



UNIVALI

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI

NOEMÍ MARIA LÖSER

**CRIANÇAS NA TELA: Formas de Abuso da Infância
no Cinema Nacional Contemporâneo**

ITAJAÍ (SC)

2009

UNIVALI

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ

Curso de Pós - Graduação Stricto Sensu

Programa de Mestrado Acadêmico em Educação – PMAE

NOEMI MARIA LÖSER

**CRIANÇAS NA TELA: Formas de Abuso da Infância
no Cinema Nacional Contemporâneo**

Dissertação apresentada ao colegiado do PMAE para a defesa de dissertação, requisito à obtenção do grau de Mestre em Educação. (Linha de Pesquisa: Tecnologias da Informação e da Comunicação - Grupo de Pesquisa – Mídia e Conhecimento)

Orientador: Prof. Dr. Rogério Christofolletti

ITAJAÍ (SC)

2009

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Rogério Christofolletti, não apenas pela orientação e dedicação, mas por acolher, incentivar e traduzir a minha militância pessoal pela infância para este trabalho acadêmico.

À Professora Gilka Girardello pela maneira carinhosa como citou a importância da temática abordada e à amiga Professora Valéria da Silva, pelas dicas constantes de atualização dos estudos da infância.

À Professora Adair de Aguiar Neitzel pelo incentivo à arte, à estética e à fruição.

À Professora e amiga Solange Puntel Mostafa, por promover os bons encontros no devir infância.

Aos integrantes do Grupo Mídia e Conhecimento, aos colegas e professores do Programa de Mestrado em Educação e à Mariana e Núbia que de forma muito especial e gentil colaboraram sempre para que este trabalho se efetivasse.

À minha família amada pela paciência nos momentos mais difíceis, minha mãe, por me mostrar a força interior que possui o ser humano. Às filhas Joice e Jéssica, dois tesouros imensuráveis que palavras não descrevem; uma por tornar o mundo uma festa colorida, por tornar leves as grandes dificuldades, a outra, por mostrar que sempre é possível lutar um pouco mais em busca da realização de um sonho. Aos afetos alegres da infância de Arthur e Bianca, herdeiros das nossas histórias. Ao Jean, meu companheiro de todas as horas, pela sensibilidade com que transforma os meus dias.

Aos meus amigos irmãos, parceiros deste tempo de estudos. Cleber, folclore, alegoria e pé na estrada. Andy, afetos no olhar cinematográfico. Ely, a magia dos sinais. Ao Gustavo, irmão da tribo de idéias. À Rita de Cássia que instiga minha luta pela infância, em especial pelo apoio que deu a esta pesquisa, proporcionando-me possibilidades para o estudo. Ao Genilson, que nada preciso explicar e que de forma muito especial proporcionou o tempo necessário para o fechamento deste trabalho. À Juli, pelos anseios compartilhados e à Cladir, pela amizade que este estudo proporcionou.

Aos meus colaboradores e amigos intelectuais, Sandra D'Agostini e Marcelo Severino pela contribuição valorosa na área jurídica.

Àqueles que não sabem calar.

RESUMO

Uma significativa parcela de crianças tem seu cotidiano permeado por várias formas de abusos como maus tratos, tortura e violência. O contexto da sociedade brasileira apresenta estatísticas ou relatórios realizados por diversas instituições de índices que confirmam esta afirmação: a exploração do trabalho infantil; o crescente abuso e violência sexual contra as crianças, a exploração infanto-juvenil, os assassinatos e a tortura contra as crianças. O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) especifica que toda criança é legitimada no direito ao respeito e este consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, idéias e crenças, dos espaços e objetos pessoais, contudo, esta é uma realidade fortemente transgredida. Considerando a importância de focar as crianças a partir dos discursos para e sobre a infância, a revisão bibliográfica sobre a constituição das concepções da infância sinaliza como as políticas sociais e as experiências das crianças são definidas por permanentes debates entre construções da infância, ou seja, como ela se torna o que é. Reconhecendo na imprecisão conceitual, uma das grandes dificuldades para tornar eficazes os direitos da criança e do adolescente e identificar as formas dos abusos da infância, um entendimento mais crítico sobre o direito da infância no Brasil, o sistema de garantias, a cultura brasileira da punição física e a caracterização dos abusos, se faz, por meio da análise documental na área jurídica nacional. O território do cinema nacional, escolhido para a análise dos filmes, se organiza por uma síntese sobre a evolução do cinema no Brasil. Estas etapas somam-se à análise de dez filmes de produção nacional do início do século XXI (2001 a 2007) e que trata da infância, independente de fazer menção à violência ou aos abusos. Como o cinema nacional mostra as formas de abuso da infância é descrita pela inferência de quinze questões onde, de forma explícita ou silenciada, são exibidas cenas de abuso nos dez filmes.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; Abuso; Violência; Cinema; Educação.

ABSTRACT

The daily lives of a significant portion of children are permeated by various forms of abuse and maltreatment, torture and violence. The context of Brazilian society shows statistics and reports produced by various institutions, with indices that confirm this statement: exploitation of child labor, increasing abuse and sexual violence against children, exploitation of children and young people, and murder and torture of children. The Statute of the Child and Adolescent (SCA) states that every child has the right to respect, and this consists of the inviolability of the physical, mental and moral integrity of children and adolescents, including the preservation of the individual's image, identity, autonomy, values, beliefs and ideas of space and personal objects. However, this is a reality that has been heavily infringed. In view of the importance of focusing on children, based on discourses to and about childhood, a literature review on the formation of concept of childhood signals how social policies and children's experiences are defined through ongoing debates between constructions of childhood, i.e. how the child becomes what he is. Recognizing the imprecision of this concept - which is one of the greatest difficulties in implementing the rights of children and adolescents and identifying forms of child abuse - a more critical understanding of the rights of children in Brazil, the system of guarantees, the Brazilian culture of punishment and characterization of physical abuse, is sought, by means of document analysis in the area of national law. The territory of the national cinema, chosen for the analysis of films, is organized by a summary of the development of cinema in Brazil. These steps were added to the analysis of ten films, produced in Brazil at the start of the 21st century (2001 to 2007) and which deal with childhood, regardless of whether they mention violence or abuse. The way in which the national cinema shows forms of domestic abuse of children is described by inference of fifteen questions in which, whether explicit or silenced, scenes of abuse are shown in the ten films.

Key Words: Childhood, Abuse, Violence, Cinema, Education.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
1 CINEMA E INFÂNCIA: INTRODUZINDO UMA DISCUSSÃO	9
2 BUSCANDO UM CONCEITO DE INFÂNCIA	15
2.1 As Crianças como Adultos	15
2.2 As Descobertas e os Desaparecimentos da Infância	17
2.3 A Infância e sua Identidade.....	22
2.4 A Idéia de Infância sem a Participação da Criança	25
3 PROTEÇÃO DA INFÂNCIA NO DIREITO	29
3.1 Sistemas de Garantias dos Direitos da Infância no Brasil	36
3.2 A Cultura Brasileira da Punição Física da Infância.....	39
3.2.1 Identificação dos Abusos	41
4 A EVOLUÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO	43
4.1 Cinema Novo: 1955 – 1970	45
4.2 As décadas de 1970 e 1980	48
4.3 As Políticas públicas e a Intervenção do Estado.....	52
4.4 Os Anos 90 e a Retomada do Cinema Nacional	55
5 ABUSOS INFANTIS NO CINEMA NACIONAL CONTEMPORÂNEO	59
5.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	59
5.2 ANÁLISE DE DADOS	62
5.3 O PROTAGONISMO NOS FILMES	65
5.3.1 A Criança-Astro no Cinema.....	65
5.3.2 O Adulto Protagonista.....	71
5.4 A PARTICIPAÇÃO INFANTIL NOS FILMES.....	77
5.5 A VIOLÊNCIA FÍSICA	80
5.6 A VIOLÊNCIA VERBAL	83
5.7 OS TIPOS DE VIOLÊNCIA A QUE AS CRIANÇAS SÃO SUBMETIDAS.....	84
5.8 A PRÁTICA DOS ABUSOS INFANTIS	87
5.9 A VISIBILIDADE DAS PRÁTICAS DE ABUSOS INFANTIS.....	90
5.10 AS CRIANÇAS E SUA REAÇÃO À VIOLÊNCIA	92
5.11 AS CRIANÇAS PRATICAM VIOLÊNCIA.....	94
5.12 A MOTIVAÇÃO PARA A VIOLÊNCIA	95
5.13 CAUSAS DA VIOLÊNCIA PRATICADA PELAS CRIANÇAS.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
APÊNDICE	105

CINEMA E INFÂNCIA: INTRODUZINDO UMA DISCUSSÃO

A construção social e cultural aponta mudanças que destacam a re-significação das sociedades e conseqüentemente da infância. Apesar de estas mudanças serem visivelmente reconhecidas, a escola e a sociedade, em grande parte, ainda relutam em preparar as crianças para este mundo ou (re) conhecê-las como atores sociais com direitos de participação.

Falar sobre a infância e sobre como ela é mostrada no cinema, foi o fio condutor para adentrar nos territórios que este estudo irá apresentar. Cabe acrescentar, que o meu olhar ficou mais atento sobre as formas de abusos da infância quando voltou suas lentes para um projeto iniciado a doze anos em Balneário Camboriú. O Projeto Oficinas presente oito anos na vida desta pesquisadora instigou, pelo trabalho diferenciado que apresenta na vida daquelas crianças, um olhar primeiro sobre as violências. Naturalmente, o trabalho anterior como Educadora contribuiu para a formação deste olhar, bem como, a função de Conselheira Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente incrementou os estudos com as teorias, os trabalhos e eventos realizados em torno da infância no sentido de protegê-la ou promovê-la. Estes foram pontos-chave colhidos, ceifados, pelo orientador e pesquisadora para este trabalho. Assim, cumpre mencionar que a condução organizacional destes fios deve-se a este trabalho conjunto.

Nesta abordagem, os estudos sociológicos realizados por Sarmiento (2008, p.18-19) indicam “um efeito de invisibilização das crianças como atores sociais. [...] porque não são consideradas como seres sociais de pleno direito. Não existem porque não estão lá: no discurso social”.

Logo, importa saber de que forma se percebe esta ausência das crianças no discurso, elaborado a partir do enfoque do adulto, e que resulta em uma utilização do termo infância, sem atribuir-lhe um direcionamento que de fato envolva a inclusão da própria criança nesta discussão.

Os eventos elaborados em torno da infância têm se intensificado a partir da noção de que a criança deve ser protegida, cuidada e orientada pelo adulto. Assim, as pesquisas que abordam o tema infância no sentido de proteção, se apresentam sob as formas clínicas, terapêuticas, pedagógicas e assistenciais. Com tal zelo, a criança permanece sob o enquadramento destas áreas.

Após a implantação do Estatuto da Criança e do Adolescente e da criação de leis específicas para a infância, estes discursos têm se voltado intensamente para a área jurídica. Os episódios acentuam conflitantes relações entre o adulto e a criança, os interesses e necessidades da criança e as políticas estabelecidas pelos adultos, muitas vezes antagônicas, apontam uma utilização exacerbada do termo infância na intenção ou pretexto de protegê-la, mas podem mascarar formas de omissão ou abuso dos direitos da criança.

Nesta conjuntura, cabe explicar o que se entende por abuso¹ praticado contra a criança e o adolescente. Conforme Schelb (2004), estes abusos são uma das principais causas da criminalidade infantil. Para tal, basta que seja identificada qualquer situação de violação de direitos, o que será também denominado genericamente de abuso.

O art. 5º do ECA², afirma 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, aos seus direitos fundamentais.

Criado pela lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990, no Brasil, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) é referência mundial em termos de legislação designada à infância e à adolescência. Em relação à legislação anterior (o Código de Menores instituído em 1979), este Estatuto inseriu alterações significativas.

Os direitos da criança e do adolescente passaram a ser garantidos na forma da lei e os governos, em especial o municipal, são provocados à implementação de políticas públicas. A partir destes discursos, a figura da criança e o termo infância ganham maior notoriedade, freqüentemente para a efetivação destas políticas.

As crianças e os adolescentes recebem um enfoque maior, que advém, em grande parte, da criação do ECA e toda a publicidade gerada a partir disso. Um

¹ Segundo Schelb (2007, p. 11) [...] a denominação abuso compreende três ilícitos criminais diferentes: maus-tratos, tortura e violência praticados contra a criança e o adolescente (homicídios, lesões corporais, crimes sexuais, etc). Em sentido criminal, violência implica as ações ou omissões que causem lesão física ou psíquica na vítima. Maus-tratos é o crime que comete aquele que, valendo-se de sua condição de poder sobre a criança ou adolescente, submete-o a situação de risco ou efetivamente o lesiona fisicamente, a pretexto de educá-lo ou corrigi-lo disciplinadamente. Tortura é o crime de causar um intenso sofrimento físico ou mental a pretexto de aplicar castigo pessoal (Lei nº 9455/97, art.1º, inciso II).

² Será utilizada no decorrer da pesquisa a abreviação ECA para ler-se Estatuto da Criança e do Adolescente.

olhar mais atento sobre as leis desenvolve uma idéia sobre a infância no sentido de comprometimento maior no cuidado para com a criança: a prioridade, a proteção e a segurança são revisadas.

A mídia, neste sentido, cumpre um importante papel e a infância se torna um capital em potencial. A divulgação do ECA, as campanhas e publicidades geradas em torno do tema, apesar de terem um espaço ainda insuficientemente explorado pela sociedade civil, são de relevante contribuição para a divulgação e o conhecimento das leis.

Cabe lembrar a atenção que a mídia atribui à infância e a contextura ao processo de produção da notícia, que exige informações cada vez mais rápidas. Sendo assim, os temas de maior audiência e os interesses financeiros são apenas alguns dos diversos fatores que levam os meios de comunicação a selecionar as fontes de informação. Uma notícia sobre abusos praticados contra a criança como as violências, que habitualmente são divulgadas pela mídia, podem gerar audiência e, conseqüentemente, interesse da mídia por incluir, nesta divulgação, temas sobre os direitos das crianças, protestos e sofrimento das famílias das vítimas até que a notícia esgote o interesse do espectador. Outras formas de dar relevo à criança são os produtos de consumo.

Estas escolhas podem ser desfavorecer a divulgação, por exemplo, das demandas dos movimentos sociais, contudo, a partir dos anos 90, o destaque da mídia para a infância constatou um considerável crescimento.

Desde então, a idéia de proteção persiste, pois de alguma forma, sabe-se que a criança deve ser protegida, embora nem sempre esteja claro se as medidas tomadas, de fato protegem a criança ou o adulto.

Os sistemas reproduzem idéias e contribuem para a formação de opiniões. A infância, como outros segmentos, tem seus paradigmas ditados e classificados. As próprias crianças acabam desenvolvendo noções de poder, ou seja, percebem desde cedo a qual classe social pertence e o modelo para elas estabelecido.

Diante destas questões, surgem muitas inquietações: como a educação percebe a criança portadora de direitos? De que maneira pode ser mostrada as formas como as crianças vêm sendo abusadas nos seus direitos? Destas preocupações persistentes, a violação dos direitos de uma criança, os abusos cometidos contra ela remetem à outra realidade:

Estudos demonstram que há uma relação da causa e efeito entre o abuso cometido contra um jovem e a sua conduta violenta posterior. Uma pesquisa realizada no Brasil com adolescentes violentos, autores de homicídios, estupros e roubos, revelou que 80% foram vítimas de graves abusos físicos, sexuais e psicológicos na infância e na adolescência (SCHELBA, 2004, p.11).

De imediato, a sensação de impotência perante os abusos na infância e o cumprimento das leis da Constituição Federal ou do ECA parece ficar suprimida. Ou seja, pouco vale se não for considerado que as crianças e os adolescentes são sujeitos de direitos, a partir da sua condição social e características, até mesmo quando, desavisados, cumprem papéis estabelecidos pelos adultos, sem perceber o sentido dos seus atos. Assim, cabe rever as normas e padrões da infância estabelecidos por adultos, sejam estes por meio das leis, da mídia ou da educação.

Crianças e adolescentes são alvos de divulgação e de propagação da violência nos meios de comunicação. A reprodução dos sistemas, a mídia, as instituições educacionais, enfim, a sociedade de modo geral, vê o adolescente ligado à criminalidade e a criança à negligência, com certa naturalidade em relação ao cotidiano de violências que cerca as pessoas.

Pela dimensão social que estes debates vêm alcançando na área jurídica, na saúde, na psicologia, na assistência social e nos conselhos, é inequívoco à educação, a implementação dos estudos dos direitos das crianças. Sendo assim, a presente pesquisa propõe analisar as formas de abusos da infância pelas lentes do cinema nacional. Para incrementar esta temática, será apresentada uma revisão bibliográfica sobre o conceito de infância, a análise documental dos direitos da infância e uma breve introdução à história cinematográfica brasileira e à linguagem cinematográfica.

O espaço na mídia do cinema pode ajudar a pensar a infância e ver as formas como estas questões são produzidas e apresentadas. Pelas imagens fílmicas pode-se perceber como o cinema mostra a infância e a relação que estabelece com o tempo atual.

