possibilidades de desconstrução e deslocamentos, podemos pensar em um ponto de vista da infância no cinema político contemporâneo? Ou mesmo nem cabe a distinção de um cinema político, pois todo o cinema é político, o que importa é salientar um cinema que faz pensar e que pensa ou traz, toma a infância enquanto um espaço e tempo de testemunho da história.

Giovanna De Luca (2009) em *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisione*, nos propõe uma interessante e profunda discussão, parte de uma perspectiva benjaminiana – onde o/a adulto/a de hoje revê a criança de ontem, no processo de rememoração, abrindo através do cinema possibilidades criativas de compartilhamentos de experiências históricas.

Sua reflexão é dividida em três partes, a primeira traz os percursos da infância da literatura ao cinema, imagens e experiências que trazem as crianças como personagens e protagonistas históricos, com especial destaque aos olhares infantis na guerra; na segunda parte apresenta os autores cinematográficos clássicos das infâncias, do neorealismo italiano de Vittorio de Sica a infância mística de Roberto Rossellini e a *Novelle Vague* francesa de François Truffaut com o autobiografismo e sua crítica a opressão adultocêntrica à Louis Malle e a desconstrução burguesa.

Na terceira parte, aprofunda a compreensão de como as infâncias vem sendo construídas nas cinematografias debatidas, através de riquíssimas análises fílmicas de filmes italianos e franceses, busca uma circularidade histórica em suas reflexões, inicia com *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio de Sica ao *Il ladro di bambini* de Gianni Amelio, dos anos 1950 a contemporaneidade, com velhos e clássicos diretores a nova geração de cineastas que apresentam em suas estéticas cinematográficas infâncias protagonistas na perspectiva de um cinema autoral, de arte e político.

Ainda no contexto do cinema europeu com forte influência no Brasil e nas relações entre cinema e educação, outra referência importante na contemporaneidade é de Alain Bergala, cineasta e professor de cinema em Paris, que em *L'ipotesse cinema: piccolo trattato di educazione al cinema nella scuola e non solo* (em edição da Cinemateca de Bologna, 2008) apresenta outra chave para a reflexão sobre o ponto de vista da infância no cinema, que é a do cinema na infância, da memória do/a espectador/a sobre os filmes visto na infância.

Em suas proposições reflexivas, traz questões estéticas e éticas concomitantemente, relacionando as possibilidades e compromissos geracionais da perspectiva dos encontros entre cinema e infância, em uma bela reverência ao cineasta Pasolini cita um fragmento de seu último grande romance póstumo, *Petrolio*,

onde narra esta distância entre pai e filho, o corpo e as experiências misteriosas de continuidade das gerações sobre a realidade.

Os encontros entre o cinema e a infância, imbricam neste jogo de temporalidades, onde o passado e presente fundem-se na imagem, possibilitando conexões de ponto de vista, do/a adulto/a que se vê criança, ou da criança que projeta o adulto no jogo de rememoração.

Em *A infância vai ao cinema* (2006), publicação brasileira que traz preciosas análises sobre infâncias e cinemas, sob a ótica de intelectuais (professores/as universitários/as, críticos, jornalistas) do Brasil, Portugal e Espanha, o movimento do ponto de vista da infância no cinema, vai ao encontro com as duas perspectivas apontadas anteriormente nas contribuições italiana e francesa, tanto de ênfase nas crianças de dentro dos filmes, como nas de fora, as que vêem os filmes, como das que são evocadas pela memória de espectador/a adulto/a.

Outra perspectiva do ponto de vista da infância no cinema que gostaria de enfatizar é da infância como possibilidade para um olhar estrangeiro<sup>5</sup> na narrativa cinematográfica e para esta análise gostaria de enfatizar três temas que venho discutindo ao longo da tese e da minha formação como pesquisadora: o cinema (aqui em especial por ser uma produção brasileira), a literatura (como inspiração para os processos criativos que se propõem a transcrição) e a memória.

Trata-se do filme *Abril Despedaçado* dirigido por Walter Salles, lançado no Brasil em 2001. Livremente adaptado do romance homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, radicado na França desde os anos 1990. A história do livro e posteriormente transposta ao filme tem como foco a família, a tradição, a autoridade que constitui a nossa identidade herdada, quando nascemos em um determinado contexto.

No belíssimo livro de Kadaré conhecemos a história de Gjorg Berisha um jovem que deve cobrar a dívida de sangue a Zef Kryeqyq, na 45ª morte de uma vendeta (vingança) iniciada 70 anos antes (por um motivo completamente banal que sabemos no decorrer da história), a matança entre as duas famílias é uma imposição do Kanun, código moral que há séculos é transmitido de boca a boca nas montanhas albanesas, após cobrar o sangue de seu irmão que havia sido morto antes, passa a ter uma 'bessa' (um intervalo) antes de ser condenado a morte pelo irmão da sua vítima, aproximadamente um mês, o tempo do sangue da camisa do morto amarelar, ele mata em março e deve morrer em abril, o seu Abril despedaçado.

---

<sup>5</sup> No GRUPECI (2010) o grupo de pesquisa GEPEDISC- Culturas Infantis apresentou um trabalho coletivo intitulado *Estrangeira: a criança*, na perspectiva de provocar nosso trabalho (através de apresentações de pesquisas) convidava [...] para maravilhar-se com crianças estrangeiras, sempre a criança estrangeira, a nos convidar a se maravilhar com elas, suas produções, suas transgressões e também a nos inspirar para 'estrangeirarmos' e recriarmos nossas percepções e possibilidades de transformação desta realidade social determinada e perversa, onde a criança e suas infâncias estão sempre ameaçadas a perderem-se na lógica do formal, do vir a ser, assim como nós, os adultos formados e formatados, sem mais magia e o mistério da vida.

Toda a narrativa é centrada na angústia de Gjorg, entremeada pela presença de dois personagens, um casal de forasteiros que visitam as montanhas, sendo o homem de Tirana, estudioso e entusiasta do Kanun, o código de morte e de vida que rege a vida dos albaneses que vivem ao norte nas montanhas há mais de 500 anos e sua recém esposa que é o ponto de conflito entre a razão e a emoção deste tão complexo código.

No processo de adaptação, Walter Salles que ao ler o livro se apaixonou pela história, encontrando nela as possibilidades que buscava de envederar por outras experiências cinematográficas<sup>6</sup>, queria naquele momento (segundo entrevista no making off do filme (2001) fazer algo novo, que dialogasse com o cinema documentário<sup>7</sup> e por isso escolheu transpor para o sertão brasileiro uma história baseada em fatos reais, o Kanun existe e rege com uma força assustadora a vida de muitas pessoas há séculos. Esta força assustadora é evidenciada nas escolhas estéticas da adaptação cinematográfica – que inclusive Salles reforça que foi elogiada por Kadaré, como a melhor adaptação da obra, da paisagem árida do sertão baiano aos símbolos da miséria e decadência da pequena família Breves, a representação do clã dos Gjorg no filme, representado por Rodrigo Santoro como Tonho.

Ao transpor a história para o contexto brasileiro, Salles escolheu como contraponto da miséria e decadência desta família que se define numa matança estúpida o ponto de vista da infância, ou seja, no filme há um personagem menino, que não existe no livro e justamente nele está a intensa poética do filme: a resistência, a evidência das contradições e especialmente a abertura as possibilidades que no livro não as encontramos nas montanhas geladas do norte albanês e no filme elas transbordam em meio a secura do sertão nordestino.

Nada é pequeno no que se refere à infância, tudo é grandioso e profundo, singelo no que sugere Truffaut, que é um cineasta notório pela sua afinidade com o universo infantil, do ponto de vista de explorar a inquietação e, sobretudo as resistências das crianças perante as arbitrariedades e absurdos do mundo adulto, que se impõe para elas especialmente pela escola/educação, com normas, regras, silenciamentos, esquecimentos e constrangimentos.