Falar da criança e do cinema, ainda é contíguo ao deleite da imaginação e da fantasia, talvez porque cada qual, da sua maneira, possibilite isso. Vale evidenciar que as crianças não são menos reais, por serem socialmente construídas, idealizadas pelos adultos, ou pelas imagens fílmicas. Entretanto, o cinema provoca um olhar sobre temas indigestos que merecem atenção e cuidado. O cotidiano violento e a fragilidade humana interagem com o espectador.

Neste sentido, talvez o encontro com a infância no cinema, possa nos ensinar a olhá-la de outro modo. Para Teixeira, Larrosa e Lopes (2006, p.12):

O cinema abre-nos os olhos, os coloca na justa distância e os põe em movimento. Algumas vezes, faz isso enfocando seu objetivo sobre as crianças. Sobre seus gestos, sobre seus movimentos, sobre sua quietude e sobre seu dinamismo. Sobre sua submissão e sobre sua indisciplina. Sobre suas palavras e sobre seus silêncios. Sobre sua liberdade e seu abandono. Sobre sua fragilidade e sua força. Sobre sua inocência e sua perversão. Sobre sua vontade e sua fadiga, sobre seu desfalecimento. Sobre suas lutas, seus triunfos e suas derrotas. Sobre seu olhar fascinado, interrogativo, desejoso, distraído. O cinema olha a infância e nos ensina a olhá-la.

A percepção de temas que são comuns no cotidiano, retratados na singularidade de uma outra linguagem, pode contribuir à educação no sentido de perceber a criança em outro contexto, compreendendo-a neste mundo e nele torná-la participante ativa por direito próprio.

A ambigüidade que marca o lugar da infância vê a criança como: nômade, inocente, menor, enigmática, perigosa e ainda como “ameaça e ameaçada”³, isto é, a criança é vítima e vitimizadora. A criança é alvo da violência, mas também a pratica. As estatísticas da criminalidade infantil existentes no país comprovam isso.

O cinema, por sua vez, não tem o compromisso de elevar a infância, defendê-la ou torná-la atraente ao público. Serve sim, como os demais meios de comunicação ou formas de arte, de dispositivo de visibilidade, que se utiliza da estética, da linguagem e outros artefatos que facilitam sua inserção no mercado.

Desta forma, a tematização da infância a partir da produção cinematográfica pode contribuir largamente, uma vez que traz um olhar atento sobre a infância, mostrando um tempo construído, “tempo fisiológico, criado por outra combustão, por outro ritmo sangüíneo e respiratório, por outra velocidade de cicatrização” (TEIXEIRA, LARROSA e LOPES, 2006, p.13).

A tela apresenta um movimento de oferta e furto, “tudo está e tudo escapa”. Cabe-nos entender a cisão do olhar que a tela provoca – olhar e ser olhado, mas ainda mais, reconhecer ainda a imprevisão deste encontro. Assim, para perceber como o cinema mostra as formas de abuso da infância, Marcello (2008)⁴ convoca à imagem que nos afronta e nos lembra:

³ Expressão utilizada por Buckingham (2007, p. 15).

⁴ Retirado da Revista Brasileira de Educação, vol 13, nº38, Rio de Janeiro, 2008.

[...] a própria criança que irrompe não é da ordem do exemplo do conceito que discuto: ela mesma, em sua condição de imagem cinematográfica, é o que vai constituir o conceito. Portanto, os filmes servem de base para algo que, de imediato, é insubordinável à identificação e ao reconhecimento. Nesse sentido, transformaríamos sutilmente a afirmação de que a criança é: aqui ela simplesmente interessa na medida em que nos mostra como efetivamente *ela se torna isso que é*.

Utilizar-se da imagem cinematográfica, portanto, remete a uma série de indagações sobre a criança e sobre o cinema, mas também sobre conceitos, formulados, ditados, descritos entre o espaço-tempo das sociedades.

2 BUSCANDO UM CONCEITO DE INFÂNCIA

Os códigos organizados em torno do conceito da infância adquirem significados diversos, sinalizam os encontros com as subjetividades existentes nos territórios explorados e apontam um amplo horizonte de diferentes épocas e hipóteses distintas em relação à infância, o que favorece a percepção do sentido das sociedades com a criança e as condições do homem que produz a infância. Esta é a história do pensamento, mas também, da interpretação - nas condições em que a própria infância é a construção do pensamento.

Esta discussão torna-se conexa a este estudo, à medida que as políticas sociais são formuladas e as experiências reais das crianças são conseqüentemente formadas e definidas através deste permanente debate entre construções da infância.

Parte-se da cultura transitória, das sociedades e dos espaços que ela habita, constitui-se e aponta o fluxo dos acontecimentos, ocorrendo em um intensivo e cíclico panorama. Assim, podem-se admitir os sentidos adquirindo possibilidades diversas, não necessitando estarem fixos ou determinados, no entanto, exigindo certo rigor para que se tornem claros.

Desta forma, estudar a infância implica em re (conhecer) a criança tida como um ser inserido em uma faixa-etária incompleta, um animalzinho a ser paparicado (ARIÈS, 1981), ou como sujeito com direito de participação (BUCKINGHAM, 2007). Estes discursos são constituintes do conceito da infância.

2.1 As Crianças como Adultos

Para iniciar esta abordagem, pode-se fazer referência aos estudos de Ariès (1981, p. 156). Este autor afirma que a ausência de infância ou de algum sentimento pela infância na Idade Média:

[...] não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, esta particularidade que distingue essencialmente a crianças do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes.

A trajetória que compõe a *História Social da Criança e da Família* de Ariès (1981) apresenta o lugar que a criança e a família assumem na velha sociedade tradicional e nas sociedades industriais. A criança da Idade Média, conforme Ariès (1981); é um adulto em miniatura. A infância só ocorreu durante o seu período mais frágil, misturando-se logo que se bastasse, aos adultos. Cabe ressaltar aqui a idade aproximada de sete anos, período em que se dava também o término da amamentação e o domínio da fala. A transmissão de valores e dos conhecimentos, portanto, não era assegurada pela família, a aprendizagem se dava na prática, observando os adultos e aprendendo a vida diretamente.

Segundo Sarmiento (2008, p. 19),

As razões sociais residem na subalternidade da infância relativamente ao mundo dos adultos; com efeito, as crianças, durante séculos foram representadas prioritariamente como 'homúnculos', seres humanos miniaturizados que valia a pena estudar e cuidar pela sua incompletude e imperfeição. Estes seres sociais 'em trânsito' para a vida adulta foram, deste modo, analisados prioritariamente como objeto do cuidado dos adultos.

Ainda antes de considerar as crianças como objeto de cuidado dos adultos, nas antigas sociedades não havia separação por idade, as idades da vida, como eram chamadas, misturavam-se nas moradias e nos locais de estudo. Ariès (1981) afirma que do século XV ao XVIII houve um progresso do sentimento da infância na mentalidade comum⁵. As escolas particulares⁶ se multiplicaram e ameaçaram o monopólio da escola catedral. Os cônegos, para se defenderem, tentaram impor limites à atividade de seus concorrentes proibindo a estas escolas o ensino mais avançado do que a gramática rudimentar. É raro encontrar referências à idade nos textos da Idade Média e este elemento psicológico foi considerado por Áries essencial nesta estrutura demográfica. Crianças e adultos misturavam-se:

⁵ Para Ariès (1981, p. 165) [...] a escola e o colégio que, na Idade Média, eram reservados a um pequeno número de clérigos e misturavam as diferentes idades dentro de um espírito de liberdade de costumes, se tornaram no início dos tempos modernos um meio de isolar cada vez mais as crianças durante um período de formação tanto moral como intelectual, de adestrá-las, graças a uma disciplina mais autoritária, e, desse modo, separá-las da sociedade dos adultos.

⁶ Segundo Ariès (1981, p. 166) a escola não dispunha de acomodações amplas. O mestre instalava-se no claustro após livrá-lo dos comércios parasitas, ou então dentro ou na porta da igreja. Mais tarde, porém, com a multiplicação das escolas autorizadas, quando não tinha recursos suficientes, ele às vezes se contentava com uma esquina de rua [...]. Em geral, o mestre alugava uma sala, uma *schola*, por um preço que era regulamentado nas cidades universitárias. Mais tarde, a partir do século XIV, passou-se a usar bancos, embora esse novo hábito de início parecesse suspeito.

[...] os alunos iniciantes geralmente tinham cerca de 10 anos. Mas seus contemporâneos não prestavam atenção nisso e achavam natural que um adulto desejoso de aprender se misturasse a um auditório infantil, pois o que importava era a matéria ensinada, qualquer que fosse a idade dos alunos. Um adulto podia ouvir a leitura de Donat no mesmo momento em que um menino precoce repetia o Organon: não havia nisso nada de estranho (Ariès, 1981, p.166).

Não havia no mundo medieval “nenhuma concepção de desenvolvimento infantil, nenhuma concepção de pré-requisitos de aprendizagem seqüencial, nenhuma concepção de escolarização como preparação para o mundo adulto” (Postman, 2006, p.29). A criança vivia na esfera social dos adultos imersa num mundo oral. “O menino de sete anos era um adulto em todos os aspectos, exceto na capacidade de fazer amor e guerra” (Postman, 2006, p.30).

Contudo, ainda que a criança estivesse inserida nas atividades do mundo adulto, sua participação se dava no sentido de ocupar aquele espaço não como um lugar próprio e sim como meio de fazer parte daquela vivência coletiva à semelhança dos adultos.

2.2 As Descobertas e os Desaparecimentos da Infância

O conceito de infância mencionado na seção anterior aponta a criança como adulto. Os acontecimentos da sociedade implicam diretamente na formação e fortalecimento das idéias, nos padrões de comportamento e contribuem na compreensão do que é tido como as descobertas e os desaparecimentos da infância.

Postman (2006, p. 7) afirma que:

Os nossos genes não contêm instruções claras sobre quem é e quem não é criança, e as leis de sobrevivência não exigem que se faça distinção entre o mundo do adulto e o da criança. [...] a indicação exata da idade de uma criança é, afinal, um hábito cultural relativamente recente, com não mais de duzentos anos.

As preocupações com o “desaparecimento da infância”, mencionadas por Postman (2006, p. 19), estão na percepção de que a “linha divisória entre a infância e a idade adulta está se apagando rapidamente” e é bastante comum de ser percebida para os que estão atentos e até para os desatentos com a infância. Para este autor, um indício deste desaparecimento está implícito na própria quantidade de trabalhos sobre a infância das últimas décadas. Conclui que a vasta produção das

histórias sobre a infância sinaliza o período do acontecimento da infância em declínio. Para ele: “[...] as melhores histórias de qualquer coisa são produzidas quando um acontecimento está encerrado” (2006, p.19).

Um esclarecimento se faz pertinente sobre as idéias de Neil Postman na reedição em 2006 da bibliografia que utilizaremos nesta revisão. Nesta, consta no prefácio, datado de 1994, a intenção do autor em dizer ao leitor que havia cometido erros nas previsões sobre o desaparecimento da infância, da edição impressa no final da década de 1970 e início da década de 1980. No entanto, em sua releitura do livro, lamenta dizer: “não me leva a mudar nada de importante. O que acontecia então acontece agora. Só que pior”. (POSTMAN, 2006, p.8)

Tendo em vista a primeira edição de *O Desaparecimento da Infância*, Girardello (2008)⁷ nos alerta:

[...] o livro de Postman, apesar de só publicado no Brasil em 2006, foi escrito há 26 anos atrás, em 1982, portanto se refere a um outro contexto cultural do ponto de vista da presença das mídias no cotidiano das crianças, e assim quando ele fala em ‘nas últimas décadas’ não se refere às mesmas décadas a que nos referimos hoje. Quando ele fala em ‘meios eletrônicos’, por exemplo, não está se referindo à Internet.

Os debates sobre a morte da infância, a morte do eu, da sociedade, da ideologia e da história estão por toda parte. Buckingham (2007) apresenta uma análise a respeito da formulação das concepções nestes processos, numa visão definida pelo próprio autor aparentemente oposta à análise pessimista e conservadora da tese da morte da infância de Postman, apesar de considerar sofrer de limitações semelhantes.

Nesta proposta, Buckingham (2007) aborda o tema a partir da relação das crianças com as mídias eletrônicas. Para ele, o significado da infância nas sociedades contemporâneas se cria e se define por meio dessas interações. Esta é, diz ele: “[...] a linha estreita que separa o desespero sombrio tantas vezes característico das discussões sobre ‘a morte da infância’ e o otimismo embriagador que celebra a nova autonomia da “geração eletrônica” (BUCKINGHAM, 2007, p.7).

Buscando eloquência nestes argumentos contrastantes, Buckingham (2007, p. 19) afirma que “ambas as posições baseiam-se em visões essencialistas da

⁷ Observações descritas pela Professora Dr^a Gilka Girardello na data da banca de qualificação desta pesquisa.

infância, dos meios de comunicação e das relações entre eles.” Estes argumentos apontam pressupostos:

Tanto implícita quanto explicitamente, eles sugerem que a noção da infância seja em si uma construção social, histórica, e que a cultura e a representação – também sob a forma das mídias eletrônicas – sejam uma das principais arenas em que essa construção é desenvolvida e sustentada (BUCKINGHAM, 2007, p. 19).

Assim, a idéia de infância se contextualiza, não como categoria natural ou universal, determinada somente pela biologia, nem algo com um sentido fixo, mas variável, em um constante processo de luta e negociação, tanto no discurso público como nas relações pessoais entre colegas e familiares.

Não quer dizer com isso, que as crianças não possam ser descritas ou reconhecidas como um ser biológico, porém merecem atenção às definições como produto dos discursos sociais e discursivos. Estas definições codificadas em leis e políticas materializam-se em formas particulares de práticas sociais e institucionais, que por sua vez ajudam a produzir as formas de comportamento vistas como tipicamente infantis – ao mesmo tempo em que geram formas de resistência a elas.

Sendo assim, as permissões que a criança recebe para participar ou não de determinadas ações podem significar ambigüidade, que por sua vez impede a clareza do que a criança realmente pode ou deve fazer.

Mediante estas questões, é pertinente conciliar os moldes que a educação insere na trajetória escolar e familiar. Os dispositivos que os adultos utilizam consideram a infância como um outro. Deste modo, a infância é descaracterizada e “pouco sabemos dos sujeitos reais que a vivem. A própria pedagogia não tem a infância como referência direta, a desconhece ou sabe pouco sobre ela” (ARROYO, 2008, p. 124)

Contextualizando historicamente esta questão, Postman (2006) citou os gregos como uma nação apaixonada pela educação e por esse motivo considerou-os responsáveis por plantarem as sementes da infância. Mas observa que somente dois mil anos depois, “a infância foi inventada” devido ao fato de os romanos desenvolverem a compreensão da infância através da arte dedicada à idade e ao crescimento das crianças com uma extraordinária atenção à criança que somente seria novamente reconhecida na arte ocidental no período da Renascença. Para este autor, no entanto, o desenvolvimento da infância pelos romanos somente foi

possível por estes terem gerado, também, a noção da vergonha: “Sem uma noção de vergonha bem desenvolvida a infância não pode existir” (POSTMAN, 2006, p. 23). Apesar de lembrar alguns comportamentos desavergonhados, o autor afirma que nem todos os romanos e nem um número suficiente deles apreenderam a questão.

Depois dos romanos, todas estas idéias desaparecem e gradativamente desaparece a capacidade de ler e escrever (a alfabetização social desapareceu por quase mil anos)⁸. Na visão de Postman (2006, p. 25) “a educação, a vergonha e a infância também desaparecem nesta seqüência”.

Neste contexto, o fio condutor da infância está historicamente ligado não diretamente à criança, mas sim às noções de vergonha e educação.

A idéia de infância é uma das grandes invenções da Renascença, talvez a mais humanitária. Postman (2006) atribui esta idéia ao surgimento da ciência, do Estado-Nação, da liberdade de religião e a infância como estrutura social e psicológica, por volta do século XVI. Assim, “como todos os artefatos sociais, sua existência prolongada não é inevitável” (POSTMAN, 2006, p.12).

A descoberta da infância é descrita por Ariès (1981) por meio da representação da criança como um adulto em miniatura. Entretanto, estas representações da infância surgem na arte medieval bem mais tarde, como muitas daquela época (inscrições cronológicas e os trajes das crianças). O autor relata que as crianças eram representadas nas pinturas em formas adultas de estatura menor e somente por volta do século XVIII surgiram alguns tipos de crianças um pouco mais próximas do sentimento moderno.

A partir desta época, havia duas principais preocupações por parte dos pais: a saúde e a educação. Contudo, a família teve seu nascimento e desenvolvimento nos séculos XV e XVI. Foi o período do nascimento e desenvolvimento do sentimento da família, formada por pais e filhos, representada nas telas, nada além mais do que duas gerações, diferentes das famílias patriarcais inventadas pelos tradicionalistas do século XIX. Acerca da valoração dada à educação é oportuno acrescentar que

⁸ De acordo com Postman (2006, p.25) “O virtuosismo caligráfico de qualquer tipo favorece a alfabetização corporativa e é por ela favorecido, mas é inimigo da alfabetização social. O destino infeliz das versões grega e romana do alfabeto durante a Idade das Trevas e a Idade Média demonstra suficientemente este fato”. [...] o que aconteceu na Europa [...] não foi o desaparecimento do alfabeto; foi sim, o desaparecimento da capacidade do leitor para interpretar o que se escrevia. Uma outra explicação [...] é que as fontes de fornecimento de papiro e pergaminho escassearam; ou se não isso, então, que a dureza da vida não permitia o dispêndio de energia para manufaturá-los.

este período certamente seria festejado pelos educadores. Ou seja, por quaisquer que fossem as circunstâncias, era preciso economizar para o pagamento dos mestres.

Retomando os fatos dos aparecimentos e desaparecimentos da infância mencionados por Postman (2006, p. 33): “um ourives de Mogúncia, na Alemanha, com o auxílio de uma velha prensa usada no fabrico de vinho, fez nascer a infância”. Depois dos séculos XVI e XVIII a infância existia. Com a tipografia surge a publicação de livros:

Dessa maneira, nos dois extremos do processo – a produção e o consumo – a tipografia criou um ambiente psicológico dentro do qual os reclamos de individualidade se tornaram irresistíveis. Isto não quer dizer que o individualismo foi criado pela prensa tipográfica, e sim que o individualismo se tornou uma condição psicológica normal e aceitável (POSTMAN, 2006, p.41).

Este comportamento do século XVI se estende até os dias de hoje. Uma variedade de publicações ocorreu e a “explosão de conhecimentos” é o termo utilizado para definir o que ocorria naquela época. Lewis (*apud* POSTMAN, 2006, p. 43) explica que “[...] a tipografia produziu uma impressão maior do que os acontecimentos reais. Existir era existir impresso: o resto do mundo tendia pouco a pouco a se tornar mais sombrio. Aprender tornou-se aprender nos livros”. O conceito de infância começou a se formar menos de um século depois da prensa tipográfica. Este indício é constatado pela publicação de livros de pediatria e de boas maneiras.

Retomando a citação do penúltimo parágrafo, para um melhor entendimento da passagem para outra “era sem infância” de Postman (2006, p. 43), importa ressaltar que a diversidade de conhecimentos exigiu um adulto “[...] em pleno funcionamento [...] além do costume e da memória” e que “penetrasse em mundos não conhecidos nem contemplados antes”. E justamente essa percepção acentuada do “eu” foi descrita novamente por este autor como a semente que levou por fim ao florescimento da infância.

Neste decurso, Postman (2006) anuncia a “era sem crianças”. Desta vez, atribui a “paternidade” ao Prof^o Samuel Finley Breese Morse (Universidade de Nova York) responsável pelo envio da primeira mensagem elétrica pública. O fenômeno dos meios eletrônicos foi tido como responsável pelo desaparecimento da infância, da negação dos sentidos e das informações incontroláveis. Este autor faz um alerta

de que, para manter viva a tradição humanitária, deve-se manter a cultura sob o Efeito Mosteiro.

Esta tradição remete ao século XVIII, considerado o período no qual a escola substituiu a aprendizagem. Para Ariès (1981, p.11) “começa então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estenderia até nossos dias e ao qual se dá o nome de escolarização”, a família e as escolas retiraram juntas as crianças da sociedade dos adultos.

O autor se refere a esta separação das crianças, como uma chamada à razão: “[...] uma das faces do grande movimento de moralização dos homens promovido pelos reformadores católicos ou protestantes ligados à Igreja, às leis ou ao Estado” (ARIÈS, 1981, p.11). Este fenômeno parece ter trazido algum sinal de afetividade aos lares e este sentimento foi atribuído à educação: “Tratava-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida.” (ARIÈS, 1981, p.12).

As descobertas da infância de Ariès (1981) e os desaparecimentos dela citados por Postman (2006), são tidas como abrangentes e dramáticos. Os críticos de Ariès apontam para seu caráter extremamente centrado no presente. Buscou evidências da concepção de infância no século XII na Europa medieval e como não encontrou os indícios que buscava, concluiu que “o período não tinha qualquer consciência dessa etapa da vida” (HEYWOOD, 2004, p.26).

Dar visibilidade à infância hoje pode ser oportuno na efetivação de políticas sociais, mas questiona-se: Seria o modo de não fazê-la desaparecer? Como esquecer as crianças do século XXI maltratadas, trucidadas, abandonadas em latas de lixo ou atiradas pelas janelas dos prédios? Perceber os acontecimentos na história da infância, conhecê-los um pouco mais, pode ser uma parte, um capítulo ou uma possibilidade de oportunizar à criança a participação na construção de um pensamento mais profícuo.

2.3 A Infância e sua Identidade

A constituição da infância se insere no contexto social, sendo permeada pelo comportamento e posicionamento do adulto. Na Idade Média, as crianças estavam incluídas nas brincadeiras, jogos e festas de luxúrias desenfreadas nas quais se

apalpavam junto com os adultos. Ariès (1981 *apud* Postman, 2006, p. 31) escreve sobre as brincadeiras com as partes íntimas da criança, afirmando que “a prática de brincar com as partes íntimas das crianças fazia parte de uma tradição largamente aceita”.

A criança estava na sociedade como o adulto. A afirmação de Berkvam (*apud* HEYWOOD, 2004, p.26), deixa aberta a questão da possibilidade da existência, na Idade Média, de “uma consciência da infância tão diferente da nossa, que não a reconhecemos”.

Heywood (2004) relata que o conceito aristotélico de infância via a criança, ou esse menino (a criança da Idade Média geralmente era descrita pelos meninos) como sendo importante não por si mesmo, mas por seu potencial. Na composição cronológica da história da infância, suas análises sinalizam uma leitura crítica em relação ao passado, atentando para a questão de que cada época formula em suas relações sociais o seu próprio conceito de infância.

Na Europa medieval, os historiadores demonstraram de várias formas pelo menos algum reconhecimento da natureza específica da infância e as pesquisas mais recentes informam que esta “nunca foi tão celebrada como na Idade Média. [...] A inocência das crianças significava que elas poderiam ter visões celestiais, denunciar criminosos e servir como intermediários entre o Céu e a Terra [...]” (HEYWOOD, 2004, p.28).

Conforme este autor, os estudos mais recentes na questão da infância sugerem que a Idade Média a compreendia como um processo e não em um estado fixo, mas observa também que estes estudos foram frustrados por serem acusados de fazer uma leitura sob a ótica das teorias modernas.

Os códigos jurídicos medievais também continham algumas concessões ao *status* de minoridade⁹ das crianças e alguma visão da família devido ao fato dos autores medievais escreverem, de modo geral, sobre a questão de reis, batalhas e principalmente da política. Para Heywood (2004), a infância e a adolescência da

⁹ Costumava proteger os direitos das crianças órfãs e, por vezes, exigiam o consentimento das crianças com relação a um casamento. As ordenações de Aethelstan, rei dos saxões ocidentais do início do século X, declararam que os ladrões com menos de 15 anos não deveriam ser mortos. Os regimes nos mosteiros dos oblatos era um pouco menos rigorosos para com as crianças, os *infantes* deveriam fazer refeições mais freqüentes, dormir mais e brincar um pouco no campo. A partir do século XIII idéias e imagens associadas a idades da infância incluindo o bebê envolto em faixas ou a criança risonha foram amplamente difundidas no vernáculo. Apareciam em sermões, tratados morais, enciclopédias, manuais médicos, vitrais e decorações de casas (HEYWOOD, 2004, pp. 26 - 27).

Idade Média não passaram tão ignoradas, foram antes imprecisas e, por vezes, desdenhadas.

Ariès (1981) conclui que apesar dos contrastes estridentes: o nascimento nobre ou a fortuna lado a lado com a miséria, o vício com a virtude, o escândalo com a devoção, essa mistura não surpreendia a ninguém, ou seja, ela pertencia à diversidade do mundo, portanto era aceita como um dado natural.

Porém, a burguesia não suportou mais a pressão da multidão e nem o contato com o povo, retirou-se da vasta sociedade polimorfa e se organizou à parte, “num meio homogêneo, entre suas famílias fechadas, em habitações previstas para a intimidade, em bairros novos, protegidos contra toda a contaminação popular” (ARIÈS, 1981, p. 279).

Após o século XVIII, a família assume nova identidade. Conforme Ariès (1981, p. 274), “um movimento visceral destruiria as antigas relações entre senhores e criados, grandes e pequenos, amigos ou clientes. A família reforça a intimidade da vida privada em detrimento das relações de vizinhança, de amizades, ou de tradições”.

Neste contexto, desenvolve-se um novo papel na sensibilidade para com as crianças. A família separa com maior rigor os ricos dos pobres, as promiscuidades da antiguidade são repugnadas e os filhos dos burgueses são retirados do ensino primário popular e inseridos nas pensões ou nas classes elementares dos colégios que o monopólio conquistou.

Parece que as idéias tidas hoje como moralistas também ganharam força neste período no qual a criança é associada à família, ou seja, o ser não é visto como o ser individual, mas sim o ser na família.

A intolerância à diversidade popular formou novas classes sociais e modelos de uniformidade. Desta forma, um tipo ideal, um modelo convencional, as características dominantes da época, enfim, deveriam ser respeitadas sob pena de excomunhão.

É possível que este momento tenha contribuído para a construção da sociedade disciplinadora. Estas idéias seculares desenvolveram um sentido de obrigação no adulto na tarefa de educar seus filhos e seguir as normas impostas. O adulto se vê obrigado a ditar normas e classificar o que é de pertencimento à infância.

No universo escolar, em conversas sobre a infância, com pais ou responsáveis, ainda são encontradas idéias de que algum corretivo (como castigos físicos) é saudável, pois várias gerações vêm utilizando estes métodos na educação dos filhos. Nesta direção, o amedrontamento passa a ser um recurso que camufla, muitas vezes, a ausência de conhecimento sobre formas de educar ou se relacionar com os filhos ou mesmo um modelo seguido pelas gerações.

A significação destes aspectos culturais da infância, apontados por diversos autores como base para as mudanças nas políticas sociais, funciona ainda como meio para os adultos lidarem com seus próprios conflitos:

Tais imagens e textos são, assim, não apenas a materialização de idéias sobre a infância, mas também veículos para os sentimentos ambivalentes dos adultos com relação às crianças, e sobre sua própria infância – sentimentos de medo, ansiedade, compaixão, nostalgia, prazer e desejo, ou seja, eles nos falam muito mais sobre os adultos do que sobre as crianças (BUCKINGHAM, 2007, p. 56).

Sem negar as mudanças concretas, acrescenta este autor, reconhecer a parcialidade e as funções retóricas das evidências apresentadas, tanto sobre o passado como sobre o presente, levanta a discussão das múltiplas possibilidades de interpretação sobre índices tomados como reflexo direto da incidência de tipos particulares de comportamento.

Nesta perspectiva, as atitudes de violência dos adultos para com as crianças, podem revelar a necessidade de visualizar estas construções em um contexto histórico-social.

2.4 A Idéia de Infância sem a Participação da Criança

Na circular construção da infância, a escola e a família apontam constantemente que as definições claras podem ser um tanto quanto contraditórias. Os direitos e responsabilidades de adultos e crianças são invariavelmente desafiados e definidos pelas crianças, nem sempre de forma direta. Às vezes, elas articulam-se de forma a defenderem os seus interesses, envolvendo-se nas negociações, nas produções que lhes são feitas, mas em raras ocasiões são ouvidas:

As crianças certamente podem ‘falar por si mesmas’, e falam, apesar de raramente terem a oportunidade de fazê-lo no âmbito público. [...] os

contextos nos quais elas podem falar, e as respostas que podem dar, são ainda amplamente controladas pelos adultos, e sua capacidade de articular construções públicas alternativas de 'infância' continua a ser rigidamente limitada (BUCKINGHAM, 2007, p.20).

Assim, os adultos podem induzir a participação da criança de forma que esta se dê a partir do que eles esperam.

A infância, para Buckingham (2007, p. 21), é um termo “mutável e relacional”. As concessões feitas à maioridade ou a “exclusão” das crianças de certas práticas são sempre em idades diferentes. Ele exemplifica as práticas mais óbvias como o emprego remunerado, o sexo, o consumo de álcool e o voto: Em países como o Reino Unido, podem ser cobrados impostos pelo Estado dos indivíduos com dezesseis anos, mas não lhes são concedidos benefícios até os dezessete e não lhes é permitido o voto até os dezoito.

No Brasil, a pessoa maior de doze anos, responsável e capaz de formular juízo próprio e manifestar sua vontade, responderá por seus atos perante a justiça se praticar crime ou contravenção, tendo amplo direito à defesa. Se culpado, receberá sentença punitiva e pagará por seus atos. No entanto, entre doze e dezesseis anos, mesmo que queira e manifeste vontade própria, não poderá votar.

Os argumentos de Sarmiento (2006, p.17) pontuam esta mutação das concessões ou privações da infância a partir da ordem da negação:

A modernidade estabeleceu uma norma da infância, em larga medida definida pela negatividade constituinte: a criança não trabalha, não tem acesso directo ao mercado, não se casa, não vota nem é eleita, não toma decisões relevantes, não é punível por crimes (é inimputável). Essa norma assenta num conjunto estruturado de instituições, regras e prescrições que se encarregam da 'educação' da criança, especialmente a escola e a família.

As contradições preponderam nestas questões. A criação de uma lei, de um estatuto, de modo geral, vem responder às necessidades, aos anseios da sociedade vigente, o que necessariamente não a torna justa, quando aplicada em algumas situações.

A produção de dois tipos de discurso: “[...] os discursos sobre a infância, produzidos por adultos prioritariamente para adultos” e os “[...] discursos produzidos por adultos para crianças” sustenta a definição e a manutenção da categoria infância (BUCKINGHAM, 2007, p.21).

Uma maior repercussão destes discursos e a definição da característica moderna da infância se deram na segunda metade do século XIX, este período, considerado a Era de Ouro da literatura infantil, fez surgir também o primeiro mercado de brinquedos em larga escala e de materiais educacionais planejados para uso doméstico.

O autor esclarece ainda que estes fatos não necessariamente legitimaram a existência da infância, ou seja, ela não foi trazida à existência por estes meios, visto que tais discursos e representações da infância já existiam anteriormente.

A figura da criança é explorada como “um símbolo de esperança e um meio de expor a culpa e a hipocrisia dos adultos”, com proeminência, as contradições nas representações culturais da infância são assinaladas e, na maioria das vezes, “[...] dizem mais sobre os investimentos adultos e infantis na idéia da infância do que sobre a realidade das vidas das crianças.” (BUCKINGHAM, 2007, p.24).

Deste modo, a idéia de participação da infância se apresenta de forma confusa e contraditória, corroborando com a postura ambígua do adulto:

A figura das crianças sempre foi o foco dos medos, desejos e fantasias dos adultos. [...] As certezas tradicionais sobre o significado e o status da infância têm sido constantemente corroídas e abaladas. Parecemos não saber mais onde encontrar a infância. O lugar das crianças nesses debates [...] profundamente ambíguo. [...] são vistas cada vez mais como sob ameaça e em perigo. [...] por outro lado, as crianças também são cada vez mais percebidas como uma ameaça ao restante de nós (BUCKINGHAM, 2007, p.15).

Assim como a política adulta é levada a efeito em nome da infância, é a maneira também pela qual, anseios preexistentes em uma sociedade são amplamente percebidos. Ou seja, o adulto parece cercar-se de uma aparente segurança para a criança e para si mesmo. Neste sentido, as definições para a infância são concebidas não somente para proteger as crianças, mas também para controlá-las e,

[...] para confiná-las a arenas e comportamentos sociais que não se mostrem como ameaça aos adultos, ou nos quais os adultos serão (imagina-se) incapazes de ameaçá-las. Essas definições buscam não apenas prevenir certos tipos de comportamentos, mas também ensinar e estimular outros. (BUCKINGHAM, 2007, p.27).

Descortinam-se as questões sobre os benefícios que a criança obtém junto a estes discursos e revelam a autonomia dos acontecimentos quando aqueles que

ousam duvidar do caráter avassalador dos fenômenos da infância (como por exemplo, campanhas contra pedófilos) são tidos como seus opositores.

E volta-se à subjetividade, agora nas formas de produção de subjetividade das crianças, enquanto tentam reprimir outras crianças, excluindo-se também entre si. E servem a funções semelhantes com relação aos próprios adultos.

A idéia da infância serve como um repositório de qualidades que os adultos vêem ao mesmo tempo como preciosas e problemáticas – qualidades que não conseguem tolerar como parte deles mesmos; e serve também como um mundo de sonho dentro do qual podemos escapar das pressões e responsabilidades da maturidade (POSTMAN, 2006, p.24).

A relação do adulto com a idéia de participação da infância ou com o estabelecimento desta, se traduz em uma das formas de abuso da infância no sentido de posse, isto é, a não participação da criança nestes estabelecimentos a torna excluída do processo. As atividades desenvolvidas pelos adultos para crianças como forma de apoio para ideologias particulares circundam o cotidiano da infância.

Contudo, os pressupostos apresentados nestas abordagens e as fronteiras existentes nos discursos idealizadores acerca do que, afinal, é a infância, apresentam-se como performances essenciais para a construção desta pesquisa.