Mas as crianças resistem e estas múltiplas visões, experiências com crianças no cinema me fazem pensar, como elas ‘dialogam’ em tempos e espaços bem 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.

---

<sup>6</sup> Walter Salles em entrevista salienta que tinha ganhado muitos prêmios com Central do Brasil, que estava em busca de novos desafios para sua produção.

<sup>7</sup> Uma análise muito interessante de alguns filmes de Walter Salles, inclusive *Abril Despedaçado* é feita por Lucia Nagib em *A utopia no cinema brasileiro* (2006), assim como a invenção da infância no filme, pelo recurso do narrador-criança, a autora destaca a citação à Truffaut e o filme *Os incompreendidos*, de 1959 na imagem do mar que finaliza o filme, “o mar utópico do cinema brasileiro”, p. 57.

E o ponto que gostaria de deixar para pensarmos mais e mais é sobre os pequenos fatos e grandes gestos, exprimida em singelas poéticas do cotidiano que dialogam com outras artes, transcrições literárias, memórias de infâncias vividas, imaginadas e sonhadas... O ponto de vista da infância, esculpido no tempo, através de imagens e sons que nos remetem a uma universalidade do humano, que filmes franceses, italianos, iranianos e brasileiros nos incitam a vivenciar através do cinema.

Mutum (2007) de Sandra Korgut é um filme inspirado no livro 'Campo Geral' de João Guimarães Rosa, segundo a diretora em uma belíssima audioentrevista que consta dos extras do DVD do filme, ela havia lido o livro há mais de 10 anos antes de ter a idéia de fazer um filme e teve vontade de adaptar este livro para o cinema, pela maneira muito justa e singular que fala da infância, porém sentiu medo de fazer seu primeiro longa de ficção adaptando Guimarães Rosa e abandonou a idéia por um longo tempo.

Quando teve a oportunidade, resolveu fazer, convidou uma amiga, estudiosa do Rosa para fazer o roteiro e juntas escreveram com a memória do livro, sem recorrer à leitura no processo, transcriando, indo pelo caminho das sensações, mais do que pelas palavras, um caminho sensorial, as paisagens internas dos personagens e seu ponto de vista, buscando a maneira destes personagens de perceber o mundo.

Ao narrar nesta entrevista o processo criativo de feitura do filme, descreve como busca estas maneiras de perceber o mundo, neste universo rural – mesmo sendo urbana, que é tão profunda na literatura de Guimarães Rosa pela palavra e como poderia dar forma, através das imagens e dos sons pelo cinema.

Em especial destaca o ponto de vista da infância, que é o essencial da narrativa literária e ela transcria junto com as crianças para o filme, tanto no processo de encontro (a partir de uma intensa busca nas escolinhas rurais da região onde o filme foi feito) com elas, as oficinas de preparação do elenco, composto em sua maioria por não-atores (especialmente das crianças) e também pelo processo de filmagem, em um contínuo de construção do roteiro, por exemplo, ela dizia as falas aos personagens e eles diziam a sua maneira e imprimiam intensamente suas emoções em suas interpretações.

O protagonista do filme é Thiago (verdadeiro nome da criança) que a diretora encontrou em uma das muitas visitas que realizou nas diversas escolinhas rurais do interior de Minas Gerais, onde o filme foi feito, ao vê-lo se encantou (conforme relata na audioentrevista citada) com seus olhos de espanto, como ela descreve, "Como que dizendo eu não acredito que o mundo seja assim." Isto a encantou, nos encanta ao assistirmos o filme, sobre incitados por este olhar infantil que explode na tela, perante o mundo tão cheio de absurdos.

Em Mutum Thiago tem os olhos de inquietação e indignação, são pelos olhos dele que vemos e sentimos o Mutum, assim como é através de Pacu no filme Abril Despedaçado, o menino sem nome que é a voz narradora do filme. Thiago e Pacu, ambos personagens exprimem em seus dramas cotidianos a alma de um cinema brasileiro contemporâneo, um cinema 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.