Percebe-se, assim, que a complexidade existente na construção do conceito de infância se estende às abordagens sobre os abusos sofridos pela criança nas suas relações sociais, tema que será aprofundado no próximo capítulo.

3 PROTEÇÃO DA INFÂNCIA NO DIREITO

A proteção da infância é um tema que emerge em diversas áreas de estudo, dentre elas, a área jurídica que, com a promulgação do ECA, adentrou nesta discussão com maior propriedade.

No documento Convenção sobre os Direitos da Criança, adaptado pela Assembléia Geral das Nações Unidas em 20 de novembro de 1989 é reafirmado o fato de as crianças, devido à sua vulnerabilidade, necessitarem de proteção e atenção especiais.

Também é reconhecido que a criança, para o desenvolvimento harmonioso da sua personalidade, deve crescer em um ambiente familiar, em clima de felicidade, amor e compreensão; considerando que importa prepará-la plenamente para viver uma vida individual na sociedade e ser educada no espírito dos ideais proclamados na Carta das Nações Unidas e, em particular, em um espírito de paz, dignidade, tolerância, liberdade e solidariedade.

Já, no Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8069/90), artigo 17, consta que a criança brasileira é legitimada no direito ao respeito e este consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, idéias e crenças, dos espaços e objetos pessoais.

Apesar de o Estatuto estar próximo de completar vinte anos, as críticas revelam o que a realidade confirma: as dificuldades que o mundo adulto enfrenta para acolher estas leis na educação, garantindo à infância aquilo que não está assegurado a nenhum cidadão, ou seja, o pleno exercício dos seus direitos. Além da escola, outros interesses de mediação como a família e as organizações sociais, não garantem o efetivo empenho para poder consolidar de modo condizente os contextos democráticos de participação e reconhecimento de todos como sujeitos de direitos.

O caminho percorrido pela história do Direito carece como a história da Infância, de insuficiência de registros. Cabe observar destas lacunas que a infância passava despercebida; ao mesmo tempo, o direito em relação à infância era completamente desconhecido. A asfixia de crianças recém-nascidas do sexo feminino e a eliminação de filhos defeituosos e débeis era amplamente permitida nas antigas legislações. No Brasil, as Ordenações Afonsinas (do período do

descobrimto), Manoelinas (até 1603) e as Ordenações Filipinas que em seu livro V, encontradas no Código Penal da época, foram as Ordenações do Reino, o mesmo ordenamento jurídico que regia os portugueses vigorava no país. Ressaltadas as circunstâncias, o modo e a pessoa do menor¹⁰, as penas ficavam a critério e arbítrio do juiz. Este ordenamento, no entanto, não fixava uma faixa-etária para a responsabilidade, sendo assim, com o delito cometido, qualquer pessoa sofreria uma punição¹¹.

Na Constituinte de 1823, José Bonifácio, com pretensão de zelar pelos serviços gratuitos dos escravos e em benefício do sistema escravocrata, segundo o estudo das leis, faz surgir a primeira menção do direito com participação da criança, não em função de qualquer preocupação com esta, mas defendendo que a escrava depois do parto teria um mês de convalescença e permaneceria perto da criança durante o primeiro ano. Os senhores dos escravos, a partir do decreto de 1871 da Lei do Ventre Livre, recebiam uma indenização do Estado para deixar no abandono as crianças libertas (os pais permaneciam no cativeiro) ou as criavam e cobravam este sustento através de trabalhos forçados até que estes completassem 21 anos. No período colonial e no Império, algumas instituições assistenciais a menores começam a se formar através da Igreja, associações civis, filantrópicas e algumas poucas realizadas pela Coroa Portuguesa. Com a abolição dos escravos, as mudanças sociais, políticas e econômicas e posterior Proclamação da República (1889), esta assistência se torna uma necessidade aos menores carentes (RODRIGUES, 1974).

O primeiro Congresso Internacional de Tribunal de Menores, realizado em Paris entre 29 de junho e 1º de julho de 1911, trouxe claras evidências de benefícios para a legitimação, em 1923, do Tribunal de Menores no Brasil.

¹⁰ O termo “menor” de larga utilização no senso comum, na imprensa e mesmo na pesquisa científica, tem uma origem pouco nobre. Cunhado, no Brasil, pela medicina legal e reconhecido pelo direito público para divisar a população entre responsáveis e irresponsáveis, segundo o critério do discernimento moral e do desenvolvimento psicológico, seu emprego generalizou-se para designar um tipo específico de criança, aquela procedente das classes populares, em situação de miséria absoluta, expulsa da escola já na tenra idade, que faz da rua seu habitat e lugar privilegiado de reprodução cotidiana e imediata de sua existência (D’Agostini, 2003, p.41 *apud* Adorno, 1991, p.68).

¹¹ Idade penal (maioridade) na legislação brasileira desde a colonização até o Código de 1969. Disponível em <http://jus2.uol.com.br>.

Assim, a partir de 1920, cabe ao Estado, pelo fortalecimento da sociedade civil, a tarefa de assistir à criança. Uma legislação específica para menores se consolidou no Decreto n.17.943 – A, de 12 de outubro de 1927.

Desta forma, o Código de Menores de 1927 incorporou leis e decretos e fez ainda alterações e substituições sobre concepções em desuso. A assistência à criança passa do campo punitivo para o educacional.

O Código Civil de 1916 previa que o pai exercesse o papel de chefe de sua família, sendo assim, detentor do pátrio poder sobre todos os seus componentes (pessoas e bens de seu domínio). O período de transição que provocou o Código de Menores de 1927 dava competência ao Estado para intervir na relação dos pais com os seus filhos, ou ainda, substituir a autoridade paterna quando este se recusasse ou não possuísse condições de prover a educação dos filhos. Neste caso, as crianças eram encaminhadas ao Internato.

O atendimento à criança, estabelecido pelo Código de Menores de 1927, atuou especificamente sobre os efeitos da ausência, ou seja, conforme explica Veronese (2006, p. 45), àquela criança “moralmente abandonada” pela família:

Esse diploma legal destinava-se, especificamente, às crianças de 0 a 18 anos, em estado de abandono, quando não possuíssem moradia certa, tivessem pais falecidos, fossem ignorados, ou desaparecidos, tivessem sido declarados incapazes, estivessem presos há mais de dois anos, fossem qualificados como vagabundos, mendigos, de maus costumes, exercessem trabalhos proibidos, fossem prostitutas ou economicamente incapazes de suprir as necessidades de sua prole.

Sendo assim, o Código de 1927, complementa a autora, conferiu aos juízes plenos poderes jurisdicionais, no que se referia aos problemas da criança. Na constituição da infância, entretanto, o termo menor passa a ser sinônimo de criança pobre.

Este unívoco associa essa criança a um tipo específico, isto é, “uma criança passível da intervenção ‘saneadora’ da polícia, das instituições de assistência social e de reparação social” (D’AGOSTINI, 2003, p. 41).

A fragilidade das leis que vão sendo criadas aparece imediata ao estabelecimento destas. Ao considerar a criança como vítima, o Código de Menores acentuou demasiadamente a prevenção da marginalização infanto-juvenil e descuidou de contextualizar toda a realidade da infância e adolescência. Assim, crianças e adolescentes eram punidos por quaisquer motivos considerados como

desvios de conduta com a preocupação do que pudessem vir a se tornar quando adultos. A omissão com relação à criança, na esfera constitucional, é rescindida com a Constituição de 1934 que proíbe o trabalho para pessoas com idade inferior a 14 anos.

A Constituição de 1946 continua protegendo a criança a partir da maternidade. Em 1967, no entanto, a Constituição Federal, seguida pela Emenda Constitucional n.1, de 1969, acrescenta algumas modificações expressivas. A idade para iniciação ao trabalho passa para 12 anos, o que significa um retrocesso do Estado brasileiro em relação a outros países. Mas, esta mesma Emenda institui o ensino para crianças de 7 a 14 anos, como obrigatório e gratuito, nos estabelecimentos oficiais.

Em 05 de outubro de 1988, com a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil, a idade mínima para o trabalho é novamente fixada em 14 anos – art. XXXIII.

Esta breve remissão histórica mostra que o termo “menor” utilizado juridicamente, caracterizou a criança e o adolescente desde as Ordenações do Reino, com o Código de Menores de 1927, o menor passa a ser aquela criança que se encontra em situação de carência material ou moral.

O termo situação irregular surge com o Código de Menores de 1979 e se aplicava àquela criança ou adolescente (menores de 18 anos), que era desassistido juridicamente, autor de infração penal ou desvios de conduta, vítima de maus-tratos e do abandono material. Este Código, apesar destes avanços em relação ao Código anterior, não previa o princípio do contraditório. Ou seja, a Constituição presumia ao maior de 18 anos ampla defesa, mas o Código de Menores de 1979, controversamente, não permitia questionamentos e críticas nas inquirições envolvendo crianças e adolescentes; a prisão cautelar justificava a apreensão do menor para fins de verificação, sendo que, para os adultos, somente o flagrante delito ou ordem escrita por autoridade judiciária se aplicaria à prisão preventiva.

Uma nova postura na legislação da proteção da criança e do adolescente, com o objetivo de resguardar os direitos na sua totalidade, surge com o Estatuto da Criança e do Adolescente.

Veronese (2006) afirma que a Lei 069/90, ao adotar a teoria da Proteção Integral, assinala que estaria com uma postura irregular, não a criança, o adolescente, mas todo e qualquer agente violador. Neste caso, não se entende ser

ousadia, como a autora escreve, mas uma realidade a confirmar, sobretudo, o próprio poder público.

Compreende-se, portanto, a necessidade de um sistema de justiça da infância e da juventude atuante, presente e dinâmico, para coibir práticas que resultam em violência aos direitos da criança e do adolescente.

No Brasil, a década de 1980 é marcada por um intenso movimento de debates em torno da proteção infanto-juvenil. A proteção diferenciada e integral conferida às crianças e aos adolescentes e que posteriormente foi consolidada pelo ECA ocorreu efetivamente com a Constituição Federal de 1988, no caput do seu art. 227:

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, 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.

Ao assinar a Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança, em 20 de novembro de 1989, o Brasil assume um conjunto de compromissos e obrigações que exigem assegurar a proteção destes direitos pelo Estado, pela sociedade e pela família. Desta forma, são dados ao poder municipal, direitos e deveres públicos para com as crianças e adolescentes, ou seja, o poder local pode:

[...] assumir as decisões de tudo quanto se faça no âmbito governamental para a defesa dos seus direitos; poder de definir a política peculiar local para a infância e a adolescência, esta regulada no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Livro II, Parte Especial – Título I, quando trata da Política de Atendimentos (arts. 86, 87 e 88) (D'AGOSTINI, 2003, p.68).

Apesar de o município não conter todas as formas de violação dos direitos das crianças, estas devem ser atendidas com prioridade absoluta. Para tal, são criadas as constituições municipais: a) Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente, b) Conselho Tutelar, c) Legislativo Municipal, d) os Fóruns dos Direitos da Criança e do Adolescente¹².

¹² a) Órgão deliberativo e controlador de ações que garantam e protejam os direitos da criança e do adolescente no município. Formula políticas públicas e define a forma de utilização dos recursos do Fundo Municipal da Criança e do Adolescente (FIA), aprova programas e projetos, fiscaliza e monitora os órgãos governamentais e não governamentais prestadores de serviços públicos nesta área. b) Órgão encarregado pela sociedade de zelar pelo cumprimento dos direitos da criança e do adolescente. Para promover a execução das suas decisões pode requisitar os serviços públicos nas

Um conjunto de mudanças se fortalece a partir desta composição introduzida pelo ECA. Para D'Agostini (2003, p.71) três importantes mudanças se fundam:

Mudança de conteúdo: a mudança do enfoque doutrinário da “situação irregular” para a “proteção integral” implica enormes mudanças na essência da política de atendimento;

Mudança de método: implica uma radical revisão nos métodos, nas técnicas e na organização dos programas de atendimento;

Mudança na gestão: a estrutura dos programas e políticas voltados à criança e ao adolescente passa a se sustentar no princípio da descentralização político-administrativa e participação da população por meio de suas organizações representativas, na formulação das políticas e no controle das ações em todos os níveis.

Cabe acrescentar que, em seu último dispositivo, o artigo 267 do ECA aboliu o menorismo legal ao revogar as Leis n° 4.513 de 1964, as quais criaram a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), como também o Código de Menores, Lei n.6.697 de 10 de outubro de 1979 e, ainda, toda e qualquer disposição normativa que afrontasse a nova concepção consolidada na Lei n° 8.069/90.

O atendimento à criança e ao adolescente se renova com o Estatuto. Para Veronese (2006, p. 51):

Com a inclusão do art. 227 na Carta Magna de 1988, toda a legislação infraconstitucional e, em especial, o Código de Menores de 1979 tornaram-se anacrônicos diante dos novos princípios estabelecidos pela Lei Maior. Dando continuidade aos grandes movimentos formados em torno da defesa dos direitos da criança e do adolescente, foi elaborado o Estatuto da Criança e do Adolescente, Lei 8.069, de 13 de julho de 1990.

Ficam claros, na legislação, os direitos da criança e do adolescente, mundialmente reconhecidos como direitos especiais, embora apresentem a fragilidade já mencionada. Estes direitos especiais requerem máxima atenção, pois este documento tem um embasamento na concepção de que a criança e o

áreas de saúde, educação, serviço social, previdência, trabalho e segurança, bem como representar a autoridade judiciária* nos casos de descumprimento injustificado de suas deliberações. c) Estabelece os recursos públicos municipais para os programas e projetos destinados às crianças e adolescentes, legisla sobre a criação, organização e funcionamento dos Conselhos Municipais e Tutelares e dos fundos municipais (FIA); destina áreas públicas para projetos e atividades em benefício da criança e do adolescente, podem criar comissões de estudos e pesquisas sobre as situações de violação de direitos da criança e do adolescente, recebendo petições, reclamações, representações ou queixas sobre violações dos direitos da criança e do adolescente. d) Constitui a base comunitária de todo o sistema. Têm abrangência universal e são integrados por todas as entidades que trabalham direta ou indiretamente com a criança e o adolescente. Detêm prerrogativas eleitorais e funções consultivas e auxiliares dos Conselhos Municipais da Criança e do Adolescente, que lhes oportunizam existência permanente e articulação orgânica com as instituições executoras da política pública, neste setor (D'Agostini, 2003, p.70).

adolescente são sujeitos de direitos universalmente reconhecidos, não apenas de direitos comuns aos adultos, mas, além desses, de direitos especiais, naturais de uma condição singular de pessoas em desenvolvimento que não se asseguram por si só, necessitando e exigindo o cumprimento destes pela família, Estado e sociedade.

Neste aspecto, para melhor entendimento deste assunto, é importante esclarecer alguns princípios consagrados pelo ECA, a partir do ponto de vista de Nogueira (1995, p.15-17), sendo os principais:

- **Princípio da Prevenção Geral** - está previsto no art. 54, incisos I e VII, e art. 70, segundo os quais, respectivamente, é dever do Estado assegurar à criança e ao adolescente ensino fundamental obrigatório e gratuito, e é dever de todos prevenir a ocorrência de ameaça ou violação desses direitos;
- **Princípio da Prevenção Especial** - expresso no art. 74, o Poder Público, através dos órgãos competentes, regulará as diversões e espetáculos públicos, informando sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e os horários em que sua apresentação de mostre inadequada;
- **Princípio da Garantia Prioritária** - consignado no art. 4, alíneas 'a', 'b', 'c' e 'd', estabelece que a criança e o adolescente devem receber prioridade no atendimento dos serviços públicos e na formulação e execução das políticas sociais.
- **Princípio da Proteção Estatal** - evidenciado no art. 101, significa que programas de desenvolvimento serão estabelecidos visando a formação biopsíquica, social, familiar e comunitária. Seguindo a mesma orientação, os Princípios da Escolarização Fundamental e Profissionalização, encontrados nos arts. 120, § 1º e 124, inciso XI, tornam obrigatórias a escolarização e a profissionalização.
- **Princípio da Prevalência dos Interesses do Menor** - criado através do art. 6, orienta que na interpretação da lei, serão levados em consideração os fins sociais a que o Estatuto se dirige, as exigências do bem comum, os direitos e deveres indisponíveis e coletivos e condição peculiar do adolescente infrator de pessoa em desenvolvimento;
- **Princípio da Indisponibilidade dos Direitos do Menor e da Sigilosidade** - previsto no art. 27, reconhece que o estado de filiação é direito personalíssimo, indisponível e imprescritível, observado o segredo de justiça.
- **Princípio da Reeducação e Reintegração** - observado no art. 119, incisos I a IV, estabelece a necessidade da reeducação e reintegração do adolescente infrator, através das medidas sócio-educativas e medidas de proteção, promovendo socialmente a sua família, fornecendo-lhes orientação e inserindo-os em programa oficial ou comunitário de auxílio e assistência, bem como supervisionando a frequência e o aproveitamento escolar;
- **Princípio da Respeitabilidade e do Compromisso** - estabelecidos nos arts. 18, 124, inciso V e art. 178, depreende-se que é dever de todos velar pela dignidade da criança e do adolescente, pondo-os a salvo de qualquer tratamento desumano, violento, aterrorizante, vexatório ou constrangedor, sendo que todos que assumirem a guarda ou tutela devem responder bem e fielmente pelo desempenho do seu cargo;
- **Princípio do Contraditório** - previsto inicialmente no art. 5º, LV, da Constituição Federal, garante aos adolescentes infratores ampla defesa

e igualdade de tratamento no processo de apuração de ato infracional, como dispõem os arts. 171 a 190 do Estatuto

Na Constituição de 1988, a democracia participativa possibilita a criação de mecanismos de controle social de políticas sociais e gestão destas, conforme descrito anteriormente. Com os direitos civis e políticos, os conselhos entram em cena como esfera pública, como mecanismos institucionais de participação da sociedade civil organizada. Com a promulgação do Estatuto, surgem ainda outras entidades e movimentos voltados à proteção e ao amparo da criança e do adolescente.

3.1 Sistemas de Garantias dos Direitos da Infância no Brasil

A partir da implementação do ECA (1990), as entidades governamentais e não governamentais comprometidas com a questão da infância passam a ter mais autonomia no desenvolvimento das políticas públicas. Apesar dos avanços em relação às antigas legislações, o ECA, por si só, não dá conta de efetivar os direitos fundamentais para a criança e o adolescente.

Os maiores violadores destes direitos são a própria família, a sociedade e principalmente o Estado, por não ser capaz de assegurar as suas próprias atribuições no que implica o pleno desenvolvimento da criança e do adolescente: saúde, educação, cultura, lazer e profissionalização.

Mesmo superando o Código de Menores e melhorando consideravelmente a situação da criança no Brasil, o ECA, com sua Doutrina da Proteção Integral, é um processo inacabado. Sem eximir a responsabilidade que é de todos, é oportuno lembrar um ponto de vista fundamental da articulação destes processos:

O fato é que o Estado mostra-se como violentador quando não supre as carências de crianças cujas condições econômicas são por ele consideradas insatisfatórias. Mas ele próprio inocenta sua capacidade de atender a todos, uma vez que sua condição de garantidor do egoísmo individualista justaposta à situação de julgador e condenador de indivíduos violentos, preserva a continuidade de seu complexo organizacional repressivo e assistencial, fundado na eficácia institucional, e comporta, de tempos em tempos, reformas ou substituições de órgãos e departamentos. (PASSETTI, 1995, p.58.)

Infelizmente, ações e programas de segurança pública no país têm sido insuficientes para enfrentar o desafio, sendo que o sentimento generalizado dos abusos contra a infância, em todos os grupos sociais e econômicos, é de total impotência (SCHELBO, 2004).

Os casos mais veiculados na mídia vêm confirmar estes abusos e o sentimento de indignação da população.

João Hélio, seis anos de idade, morreu arrastado por bandidos. Na noite de 7 de fevereiro de 2008, em Oswaldo Cruz, subúrbio do Rio. O carro dirigido pela mãe do menino foi parado por três pessoas, que mandaram a família sair do veículo. Informações disponibilizadas pela mídia em fermentadas doses, as informações prestadas pela polícia e o vídeo com a criança sendo arrastada assombraram o país. João Hélio, segundo relato da mãe, por não conseguir se soltar do cinto de segurança ficou preso e foi arrastado por sete quilômetros.

A forte repercussão que o caso teve na opinião pública fez com que a Polícia Militar, 18 horas após o crime, começasse as prisões dos supostos envolvidos, que tinham 23, 18 e 16 anos e estavam dentro do carro; os de 19 e 21 levaram a quadrilha até o local do assalto e deram cobertura para a fuga. Acusados por roubo seguido de homicídio (latrocínio), formação de quadrilha, os maiores de idade também deveriam responder por corrupção de menor. A pena, na época, poderia chegar a 40 anos. O menor envolvido, de acordo com o ECA, receberia pena sócio-educativa de três anos. Este último fato reincentivou as polêmicas discussões acerca da maioridade penal¹³.

Durante uma ocupação policial que começou depois que dois PMs foram assassinados por bandidos da Vila Cruzeiro, comunidade que faz parte do complexo de favelas do Alemão, na Zona Norte do Rio de Janeiro, aconteceu a Chacina da Candelária. Em 27 de junho de 2007, 19 pessoas foram mortas, sendo a maioria delas crianças. Fortes acusações contra a Segurança Pública do Rio de Janeiro à época da ação foram feitas pelo relator especial da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre Execuções Arbitrárias, Sumárias ou Extrajudiciais¹⁴.

O caso de repercussão mais recente foi a morte de Isabella Nardoni, na noite de 29 de março de 2008. Concluído pelo inquérito policial, ela foi asfixiada pela

¹³ Retirado da Internet, disponível no site:<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,MUL7017-5606,00.html>, em 21/10/2008, às 20:00h.

¹⁴ Retirado da Internet, disponível no site:<http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/06/27>, em 21/10/2008, às 20:00h.

madrasta e jogada pelo pai da janela do 6º andar do prédio, onde o casal morava. Um parecer paralelo feito pela equipe do médico legista George Sanguinetti, perito contratado pela defesa, contesta vários pontos da perícia. O principal é que a menina não foi asfixiada, mas morreu em decorrência da queda.

Outros exemplos: o dramático episódio transmitido ao vivo durante horas pelas redes de televisão, ocorrido no ônibus 174, em junho de 2000, no centro do Rio de Janeiro e o caso do menino Ives Otta, em São Paulo, no ano de 1997.

Por alguma razão, há ainda os casos não divulgados na mídia ou são considerados como crimes comuns mediante as monstruosidades que vão sendo apresentadas dia a dia, e criam um conhecimento em contramão ao rigor conceitual de violências que estes atos exigem. A violência, marcada pela tensão que provoca na mídia, largamente divulgada, deixa pouco espaço para a difusão dos direitos.

A população, especialmente os mais atingidos pela violência, clama por justiça, diante destes crimes. Entre os mais veiculados, um vínculo de despertencimento a estes atos se instala. Ou seria o contrário? Crianças assassinadas. Filhos de quem? Há sombras de regressão em uma sociedade assombrada por crianças brutalmente mortas, uma sociedade impotente de assumir ações orientadas pela lei ou pela ética cidadã que implica reconhecer, acolher e valorizar o ser humano.

Esta ação demanda de imprecisão conceitual e implica em conseqüências graves. Os termos legitimam e enquadram a infância.

É oportuno, para esta fala, ressaltar um acontecimento da infância encontrada em situações de violação dos seus direitos e expostas a riscos, presas ou detidas por serem consideradas em “situação de risco¹⁵”. Segundo Seda¹⁶ (1990 *apud* D’AGOSTINI, 2003, p. 5-6):

[...] para um entendimento adequado das situações que se apresentam precisamos deixar de ser eufemistas, [...] jamais dizermos eufemisticamente que uma criança ou adolescente está em situação de risco (estado potencial de perigo-probabilidade de que algo ruim vai ocorrer), quando de fato ela [...] se encontra em estado de real violação de direitos fundamentais (certeza de que algo mau ocorreu).

¹⁵ O abuso, neste caso, provém da própria expressão “situação de risco” que converte crianças vítimas em crianças infratoras, perigosas, vistas como ameaça a sociedade.

¹⁶ Edson Seda é consultor jurídico, pedagogo, membro da Comissão Relatora do Estatuto da Criança e do Adolescente e consultor da Unicef para a América Latina (1992/1998).

Situações vivenciadas na prática cotidiana¹⁷ por D'Agostini (2003), confirmam a afirmação da citação. Esta autora aponta que quando problemas deste tipo aparecem no Conselho Tutelar, Juizado da Infância ou no Programa de Execução de Medidas Sócio-educativas, fica claro que as políticas sociais básicas de prevenção falharam.

Vale acrescentar o que a lei estabelece sobre atos infracionais cometidos por crianças (art.105): são aplicadas medidas sócio-protetivas, estabelecidas no art. 101¹⁸.

3.2 A Cultura Brasileira da Punição Física da Infância

A trajetória do direito da infância aponta desde sempre a voz adulta conexas à criação de conceitos e leis para a infância. A criação de termos, ou medidas, que em determinada circunstância podem apresentar-se satisfatórias, se tornam muitas vezes conexas à própria criação, abusivas da infância.

Segundo D'Agostini (2003), na educação de crianças e adolescentes no Brasil foram construídas ao longo do tempo três tipos de pedagogias culturalmente aceitas para disciplinar e punir pelas faltas cometidas. Estas pedagogias produziram “**vítimas, vitimizadores e vitimados.**” (op. cit. p. 29 *apud* GUERRA, 1989, grifo nosso).

1) A pedagogia do amor correlacional¹⁹, modalidade conhecida como pedagogia tradicional, é a pedagogia da submissão da criança ao adulto; de índole escolar – se traveste de pedagogia despótica, sendo que, na família brasileira tradicional, o disciplinamento é obrigação natural do pai-patrão. Assim, os demais

¹⁷ Sandra Mári Córdova D'Agostini, residente em Balneário Camboriú, pedagoga, especialista em Supervisão Escolar (UNIPLAC/SC); Metodologias de Atendimento a Crianças e Adolescentes em Situação de Risco (UDESC/SC), Violências Domésticas Contra Crianças e Adolescentes (USP/SP). Atualmente é coordenadora do Programa de Execução de Medidas Sócio-Educativas no município e Comarca de Balneário Camboriú. É servidora da Secretaria de Estado de Segurança Pública.

¹⁸ Art.101. Verificada qualquer uma das hipóteses previstas no art.98, a autoridade competente poderá determinar; dentre outras, as seguintes medidas: I – encaminhamento aos pais ou responsável, mediante termo de responsabilidade; II – orientação, apoio e acompanhamento temporários; III matrícula e freqüência em estabelecimento oficial de ensino fundamental; IV – inclusão em programa comunitário ou oficial, de auxílio à família, à criança e ao adolescente; V-requisição de tratamento médico, psicológico ou psiquiátrico, em regime hospitalar ou ambulatorial; VI – inclusão em programa oficial ou comunitário de auxílio, orientação e tratamento a alcoólatras e toxicômanos; VII – abrigo em entidade; VIII – colocação em família substituta. (D'Agostini, 2003, p.79)

¹⁹ De inspiração jesuítica, nasceu com vistas à educação de crianças índias devido ao contato com os costumes considerados pecaminosos, principalmente: o paganismo, a antropofagia e a poligamia. Este projeto pedagógico catequético se consolida na pedagogia da moral e do medo: a pedagogia do amor correlacional, modalidade conhecida por pedagogia tradicional. (D'AGOSTINI, 2003, p.29)

membros da família, bem como os empregados, dependem dele inclusive para a sobrevivência. A criança neste contexto assenta-se numa concepção pessimista e idealizada: ser menor, subalterno, desvalorizado, pigmeu num universo de titãs, despossuído de bens e de direito. Para esta pedagogia, a criança é naturalmente corrompida, desta forma, não se pode relaxar a vigilância para que não se penda para o mal. Esta pedagogia se escorava, sobretudo, na disposição para a meditação, a concentração, a disciplina do espírito e a subjugação dos sentidos. Amor feito de ordem, castigos e ameaças (D'AGOSTINI, 2003, p. 30 *apud* AZEVEDO, 2000).

2) A pedagogia da palmatória ou da palmatoada²⁰ constituía a necessidade de correção através de castigos físicos com um agravante: “que fossem tão humilhantes quanto possível, para deixar clara a condição de subalternidade de seus destinatários”. (D'AGOSTINI, 2003, p. 30 *apud* GUERRA, 2001).

Cabe acrescentar que a palmatória foi utilizada nas salas de aula brasileiras até a década de 1960 para corrigir “os moleques do século XX”. (op.cit., p.31)

3) A pedagogia da palmada – pedagogia da bunda, psicotapa ou pedagogia do cagaço como é conhecida, afirmou-se a partir do séc. XIX, se encontra ainda hoje incorporada nos costumes familiares. Influenciada pelas teorias psicológicas da infância, justifica um disciplinamento corporal menos ostensivo e intimativo. Tem na infância de crianças brancas seu destinatário predileto. Ainda, conforme Foucault (1987) “essa pedagogia se beneficia de dois movimentos de idéias: o da humanização das penas e o da psicologização do castigo (abrandamento punitivo como ethos social)” (D'AGOSTINI, 2003, p.31).

Ao longo dos cinco séculos da história do Brasil, exceto para as crianças índias, as demais crianças têm crescido sob a sombra destas ações disciplinadoras. Aos escravos ou crianças de faces negras - a pedagogia da palmatória ou da palmatoada, a punição física é considerada uma prática legitimamente educativa.

As pesquisas de Azevedo e Guerra (2001) revelam depoimentos inquietantes²¹ por vozes de jovens, sendo que “pode-se ouvir os ecos de mitos antigos e populares sobre os quais se apresenta a velha prática da punição corporal

²⁰ Afirmou-se a partir do modelo colonizador escravocrata (séc.XVI-XVIII), tendo como seu alvo predileto, as crianças negras (op.cit.,p.30).

²¹ Segundo as autoras, “inquietantes” por falarem de uma punição corporal, “Absurdamente violenta”, porque revelam adesão e legitimação da pedagogia familiar que tem no seu “epicentro” o bater nos filhos como estratégia punitiva por excelência (D'Agostini, 2003, p.32).

dos filhos, de que os pais têm direito de vida e morte sobre os filhos e o mito de que, “saber bater nos filhos é uma arte” (D’Agostini, 2003, p.33).

Esta prática, conforme D’Agostini (2003) continua legitimada até mesmo por profissionais que se preparam para lutar contra a violência doméstica dirigida à infância e à adolescência.

3.2.1 Identificação dos Abusos

É importante salientar que não há um referencial apurado para que a violência seja reconhecida de imediato, faz-se necessário que sejam analisadas as circunstâncias em detalhe e analisados os fatos em seu conjunto.

Para tanto, reconhecemos na imprecisão conceitual uma das grandes dificuldades para a identificação dos abusos. Isto é, tornar eficazes os direitos da criança e do adolescente e identificar as formas dos abusos da infância, talvez careça de um entendimento mais crítico sobre a conceituação da infância, das leis e dos abusos.

Para Schelb (2004), a principal causa da criminalidade infantil são os abusos praticados contra a infância. Neste sentido, como já foi abordado anteriormente, o termo “abuso” compreende três ilícitos criminais diferentes: maus-tratos, tortura e violência contra a criança e o adolescente.

Para estruturar e compreender melhor os abusos contra as crianças e adolescentes, com Schelb (2004, p.13-22) serão resumidas as cinco modalidades de abuso:

Abuso Físico: É o uso deliberativo da força física, direta ou indiretamente, no relacionamento com a criança ou adolescente, causando ferimento ou sofrimento físico.

Abuso Sexual: É todo ato, jogo ou relação libidinosa, isto é, de natureza erótica, destinada a buscar o prazer sensual (com ou sem contato físico, com ou sem o emprego da força física), heterossexual ou homossexual, tendo como finalidade estimular sexualmente a criança ou o adolescente ou utilizá-lo para obter estimulação sexual para si ou para outra pessoa.

Abuso Psicológico: É a interferência negativa do adulto sobre a criança, segundo um padrão de comportamento destrutivo. Costuma estar associado a outros tipos de abuso como: rejeitar, isolar, aterrorizar, ignorar.

Negligência: São omissões que representam falhas no cumprimento das obrigações dos pais ou responsáveis, inclusive os deveres de supervisão, alimentação e proteção. De acordo com o dicionário Aurélio, negligência significa desleixo, descuido, desatenção, menosprezo, preguiça, indolência.

Exploração Sexual: Pedofilia, Prostituição e Tráfico de Crianças e Adolescentes: A distinção que fazemos entre abuso sexual e exploração

sexual têm como referencial o fato de que nesta última encontramos uma organização ou grupo de pessoas que obtém vantagem de uma situação de abuso sexual contra criança ou adolescente. A exploração sexual é caracterizada pelo abuso sistemático e organizado, constituindo-se situação de maior gravidade e repercussão social. Três modalidades de exploração sexual são preponderantes no Brasil: a pedofilia, a prostituição e o tráfico de crianças e adolescentes.

Estes abusos podem ser praticados em muitos lugares como na família, na rua, na escola, no hospital, sem qualquer restrição à classe social ou a definição geográfica. Cabe ressaltar que o abuso psicológico acompanha todas as formas de abuso.

O conhecimento destas modalidades de abusos por este referencial teórico será utilizado neste estudo para identificar como o cinema nacional do início do século XXI mostra as formas de abusos da infância.

4 A EVOLUÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

Conforme o intuito desta pesquisa avançou-se até agora, exclusivamente no universo da infância. Um conceito de infância impõe-se *per se* para a intenção última deste trabalho, isto é, a participação dela no cinema brasileiro, as diversas maneiras em como a infância se constrói sob a lente fílmica e a análise dos abusos cometidos contra a criança e sua infância.

Um reconhecimento da criança enquanto ator social, uma delimitação da infância, uma identidade de e para a criança, uma infância com a participação da criança, eis um pouco esse conceito de infância aqui desenvolvido.