Filmes com crianças, que constroem através delas, protagonistas co-autores/as de suas estéticas cinematográficas, com novas e constantes possibilidades para se pensar a infância, do passado e do futuro, mas, sobretudo a do presente, que pulsa em nós, e em nosso compromisso histórico com a vida, com a responsabilidade que temos de diante da consciência, como escreveu Shakespeare em *A tempestade*, que não vivemos para a felicidade, mas sim para o movimento.

E o movimento pode ser e ter várias formas de felicidade e intensidade existencial, como incita Rilke em *Cartas a um jovem poeta*,

Se não existir comunicação entre si e os outros, tente aproximar-se das coisas, que lhe serão sempre fiéis. Há ainda noites, ventos que sacodem as árvores e correm sobre a terra. No universo das coisas e dos animais, tudo está pleno de acontecimentos a que pode associar-se. As crianças continuam a ser como a criança que o senhor outrora foi: tristes e alegres. E, se pensar na sua meninice, sentir-se a reviver entre elas, entre as crianças ocultas. (2013, p. 97-98)

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boi Tempo, 2007.

ALMEIDA, Milton J. *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cinema Arte da Memória*. Campinas-SP: Autores Associados, 1999.

\_\_\_\_\_. As idades, o tempo. Campinas-Sp: *Pro-Posições*. vol. 15, n. 1 (43). jan/abr.2004, p. 39-62.

AMOROSO, M. B. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas, Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única - Obras escolhidas, Volume II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo - Obras escolhidas, Volume III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CALVINO, I. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CAMUS, A. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. *O mito do Sisifo*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

DE LUCA, G. *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisione*. Napoli: Editore Liguori, 2009.

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

FANTIN, M. *Crianças, cinema e educação: além do arco-iris*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2011, v. 1.

FELLINI, F. *Fare um film*. Per l'Autobiografia di uno spettatore di Italo Calvino. Torino. Editore Einaudi, 1980.

FRESQUET, A. M. (Org.) *Aprender com experiências do cinema. Desaprender com imagens da educação*. 1. ed. Rio de Janeiro: BOOKLINK-CIENAD/LISE/UFRJ, 2009, v. 1.

GALEANO, E. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: LP&M, 2005.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

JAMESON, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

KADARÉ, I. *Abril Despedaçado*. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

KIAROSTAMI, A. *Duas ou três coisas que sei de mim*. O real, cara e coroa de Yossef Ishagpour. São Paulo. Editora Cosac & Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KEMP, P. *Tudo sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KOHAN, W. *Infância*. Entre Educação e Filosofia. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.

PALMA, M. di. *Pasolini. Documentario di poesia*. Milano: Ed. Falsopiano, 2010.

MARCELLO, F. de A. *Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta*. Revista Brasileira de Educação (Impresso), v. 13, p. 343-356, 2008.

MARX, Karl. Sobre o Suicídio. São Paulo: Boitempo, 2006.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAZARIO, L. *Pasolini: Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

PASSOS, A. F. da C. *Trem de Imagens, cinema e literatura*. 1997. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas-Sp.

PASOLINI, P. P. Genariello: a linguagem pedagógica das coisas. In LAHUD, M. (org.) *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 125-136.

\_\_\_\_\_. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti Editore, 2007.

PRUDENZI, A. e RESEGOTI, E. *Cinema político italiano, anos 60 e 70*. São Paulo, Editora Cosac & Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: 2006.

RILKE, R. M. *Poemas e cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROCHA, G. *O século do cinema*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006.

ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, A. A. *A poética do cotidiano com Clarice Lispector: emergindo imagens*. 2008. Dissertação (Mestrado em Multimeios: Cinema e Vídeo) - Universidade Estadual de Campinas (Instituto de Artes, Unicamp), Campinas.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TEIXEIRA, I. A. de C.; LARROSA, J., José Miguel (orgs) *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

**Recebido em 05/12/2017.**

**Aprovado em 23/12/2017.**