Por outro lado, é investigado o estado de coisas do Sistema de Garantias dos Direitos da Infância no Brasil e o papel omissivo do Estado a respeito; também a cultura pedagógica brasileira caracterizada pela necessidade de algum tipo de violência física; finalmente um resumo das modalidades de abusos.

A partir disso, o trabalho se focalizará nas formas de abuso da infância – especificamente pela análise do conteúdo fílmico: como o cinema retrata essa criança e essa infância.

Nesta direção, cabe apresentar um breve resumo da evolução do cinema brasileiro, visando lembrar os diversos acontecimentos políticos e sociais que forjaram, durante o passado século, o Brasil que somos hoje, e o Brasil que de alguma maneira vemos hoje nos filmes. Será possível observar que, durante o percurso da formação do cinema nacional até os dias de hoje, as produções infantis datam de poucas décadas.

A introdução das máquinas de filmar no Brasil marca o nascimento do cinema²² no país. O período de 1898 a 1911, portanto, é considerado o período de florescência do cinema brasileiro. A partir de então, porém, as coisas mudam.

A extensão das cobranças pelos direitos literários e artísticos a partir dos monopólios que se instalavam nos Estados Unidos e na França marca, no período de 1912 a 1916, a crise do pequeno comércio cinematográfico existente no Brasil.

²² Bernardet (2004) afirma que o cinema brasileiro nasceu em 19 de julho de 1898 a bordo do paquete *France-Brésil*. O irmão mais novo de Paschoal Segretto, o dono da sala de exibição de filmes o Salão de Paris no Rio, Afonso Segretto, voltando de uma das viagens de compras de filmes, tirou algumas “vistas” da Baía de Guanabara com a câmara de filmar comprada em Paris. (CALDAS & MONTORO, 2006, p.29)

Este, em poucos meses, ficou inteiramente a mercê do filme estrangeiro. O cinema era considerado uma atividade marginal²³; não se percebia como arte.

O crescimento da produção nacional pode ser explicado a partir dos anos 20 com a produção do curta-metragem. O cinema que se sustentava por uma prática denominada “cavação”²⁴ não tardaria a aproximar-se do poder político e do capital privado. O capital aplicado na produção de longa metragem não tinha a preocupação de gerar lucros imediatos, pois estas produções já eram pagas com o dinheiro da cavação. (CALDAS & MONTORO, 2006, p.35,36)

O final dos anos 20 é marcado com o surgimento do cinema sonoro. Esta invasão no país provocou controvérsias por todo o mundo e apesar da resistência de alguns cineastas, outros “que reconheceram as vantagens mercadológicas do uso da língua pátria em detrimento das línguas estrangeiras” (idem, p.53), provavelmente previam a importância de acentuar as características do país no cinema.

Esta trajetória que caracteriza hoje o cinema nacional também teve fortes impactos com a intervenção do Estado. No Brasil, esta intervenção é marcada na década de 30 com a chamada Revolução de 30. Caracterizada pelo início da intervenção do Estado, na atividade cinematográfica desenvolvida no Brasil, esta década inaugura, a partir da ficção, algumas histórias dos problemas sociais do país daquela época. O filme passa a ter novas significações mediante a apresentação dos temas e problemas, alvo de pesquisadores animados com a situação do país.

Neste período, além do início das primeiras tentativas de uma possível industrialização da atividade cinematográfica, um gênero específico destaca o país nas produções com esquemas carnavalescos – a Chanchada.

A centralização e nacionalização da censura, em 1932, obrigam a inclusão, em cada programa, de um filme considerado educativo pela Comissão de Censura.

²³ Segundo Bernardet (2004), além dos fatores externos o cinema brasileiro não conseguiu se fixar junto ao público por não apresentar originalidade e pelos produtores, de um modo geral, estarem mais ligados ao teatro e outras atividades e não estarem ligados ao cinema. Os filmes que este público prestigiava eram os filmes cantantes, os filmes criminais e os filmes de revista de ano (idem, p.32).

²⁴ Sistema onde a distribuição era em mercados distantes, não explorados pelas distribuidoras estrangeiras. Julio Liorente: a má qualidade dos filmes nacionais e sua conseqüente baixa rentabilidade fizeram com que fossem distribuídos por agentes isolados, a base de comissão, nas regiões mais pobres, cidades pequenas desprezadas pelas grandes agências. Esta se apresenta como uma saída mercadológica para aqueles que tinham na produção cinematográfica sua profissão. Serviu de sustentação para o cinema brasileiro no período (idem, p.35).

A Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB) reafirma, em 1934, ser a educação uma função do Estado e reconhece no cinema, a melhor ferramenta para estimular o povo brasileiro no desenvolvimento moral, físico e intelectual.

Mesmo depois de promulgada uma nova Constituição, após os anos da ditadura Vargas, Dutra manteve o interesse pelo cinema e assina o decreto²⁵ que regula a reserva de mercado. Os cinemas são obrigados a exibir anualmente no mínimo três filmes nacionais de entrecho e de longa metragem.

Os cinemas cariocas sob o estigma de Chanchada e os musicais carnavalescos são alvos de críticas que vão se intensificando no final dos anos 40. Sendo assim, a diversidade temática e a qualidade técnica seriam privilegiadas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz nascida em São Paulo no final de 1949 que pretendia transformar a cidade em um pólo cultural mundial estabelecido por Franco Zampari e possibilitar ao cinema nacional ser comparado a um cinema de qualidade internacional (CALDAS e MONTORO, 2006, p.64-72).

As críticas ao gênero Chanchada se avolumavam no final dos anos 50. Este fato direcionou cineastas e intelectuais a projetar a política de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora capaz de retratar situações de cunho econômico-político-cultural.

Foi neste período efervescente, sobretudo nos últimos anos da década de 50, que o imaginário do cinema novo foi concebido e as idéias do baiano Glauber Rocha, tornam claros seus mitos, ideários e influências.

O cineasta Glauber Rocha fazia parte das atividades teatrais em Salvador e sua obra pode ser dividida pela fase revolucionária. Para ele, cinema era política: a reavaliação das esquerdas no Brasil e sua relação com o golpe militar de 1964, as produções estrangeiras e estas também produzidas no exílio e a volta do exílio, a fase voltada para o experimentalismo - fase final de sua trajetória.

4.1 Cinema Novo: 1955 – 1970

A forte ênfase atribuída à tônica “cinema de autor” fez com que muitos cineastas que integravam o grupo conhecido como Cinema Novo afirmassem: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, estilo que entrou em conflito com as convenções sociais da sociedade. Fora dos estúdios, palmilhavam em busca de novas temáticas de revelar o cotidiano do homem simples do Brasil, e, com a máquina na mão, registravam movimentos, comunicavam-se com o público, criavam estilos próprios de

²⁵

Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946.

linguagem e filmagem mediafos por uma questão básica - o nacional.
CALDAS E MONTORO (2006, p.89)

Este período, que é visto como o Cinema Novo surge com o trabalho de diretores como Glauber Rocha, que na década de 1950, emergiu com o teatro em Salvador, bem como o ciclo de produções realizadas com recursos próprios no cenário à beira mar na Bahia.

Glauber critica a mentalidade do baiano e elogia a coragem do diretor em mostrar a mais pura realidade quando o auge ainda era a Chanchada, assim, os filmes nacionais vão ganhando nova expressão.

Destacamos as produções de Nelson Pereira dos Santos, que ao mesmo tempo em que defendia a indústria nacional do pó dourado, se colocava ao lado dos grandes estúdios que não apoiavam as realizações dos congressos. Um discurso com tons humanísticos nas telas, que chama a atenção da crítica cinematográfica. Nelson é visto como inspirador e precursor do cinema novo, pois introduz o encanto do movimento da câmera que foge do diretor e equipe e paira sobre os afazeres cotidianos, segundo o desejo de produzir um cinema do dia-a-dia.

No Rio de Janeiro, em 1958, Glauber compõe o grupo de cinema-novistas, com alguns diretores, entre eles Cacá Diegues, Miguel Borges, Paulo Sarraceni. (idem, p.84)

O movimento da câmera, a alegria pura e singela, é apresentada intensamente ao expectador em várias produções estilo documentários de uma forma brasileira de abordar temáticas. Uma nova forma de fazer cinema emergia criando um clima de efervescência cultural que se espalha na imprensa, surgindo clubes de cinema e a cinemateca brasileira.

Inácio Araújo comenta:

[...] a grande força do Cinema Novo foi justamente ter se voltado para o Brasil, procurando temas e personagens brasileiros e constituindo uma estética brasileira, baseada em suas próprias limitações econômicas. Com isso, usou lições do neo-realismo (sair dos estúdios, cortar custos) e da *Nouvelle Vague* (equipamentos leves), para chegar a um resultado original. Foi o primeiro país do terceiro mundo a fazer isso e, nessa medida, influenciou a produção de outros países da América Latina e da África. Pela qualidade do trabalho de seus principais cineastas, em particular Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, acabou adquirindo respeito internacional (ARAÚJO, 1995, p.85).

Nos anos 60, os documentários se deslocam para um posicionamento mais crítico. Cineastas assumem a responsabilidade de toda produção fílmica: Glauber Rocha com a produção *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; Cacá Diegues com *Ganga Zumba*; Ruy Guerra, com *Os Fuzis*; e Nelson Pereira dos Santos com *Vidas Secas*. Esses filmes marcaram a “redescoberta do Brasil” ao tratar de questões sociais do país, embora as imagens de algumas regiões ainda fossem escassas.

Após este período, de 1964, há um silenciamento, o Cinema Novo se recolhe para uma reflexão, para reconstruir-se como oposição ao poder político.

Nesta perspectiva de engajamento político, Glauber lança o manifesto *uma Estética da Fome* (há uma denúncia à exploração estrangeira com apresentação de países pobres), em Gênova e publicado no Brasil (CALDAS e MONTORO, 2006, p.82-91). Este manifesto estabelece uma nova ética e estilo de conceber a pobreza e a violência.

Para Xavier (1983, p.9) a estética da fome transformava a técnica em linguagem de cinema, assim, a carência deixa de ser um obstáculo (de recursos) e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão. Cabe observar a incitação dos trabalhos que traduziam os pensamentos de manifestos à época, estes se devem aos cineastas do novo cinema latino-americano, Argentina, Bolívia e Brasil, os três países que viviam sob regimes ditatoriais.

De 1965 a 1968, há uma oscilação no cinema novo pela necessidade de comunicação e impulso de modernidade autoral. Há um ajuste na narrativa do cinema brasileiro, permanecendo uma palavra de ordem ao invés de uma realidade na tela. Caldas e Montoro (2006, p.94) apontam para a citação feita por Glauber (1968):

[...] se o complexo de culpa dos artistas da burguesia os leva a se opor a seu próprio mundo em nome da consciência que o povo necessita, mas não tem, a única saída é se opor, pela agressividade impura da arte, a todas as hipocrisias morais e estéticas que alienam.

Por outro lado, o cinema ocupa-se das favelas e do sertão, poucos com temas urbanos, não para produzir empatia dos espectadores às causas populares, mas para induzi-los a que eles mesmos desvendassem a realidade.

Mais tarde, ainda nos rastros de Glauber Rocha, surgem no país produções que frisam uma comunicação com o público. Com o filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro, o diretor estabelece uma relação com o Tropicalismo, um conflito entre tradição nobre e cultura de massa em narração descontraída. Porém, esta ainda não assegura a conquista do mercado. (idem, p.101)

Paralelo ao Cinema Novo, nos anos 60 nascia o Cinema Marginal, com jovens cineastas ironizados por Glauber como a “revelia dos cineastas”. Estes diretores rompem com a linguagem elitista utilizada pelo Cinema Novo; o quadro valorativo que norteava a ética se rompe, aproximando-se da sociedade de consumo de massa.

O Cinema Marginal, contrapondo-se ao Cinema Novo, é reconhecido pelo desafio a que se propuseram na aproximação do homem comum e na deselitização da arte, mas também pelos novos diretores de qualidade internacional.

4.2 As décadas de 1970 e 1980

A melhor introdução para o cinema brasileiro a partir dos anos 70 pode estar resumida, provavelmente, no seguinte parágrafo:

[...] Dissolvidos os criativos movimentos artístico-culturais que vitalizaram a década de 1960, um quadro com outras cores começa rapidamente a ganhar forma. Surge uma conjugação de elementos que alteram o campo cultural, ocasionando mudanças também no cinema brasileiro. É sob a vigência do AI-5 e da violência do Governo Garrastazu Médici, vivenciando ainda os impactos do Cinema Novo, Cinema Marginal, teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo, que o país entrará numa aguda modernização. E é nessa realidade de contornos ainda obscuros para os criadores da época que veremos o cinema acertar contas com seu passado (RAMOS, 1987, P.301)

Chocam-se imagens, censura, pressões políticas e imposições industriais – Cinema Novo e Cinema Marginal, experiências que se diluíram em alguns momentos e reconstruíram-se no período em foco.

A relação cinema-público é repensada na conjuntura política e norteadas pelos cineastas para ampliar as discussões fílmicas.

A inserção de filmes sérios pelos cinemanovistas confronta-se com as pornochanchadas, meras comédias eróticas, que faziam emergir novos produtores e diretores. A comédia erótica, bastante criticada pelos cinemanovistas da época, foi reprimida fortemente pela censura e mal vistas pela Embrafilme. Isso se dava pelo

fato de que a comédia erótica havia conseguido, de forma independente, a sonhada conquista do mercado.

Na década de 70, os setores moralistas criticaram as comédias eróticas e o Estado propõe que sejam produzidos filmes que mostrem os heróis e episódios que fizeram o país, temas históricos, atendendo interesses do Estado, porém, sem sucesso.

O cinema no Brasil sofre mudanças na metade dos anos 70, quando este alcança uma expansão do mercado significativa; assim, diretores foram beneficiados com a mídia da época.

Neste período, buscaram-se adaptações literárias, outros ainda optaram pelo viés intelectualizado, cineastas comprometidos com a discussão cultural, política, atenção cultural com a linguagem e o rigor técnico.

Experiências cinematográficas pelo viés não padronizado comercialmente, antes, uma construção plástica nas imagens. Inventividade e questionamento da linguagem, aproximando o cinema da arte, pintura, literatura, fugindo da narrativa clássica.

Nos anos 70, figuram os contrastes entre o povo ocidental cristão e imperialista e os povos do Terceiro Mundo, que são governados segundo os interesses das grandes metrópoles. Os problemas estáticos que o cinema encontra para o discurso desta totalidade, ou seja, o desafio de misturar estes povos foi caracterizado por Glauber através de uma linguagem própria.

A crise da civilização, como Glauber aponta este período, traz na Revolução um gesto purificador. Um processo de decadência/purificação²⁶.

Já no início dos anos 80, uma diminuição desastrosa de público foi vivida pelo cinema, época em que Glauber vai encerrando seu trabalho.

O fim do regime militar, o afrouxamento da censura e a economia em declínio são alguns dos fatores que contribuem para a reminiscência do cinema erotizado. O domínio do nu e do sexo explícito se apresenta em imagens e textos pesados²⁷.

Começa a aparecer também, uma filmografia que mistura censura e política. A política, marcada ainda por um rememoração da opressão vivida nos anos 70, era o tema central dos anos 80. A temática da ditadura marca esse período que

²⁶ Alguns filmes que apresentaram esta idéia foram *Cabeças Cortadas*, *A Idade da Terra* e o *Leão de Sete Cabeças*.

²⁷ Filme de Ody Fraga *Fome de Sexo* (1981).

Ismail Xavier denomina de “naturalismo da abertura”. Assim, as questões candentes dos anos 80 ficaram marcadas pela estética e pelos traços culturais²⁸ (ANDREW, 1989, p.129).

A implicação destas tendências que formam um “mosaico multicolorido” e apontam a diversidade presente, embora distintos na sua concepção de cinema, é reforçar ou se opor ao imaginário nacional. Conforme Caldas e Montoro (2006, p.131) as experiências que os cineastas viveram desde os anos 60 possibilitaram, nos anos 80, novas formas de fazer cinema:

Ele envereda pela produção internacional, faz do seu próprio veículo de expressão um problema, uma referência. O cinema não filma o evento, ele é o evento, como afirmara Glauber Rocha em 1977. Aqui é posta a discussão do metacinema. Ele busca sua inspiração na vivência, na história das pessoas, do país, não é apenas uma documentação sobre os fatos.

O cinema aparece revestido de outra roupagem sobre velhos temas, a chanchada clássica foi retomada num registro romântico. O tema carnavalesco, vinculado a festa e alienação nos anos 70, é revalorizado, neste período, como símbolo de identidade nacional e afirmado como uma cultura, onde ainda há lugar para o ritual orgiástico. A criatividade e a garra dos produtores cinematográficos deste período que elevam o cinema a novas dimensões; as questões candentes nos anos 80 formam a estética e os traços culturais.

Os caminhos que adentraram o cinema na contemporaneidade foram, evidentemente, conforme Caldas e Montoro (2006, p.133):

[...] a repressão, a brutalidade da censura, tempos de exílio, revolução sexual, impactos estéticos do Tropicalismo, do Cinema Novo, do Cinema Marginal, desenvolvimentista *milagre econômico*, profunda modernização, industrialização cultural, implementação das redes televisivas.

Destacamos, sinteticamente, algumas datas para resumir a trajetória do cinema deste período. O Instituto Nacional de Cinema (INC) substitui o Instituto Nacional Educativo (INCE) em 1966; na década de 70, é criada a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) – atingiu o auge em final dos 70 e meados dos 80 e começou a declinar com as mudanças da reabertura política no Brasil.

²⁸ Cacá Diegues faz referência ao prazer de filmar, à importância do cinema em seu cotidiano e, em 1987, realiza *Um Trem para as Estrelas*, por meio do qual penetra nos conflitos da juventude. Destacando o lado poético da obra e subestimando suas preocupações ideológicas, João Batista de Andrade dirigiu *País dos Tenentes* (1987). (Andrew, 1989, p.129)

Em busca de uma maior comunicação popular, este último período destaca produções significativas²⁹ de cineastas remanescentes do Cinema Novo, realizadores do Cinema Marginal e cineastas estreantes. É apontada a significação das obras que renovam a comédia³⁰, antes transgredida pelos caminhos da pornochanchada.

Para Caldas e Montoro (2006, p.134), o Cinema Novo se vincula ao movimento internacional do cinema de autor, enquanto, o Cinema Marginal prefere a voracidade de criação, a paródia e a espontaneidade. A lista de filmes destes períodos, citada por estes dois autores é longa e de importância inquestionável para a compreensão do que os produtores querem nos trazer de uma ou outra forma, pelo híbrido de estilo e cultura que acompanha a evolução do cinema brasileiro e a trajetória do país.

Sem dúvida, para compreensão do universo cinematográfico brasileiro contemporâneo, o Estado foi protagonista desta geração. Compreendemos assim que, ao mesmo tempo em que a Embrafilme produzia um cinema de cunho cultural de abundância, a proposta de um cinema erótico de entretenimento mantinha relações secundárias com o Estado, pois este cinema conferia bilheterias.

Como vimos, a Embrafilme foi criada no final da década de 70 e “distante deste universo de cine-clubes e realizadores que se debatiam entre a comunicação e a criação, a liberdade de expressão e a ausência de canais distribuidores” existia a Boca de Lixo³¹, surgida no final dos anos 60.

[...] as produções realizadas na Boca-do-Lixo possuem muito mais aspectos em comum do que somente a circunscrição geográfica, visto que o momento histórico, a convivência com a região marginal e as precárias condições técnicas de realização cinematográfica, confluíram para articular um movimento artístico *sui generis*, que, como diria Jairo Ferreira, trocou a subversão pela transgressão (CALDAS & MONTORO, 2006, p. 149).

²⁹ Algumas obras deste período que refletem as transformações e contradições da realidade nacional: *São Bernardo* (Leon Hirszman); *Lição de Amor* (Eduardo Scorel); *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto); *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos). (p.133)

³⁰ *Ainda Agarro Essa Vizinha* (Pedro Rovai) e *Cassy Jones*, o *Magnífico Sedutor* (Luís Sérgio Person).

³¹ A grande massa de comédias eróticas que revoltou os críticos do cinema e que o público de classe média passou a considerar sinônimo de cinema brasileiro (CALDAS E MONTORO, 2006, p.133 *apud* Souza, 1998,p.136).

O convívio direto com o público proporciona o diálogo e a produção de idéias. As circunstâncias de onde estes cineastas vieram³² emergem para as produções de um cinema mal comportado, bizarro, mas que instaura uma autêntica estética na cinematografia brasileira.

A Boca de Lixo em dois períodos: de 1970 até 1980 – a pornochanchada; e de 1980 à 1990 – filmes abertamente pornográficos.

Os anos 80, marcados pela queda do Regime Militar, pela agonia da Boca de Lixo, pela Embrafilme perdendo a força política e sucumbindo a pressão dos distribuidores internacionais, assinala segundo os autores (2006, p.151), um “ciclo cinematográfico isolado”.

Já Ramos (1987, p.438) assim o sintetiza:

[...] Mais uma vez veremos o oscilante cinema brasileiro abalado por incertezas. Pressões políticas que ocasionam o fim do regime militar, afrouxamento da censura e crise da economia encontram um cinema com tradições na abordagem de grandes questões nacionais e carregando um segmento marcado pelo erotismo. Os elementos compõem um quadro explosivo, sendo inaceitáveis as fraturas numa cinematografia em processo de montagem institucional e de decantação cultural.

4.3 As Políticas Públicas e a Intervenção do Estado

O cinema brasileiro aprendeu a não depender do investimento do Estado e empreendedores para produzir e colocar seus filmes no mercado.

Caldas e Montoro (2006, p.285), destacam a negligência do Estado, em determinados períodos, como a chamada *belle époque* do cinema brasileiro (1898-1911). No entanto, dizem os autores, isto não impediu uma alta produção de trabalhos cinematográficos.

Alguns fatores como o baixo custo das produções, visto que, nesta época, os trabalhos eram produzidos em preto e branco e sem sonorização, contribuem também para a realização de produções artísticas nacionais de iniciativa individual.

Ansiosos para se dedicar a essa nova arte, haja vista que no Brasil o cinema foi introduzido pouco tempo após seu início na França, os chamados Ciclos

³² Cineastas oriundos das primeiras escolas de cinema, político, com desencantados da esquerda traidora e da direita opressora (p.149).

Regionais são uma bela demonstração disso, segundo Caldas e Montoro (2006, p. 285):

[...] ao analisarmos os conhecidos ciclos regionais, verificamos que se tratavam mais de ciclos de indivíduos apaixonados por cinema do que de empresários ou grandes empreendedores com grandes capitais a investir em busca de um retorno financeiro certo para as suas produções levantadas em bancos ou em outro tipo de mercado de capitais.

A importância dessa característica marcante da iniciativa individual estende-se e fortalece-se para o Cinema Novo, doutrinando os cineastas a não dependerem somente da intervenção do Estado para suas produções. Do mesmo modo, esta iniciativa também é utilizada para a entrada das produções no mercado, visto que os produtores e diretores não alimentavam muitas expectativas em relação aos investimentos que o Estado deveria fazer na área cultural e no cinema.

Um motivo claro desta falta de expectativas sobre a intervenção estatal é a inexistência de legislação sobre o cinema entre todo o período de 1898 a 1930.

Não houve neste período qualquer política cultural voltada para o cinema, no entanto, em decorrência de alguns incêndios ocorridos nas salas de exibição, surgem alguns decretos de lei³³ em função da preocupação com a segurança dos espectadores e de novas providências em relação aos profissionais envolvidos com a atividade emergente do cinema.

Assim, o Estado, nesse período, atua como mero espectador.

A grande atração por parte do público, em especial, por causa das Chanchadas, caracterizou o próximo período (1931 a 1950):

[...] por uma maior profissionalização do cinema nacional e pela instituição de produtoras de filmes brasileiros não mais baseados apenas em iniciativas de diretores individuais, ou no empreendedorismo de certos diretores conhecidos e alguns já consagrados, mas em firmas institucionalizadas e com capital próprio, atuando de forma tipicamente racional, capitalista e empresarial, no sentido *weberiano*³⁴ (CALDAS E MONTORO, 2006, p.288).

³³ Decreto 16.590 de 10 de setembro de 1924.

Decreto 18.527 de 10 de dezembro de 1928.

³⁴ Empresas baseadas na divisão racional de trabalho, determinadas a acumular capital, dirigidas por profissionais com curso superior e seguindo um claro sistema de contabilidade moderno.

Nas grandes capitais, portanto, o cinema já era um negócio de razoável sustentação. A qualidade de três empresas, com propostas diferenciadas, se destaca nesse período: a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz.

A notável visibilidade que o cinema brasileiro dá ao exterior foi “imediatamente percebido por Getúlio Vargas, o qual antecipou o impacto político que o cinema (e mais tarde, a televisão) poderia ter sobre o público, ou em linguagens claramente políticas, sobre o eleitorado” (idem, p.288-290).

Nesta direção, é a primeira vez em que é criado um conjunto de normas e regras³⁵ consistentes voltadas para o cinema. Importa, porém, acrescentar:

[...] a motivação original não era a preservação do cinema brasileiro *per se*, mas utilizar o potencial educativo do cinema nacional para melhorar a formação (a educação) dos jovens. Nesse sentido, pode-se afirmar que uma de suas principais características da intervenção do Estado na área de cinema foi política ou na melhor das hipóteses educativas, mas certamente não cultural no sentido que se emprega hoje o termo. (idem, p.291)

A partir destas ações, o cinema, transforma-se em indústria, perde sua característica primária de individualismo e se profissionaliza. Diante dessa modernidade, o cinema falado não tem um impacto tão prejudicial, como o esperado no cinema nacional.

Apesar da desmobilização e desestrutura dos cinemanovistas³⁶, causados pelos militares em 1964, alguns fatos demonstram, na história, a importância dada ao cinema nacional. Os dias reservados para as salas de exibição, no governo Vargas, 7 dias, em 1970, sobem para 77 dias durante o regime militar; também a criação de várias instituições públicas para apoiar o cinema, intervenção estatal entre 1955 e 1970.

Influenciados pelas experiências vivenciadas em períodos anteriores, os cineastas do cinema contemporâneo (1970-1989), apontam uma grande diversidade de produções, no entanto, estes estavam unidos em torno de uma questão comum a todos: a memória nacional. O cinema brasileiro se preocupava mais com a comunicabilidade mais popular.

³⁵ Decreto nº 21.240 de 04/04/32 que obrigava as salas de cinema exibirem um complemento nacional antes da exibição dos filmes.

³⁶ O movimento militar de 1964 levou muitos dos *cinemanovistas* para o exílio, por motivos evidentes:
Discordarem dos propósitos e dos métodos antidemocráticos dos militares.

Mas, outros componentes foram sendo introduzidos e a retomada da Chanchada faz ressurgir temas carnavalescos que servem de inspiração cinematográfica. Uma nova perspectiva surge com o consagrado malandro, a mulata sensual, as novas e velhas práticas religiosas populares, o futebol e o carnaval que surge agora, como símbolo de identidade nacional.

Este período traz para o cinema brasileiro, muitos prêmios internacionais, e apesar de coincidir com a crise da Boca de Lixo, a queda do Regime Militar e o enfraquecimento da Embrafilme³⁷, a produção nacional aumenta notavelmente em qualidade.

Com novas características, a diversidade de temas e estilos, o abandono do nacionalismo (tido como preocupação conjunta dos produtores no início do período) e a falta de um projeto único, esse período do cinema, portanto, passa a apontar outros rumos.

4.4 Os Anos 90 e a Retomada do Cinema Nacional

O termo Retomada não se refere a um novo estilo, mas a produção de filmes que se seguiu à crise proveniente do fechamento da Embrafilme em 1990.

A posição do presidente da República Fernando Collor de Mello em relação ao cinema, além da extinção da Embrafilme, não previa nenhum outro órgão para promover ou incentivar o cinema no sentido de produção ou distribuição, no país ou exterior.

A situação do cinema, desde os anos 70 na Embrafilme, descrevia um cinema pressionado pelos favoritismos, políticas de apoio específicas, paternalismo, além da inobservância de critérios para aprovação de projetos apresentados. Fatos que geravam para o cinema brasileiro dependência do subsídio estatal, que passa a perder a legitimidade e prestígio da atividade.

Esta trama em que o cinema se encontrava, talvez justifique as medidas do presidente Collor, que causaram mais estupefação e surpresa do que propriamente ira e revolta.

³⁷ Apesar do funcionamento inadequado e vítima de contínuas críticas de diversos segmentos sociais, o *Concine* e a Embrafilme foram os principais instrumentos de apoio à produção do cinema brasileiro.

Com a renúncia de Collor, as políticas de livre-mercado (*free-marketeer*) são substituídas, com a ascensão de Itamar Franco, pelas leis de apoio (ou renúncia) fiscal, baseadas em abates no Imposto de Renda. Esta ação reverteu para o cinema brasileiro uma progressiva recuperação, que recebeu o nome de Retomada. Esta legislação é adaptada por várias prefeituras e governos a fim de poder dar um subsídio maior para o produtor e diretor de cinemas nacionais.

Caldas e Montoro (2006), citam que, Escorel (2005,p.35), apesar de criticar a relação paternalista, considera que o Estado tem um papel importante enquanto órgão regulador, impedindo assim que o país fique reduzido à mera condição de mercado consumidor, sendo controlado pelo monopólio das grandes redes de TVs e do oligopólio a serviço do cinema de importação. (p. 243).

No entanto, na atual conjuntura, a quem cabe tomar as decisões mais importantes:

[...] a proposta de Leis de Incentivo à cultura, baseada em renúncias fiscais, transfere essencialmente para os mercados as decisões mais importantes, pois são os principais agentes econômicos, notadamente os bancos e as grandes empresas que possuem um substancial estoque de capital, aqueles que decidirão quais filmes serão produzidos e quais não serão ou não aos diretores, ainda que caiba a estes, naturalmente, a tarefa de formular os projetos apresentá-los aos futuros potenciais mecenas. não é por outro motivo que a lei proposta ficou conhecida como Lei do Mecenato, ainda que o verdadeiro mecenas não seja o empresário financiador, mas o Estado ou – em última análise – o contribuinte, quem efetivamente pagará a conta na forma de redução de recursos disponíveis para outros projetos sociais (idem, p.243).

Para estes autores, no século XXI ainda não conseguimos superar estes paradoxos. 98% dos municípios brasileiros estão sintonizados com uma emissora de TV, como a Rede Globo, por exemplo, enquanto esta mesma proporção de municípios não possui sequer uma sala de cinema.

Além da questão da renda, que há muito afeta o mercado cinematográfico, a convergência tecnológica, a questão da multimídia e a introdução da TV digital se tornam fortes concorrentes do cinema no Brasil. Estas mudanças estão ocorrendo em todo mundo, mas segundo Caldas e Montoro (2006, p.244) para o Brasil talvez o caso seja um pouco mais grave, “como nota Butcher (2005), o nosso país possui uma das taxas mais baixas do mundo de salas de exibição, as quais atingem a apenas 10% dos municípios”.

Aos burocratas da Embrafilme ou aos novos mecenas modernos (banqueiros e empresários de mega indústrias) toca decidir o que é e o que não é cultura, o que deve ser produzido como filme ou arquivado: é o novo contexto criado pela Lei Audiovisual, Lei do Mecenato.

É evidente que a renúncia fiscal de arrecadação voluntária por parte do Estado em favor da Cultura e a disposição dos empresários em ter seus nomes associados a projetos culturais de relevo e de impacto que a atividade cinematográfica permite gerou uma nova perspectiva para o cinema nacional. Se a Lei do Audiovisual será suficiente para o novo contexto tecnológico emergente é uma outra discussão. (CALDAS & MONTORO, 2006, p.244).

Ainda que os artigos I e III da Lei do Audiovisual prevêem, respectivamente, o abatimento³⁸ no Imposto de Renda com a aquisição de certificados de Investimento em audiovisuais e a permissão para as empresas estrangeiras³⁹ a realização de co-produções de filmes nacionais abatendo até 70% do Imposto de Renda, o fato de não existir uma legislação para o incentivo e a garantia da presença do produto nacional traz muitas dificuldades em participar de outros segmentos (vídeo doméstico, TV aberta e/ou paga).

A compreensão das situações de crise do cinema pode ser mais bem compreendida se pensarmos no tamanho do mercado audiovisual e, dentro disso, o espaço que o cinema nacional ocupa. A imagem sobre os cineastas brasileiros dos anos 90, vistos como boêmios e produtores de obras de baixa qualidade, retratam o preconceito ao cinema nacional e as inferências para a legitimação da atividade. “Em 1996, 1997, 1998 e 1999, o cinema brasileiro esteve entre os finalistas de melhor filme estrangeiro no Oscar. Mesmo com esses avanços, a aceitação do público ainda é restrita” (CALDAS e MONTORO, 2006, p.245-249).

Algumas tendências e estilos podem ser destacados, como marca dos anos 90: o retorno da produção infantil⁴⁰, produções de obras literárias ou marcos históricos⁴¹ e os filmes de médio porte⁴². O gênero documentário⁴³, este, mesmo

³⁸ 3% para pessoa física e 5% para pessoa jurídica, com competência da regulamentação destes certificados à Comissão de Valores Mobiliários, que ocorre após a aprovação do projeto de filme pela Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura. (CALDAS E MONTORO, 2006, p.245)

³⁹ Empresas estrangeiras que exportam para o Brasil. (ibidem)

⁴⁰ *Menino Maluquinho* e *o Castelo Rá-Tim-Bu* (ibidem, 241).

⁴¹ *Tieta do Agreste*, *Orfeu*, *Amor & Cia* e *Mauá* (ibidem).

⁴² *O Quatrilho*, *O judeu*, *Os Matadores*, *Boleiros*, *Carlota Joaquina*, *Como Nascer os Anjos*, *Pequeno Dicionário Amoroso*, *Terra Estrangeira e Central do Brasil* (ibidem).

com um público restrito, reflete na formação do cineasta; e os curtas-metragens que na segunda década tiveram um espaço de laboratório para experiências estéticas.

Cabe acrescentar a informação em Caldas e Montoro (2006) que o acesso às populações de baixa renda tem sido uma preocupação desde a criação da primeira lei de incentivo cultural do Governo Vargas.

O cinema dos anos 90 poderia ser sintetizado pelo reconhecimento de um público mais sofisticado, até por conhecer as produções dos outros países e a necessidade de um órgão regulador para o cinema que não esteja dependente e sujeito das interferências políticas, conferem para o cinema um outro cenário.

Para Caldas e Montoro (2006, p.295) o cinema dos anos 90:

[...] é ao mesmo tempo social e pessoal, político e intimista, na mais profunda concepção do termo. Não é a ideologia que une os cineastas, mas o fato de estarem juntos fazendo cinema. Busca-se uma nova política cinematográfica que possa realmente enfrentar os problemas do cineasta para realizar cinema de qualidade no Brasil. [...] O Brasil não é uma ilha e não podemos fingir que somos, principalmente do ponto de vista cultural.

Nos anos 90, o cinema brasileiro, o Cinema da Retomada, produziu em torno de duas centenas de longas-metragens. Este novo ciclo está associado às novas leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Está também associado a iniciativas de difusão conjunta entre cinema e televisão, gerando novos hábitos de consumo pelo público brasileiro.

O século XXI traz um resgate do que marcou o princípio da arte, a narrativa híbrida no cinema brasileiro. Os cineastas Fernando Meirelles e Walter Salles demarcam bem esta característica com a linguagem utilizada na produção de seus filmes. Além disso, a combinação documentarista ficcional e a vida real de atores sendo levada para as telas ou atores amadores em cenas da vida real convocam, para o Brasil, um novo estilo de viver o cinema.

⁴³ *Conterrâneos Velhos de Guerra, Santo Forte, Nós que Aqui Estamos por vós Esperamos e O cineasta da Selva* (ibidem).

5 ABUSOS INFANTIS NO CINEMA NACIONAL CONTEMPORÂNEO

5.1 Aspectos Metodológicos

Este estudo propõe marcar o acontecimento das formas de abusos da infância contemporânea, pelas lentes das produções cinematográficas, realizadas no Brasil no início do século XXI. Para isso, as abordagens teóricas a partir da revisão bibliográfica de Phillipe Ariès (1981), Colin Heywood (2004), Neil Postman (2006) e David Buckingham (2007) contribuíram para a discussão sobre os enquadramentos da infância a partir de concepções sociais, econômicas e políticas. Alguns destes textos apresentam preocupações com a existência e o desaparecimento da infância e o (re) conhecimento que se faz desta, participando ou negligenciando-a no mundo.

As inquietações que delimitaram o tema e o acontecimento que será discutido a seguir - as formas de abusos da infância – aponta na análise documental das leis brasileiras de proteção da infância, um diálogo necessário entre as áreas do Direito e da Educação.

Shelb (2004) permite uma compreensão clara da constituição dos abusos da infância, seja por meio da descrição das leis ou pelos modelos de intervenções e encaminhamentos para combater a violência infanto-juvenil. Neste trabalho, o termo “abuso” é adotado, conforme Schelb (2007, p.7), num sentido coloquial para explicitar qualquer forma de violação dos direitos da infância.

A luta pelo reconhecimento dos direitos humanos e da implantação do Estatuto da Criança e do Adolescente, apesar dos avanços legais, mostra a discriminação e os abusos no início do século XXI, prevalecendo com exposições freqüentes, explícitas ou silenciadas, na mídia em geral.

Olhar a infância a partir destes múltiplos contextos implicou atuar em um território que exerce um papel cultural central na formação de idéias, que tem a cara do Brasil – para este estudo, o cinema brasileiro.

Assim, a análise de conteúdos proposta por Bardin⁴⁴ como método de investigação, é oportuna por constituir-se em um conjunto de instrumentos metodológicos que se aplicam aos discursos extremamente diversificados. As funções desta análise, segundo Bardin, podem coexistir de maneira complementar

⁴⁴ A abordagem sobre a análise de conteúdo desta metodologia se refere às teorias apresentadas por BARDIN, L. (2004). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

por duas funções: a heurística - pesquisa exploratória que visa ampliar as possibilidades da descoberta e formulações de hipóteses a partir de análises de mensagens pouco exploradas anteriormente; e a função de administração da prova - servir de prova para a verificação de hipóteses apresentadas sob a forma de questões ou de afirmações provisórias. Levando em conta a exploração da realidade pela ficção no cinema, a educação pode promover leituras e interpretações do mundo por outro olhar.

Conforme Bardin (2004, p.89), a organização da análise, nas diferentes fases da Análise de Conteúdo, organizam-se em três pólos cronológicos:

- 1) a pré-análise;
- 2) a exploração do material;
- 3) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

Para este estudo, foram selecionados previamente 48 filmes nacionais que tratavam da infância em maior ou menor importância narrativa. Esta lista se compôs por pesquisas em sites, locadoras, revistas e indicações. Foi demarcado, nesta seleção, o território nacional na intenção de perceber de que maneira o cinema retrata as formas de abuso da infância em um contexto próximo da situação à qual pertence. Isto é, o entendimento que subjaz é o de que um produto cultural nacional pode representar/apresentar/discutir/alegorizar melhor do que outros estrangeiros sobre a realidade brasileira.

Observando a população da pesquisa, foi necessário ainda fazer nova triagem para a definição de uma amostra mais bem definida para a análise. Para isso, alguns critérios foram adotados:

- Todos os filmes deveriam ter sido produzidos no intervalo de 2001 a 2007 (início do século XXI);
- Os filmes deveriam ser todos ficcionais, descartando – portanto – as produções documentaristas;
- Os títulos analisáveis deveriam conter a infância no seu enredo, independente de menção a abusos ou outras formas de violência (consideramos, para este trabalho, a faixa etária da infância indicada pelo ECA: a criança até os 12 anos);
- Os filmes deveriam ter circulação nacional – em salas de exibição e em locadores de vídeo – sendo, portanto, de fácil acesso e consumo por parte do público.

Aplicados os critérios acima, chegou-se a uma lista com dez filmes:

- Anjos do sol – Direção de Rudi Lagemann, produzido em 2006.
- Cidade de Deus - Direção de Fernando Meirelles, produzido em 2002.
- Didi quer ser criança – Direção de Alexandre Boury e Reynaldo Boury, produzido em 2004.
- Lavoura arcaica – Direção de Luiz Fernando Carvalho, de 2001.
- O ano em que meus pais saíram de férias – Direção de Cao Hamburger, produzido em 2006.
- O caminho das nuvens – Direção de Vicente Amorim, de 2003.
- Ó Paí Ó – Direção de Monique Gardenberg, produzido em 2007.
- Quanto vale ou é por quilo? – Direção de Sérgio Bianchi, de 2006.
- Tainá 2 – a aventura continua – Direção de Mauro Lima, de 2005.
- Xuxa e os duendes 2 – No caminho das fadas - Direção de Rogério Gomes e Paulo Sérgio de Almeida, produzido em 2002.

Inicialmente, todos os filmes foram assistidos de forma a comprovar a existência da temática da infância no seu enredo, portanto, atender a requisitos definidos na análise pretendida.

Para a coleta dos dados nos filmes, foi elaborada uma ficha para registro de informações. Esta ficha serviu de instrumento de coleta e de sistematização de dados para a análise. Na ficha, foram preenchidos campos sobre protagonismo ou não das crianças no filme, tipos de violência a que são submetidas, intensidade e duração dessas violências, praticantes desses atos, as formas de violência praticadas por crianças e outros itens considerados de fundamental importância para a abordagem na análise. A ficha pode ser consultada na íntegra no Apêndice.

Para validar o instrumento de coleta, fizemos um pré-teste para conferir suas limitações e vantagens, aplicando a ficha na leitura de seis filmes, a saber:

- O Caminho das Nuvens;
- Cidade de Deus;
- Quanto Vale ou é por Quilo?;
- Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas;
- Ó Paí Ó;
- Lavoura Arcaica.

Identificados alguns problemas na ficha, estes foram imediatamente sanados de forma a ajustar o instrumento, tornando-o mais efetivo para a coleta de informações. De maneira geral, a ficha foi alterada para permitir um registro mais preciso das categorias estabelecidas para a análise.

A ficha (no Apêndice) é constituída por 15 questões que objetivam extrair dos filmes conteúdos que possam encaixar-se em categorias de análise. As questões abordaram os seguintes aspectos: o protagonismo na trama, (Questão 1); como é apresentada a participação infantil (Questão 2); se há, no filme, cenas de violência ou maus tratos envolvendo crianças (Questão 3); quem é envolvido nas cenas de violência (Questão 4); os tipos de violência que são praticados contra as crianças (Questão 5); a especificação dos tipos de violência a que as crianças são submetidas (Questão 6); como são apresentadas as cenas de violência contra as crianças, respectivamente: física (Questão 7); verbal (Questão 8); por quem aparecem praticadas as formas de abuso infantil (Questão 09); como são tratados os abusos (Questão 10); de que maneira as crianças reagem à violência (Questão 11); que tipos de violência são praticadas pelas crianças (Questão 12); contra quem as crianças praticam violências (Questão 13); se há motivação evidente para a violência (Questão 14); do que resultam as formas de violências praticadas pelas crianças (Questão 15).

5.2 ANÁLISE DE DADOS

O envolvimento com a narrativa, busca compreender os elementos que compõem determinadas ações, ou seja, uma convergência ao acontecimento, à temática analisada – os abusos da infância.

O pesquisador-espectador investiga e explora no *corpus* de sua pesquisa os ecos das formas de abuso da infância e como o cinema mostra estes abusos. Este momento exige, como em toda extensão do trabalho, uma postura de rigor científico, mas que não fica oprimido, no entanto, pela possibilidade da criação que a pesquisa oferece e a Análise de Conteúdo sustenta. Movimentos estes que permitem romper o curso dos significados, inferir nas passagens entre a descrição à interpretação.

Nesta direção, os limites encontrados, as mensagens ocultas, a passagem da descrição à interpretação solicitam do pesquisador um esforço maior para apresentar seus resultados.

O pré-teste que fizemos com a ficha de registro tornou possível, além dos ajustes no instrumento, levantar hipóteses, demarcar as limitações de classificação nas questões da vida daqueles personagens e criar o quadro-síntese que será apresentado a seguir.

Quadro 1 – Síntese quantitativa⁴⁵ dos conteúdos observados nos filmes.

Protagonismo no filme (Questão 01)			
Crianças: 4	Adultos: 6	Adultos e Crianças: -o-	Outros: -o-
Tipo de participação da criança no enredo (Questão 02)			
Ativa: 8		Passiva: 2	
Presença de cenas de violência ou maus tratos envolvendo os personagens (Questão 03)			
Sim: 10		Não: ---	
Cenas de violência envolvendo os personagens (Questão 04)			
Crianças: 2	Adultos: -o-	Adultos e Crianças:8	Outros: 7
Tipos de violência praticadas contra crianças (Questão 05)			
Física: 7		Verbal: 7	
Tipos de violência a que as crianças são submetidas (Questão 06)			
Agressão: 10	Tortura: 2	Seqüestro: 2	Assassinato: 3
Cárcere ou privação de liberdade: 2	Abuso sexual: 1	Exploração sexual: 1	Xingamentos: 5
Constrangimentos:3	Opressão: 6	Abandono: 1	Tráfico: 1
Intensidade das cenas de violência física contra crianças (Questão 07)			
Explícitas: 7	Curtas: 4	Duradouras: 4	Intensas: 3
Sugestivas: ---	Ocultas: ---	Não há: 3	
Intensidade das cenas de violência verbal contra crianças (Questão 08)			
Explícitas: 7	Curtas: 3	Duradouras: 5	Intensas: 7
Sugestivas: ---	Ocultas: ---	Não há: 3	

⁴⁵ Cada número representa a quantidade de filmes.

Praticantes das formas de abuso infantil (Questão 09)			
Adultos da família: 7	Adultos amigos: 1	Adultos vizinhos: 2	Adultos estranhos: 6
Crianças da família: 1	Crianças amigas: 1	Crianças vizinhas: 1	Crianças estranhas: 1
Adolescentes da família: 1	Adolescentes amigos: 1	Adolescentes vizinhos: 1	Adolescentes estranhos: 1
Não são identificados os agressores: ---			
Visibilidade dos abusos e destino dos agressores (Questão 10)			
Abusos identificados e agressores punidos: 3	Abusos identificados e agressores impunes: 4	Abusos não são identificados na trama: --	Abusos são práticas consideradas naturais e os agressores ficam impunes: 3
Reação das crianças diante da violência (Questão 11)			
Reagem sempre: 4	Reagem às vezes: 4	Não reagem: 2	
Violências praticadas pelas crianças (Questão 12)			
Física: 1	Psicológica: 1	Verbal: 1	Não praticam: 9
Vítimas da violência infantil (Questão 13)			
Outras crianças: 1	Adolescentes: 1	Adultos e crianças: 1	Adultos: 1
Não praticam: 9			
Motivação evidente para a violência (Questão 14)			
Sim: 10		Não: -o-	
Causas das formas de violência praticadas pelas crianças (Questão 15)			
Suas próprias índoles: 1	Influência de outras pessoas: 1	O meio em que vivem e frequentam: 1	Não se aplica: 9

Em diversos contextos lingüísticos 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?

5.3 O PROTAGONISMO NOS FILMES

A análise de conteúdo descrita no quadro-síntese aponta o protagonismo das crianças em quatro filmes: *Anjos do Sol*; *Cidade de Deus*; *O Ano em que meus Pais saíram de Férias* e *Tainá 2 – A Aventura Continua*.

O protagonismo é dos adultos em seis filmes: *Didi quer ser Criança*; *Quanto Vale ou é por Quilo?*; *O Caminho das Nuvens*; *Ó Paí Ó*; *Lavoura Arcaica* e *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*.

Para assinalar o protagonismo foi destacado o ator, ou atores principais do enredo. Contudo, cabe destacar o protagonismo da temática dos abusos da infância em *Anjos do Sol* onde o abuso e a exploração sexual e a violência física são elementos reforçadores da ação. O protagonismo do lugar em *Cidade de Deus* demarcado como um lugar de onde emanam todas as ações violentas dos indivíduos e o protagonismo da analogia em *Quanto Vale ou é por Quilo?* que é, enquanto filme, o sujeito reformador de sua própria história.

Sendo assim, seguindo o quadro-síntese, será descrito o personagem criança ou adulto como protagonista nos filmes, contudo, as outras formas de protagonismo não poderiam deixar de ser abordadas.

5.3.1 A Criança-Astro no Cinema

A atriz Fernanda Carvalho⁴⁶ interpreta a menina Maria. A temática do abuso e exploração sexual é destacada na sua forma mais crua em *Anjos do Sol*.

O projeto para este filme nasceu de informações da imprensa sobre tráficos de bebês para a Europa e exploração sexual no Brasil. A notícia de uma menina de 10 anos do interior de Pernambuco que ganhava a vida deixando explorar-se sexualmente por cinquenta centavos somada à busca por um tema forte suficiente para um longa-metragem onde interessava uma abordagem mais social, motivaram o diretor a pensar, como seria mostrar, na ficção, a vida desta menina⁴⁷.

⁴⁶ O nome dos atores será apontado apenas na primeira vez que o personagem aparece na descrição.

⁴⁷ Baseado na fala do diretor Rudi Lagemann nos extras do filme *Anjos do Sol*.

A trama se inicia com a narrativa de uma menina de doze anos sendo vendida pelo pai, para Tadeu (Chico Diaz). O personagem Tadeu é definido por Chico Diaz, como o receptor: “o primeiro elemento da cadeia produtiva da prostituição”⁴⁸.

No interior do nordeste brasileiro, a família reconhece a chegada de Tadeu e a tela mostra as expressões de medo, preocupação e resignação no rosto das crianças e da mãe.

O pai, que já negociou outra filha, apresenta Luzia para Tadeu. Ele analisa, acha que ela está meio adoentada e fraca e não serve: “Menina bichada não posso levar não”. O pai apresenta a próxima, Maria, e diz para seu comprador: “Num parece, mas já tem 12 anos, num dá trabaio, boa fia”. Tadeu olha: “Negócio fechado”. Sem olhar para a filha, o pai manda Maria arrumar as coisas. A menina fica parada em pé, olhando o pai esperando talvez, um olhar, um gesto. O espectador é tomado, o cinema inicia o enredo e a posse do espectador.

A mãe a chama e juntas vão arrumar os poucos pertences de Maria. A mãe lhe dá um cordão com uma medalhinha. A menina diz que não quer ir, porque deve ir? A mãe explica que o pai quer assim e o “padrinho” vai lhe arrumar uma família boa onde ela poderá trabalhar e ter uma vida diferente daquela da sua família.

Na saída de Tadeu e Maria, a mãe pergunta por notícias de outra filha vendida tempos atrás. Ele diz: “Tá bem, vi dize que tá pros lado de Brasília. Logo, logo mando dinheirinho de vocês”.

E assim, segue caminho com Maria para uma longa viagem. De caminhão, Maria e outras meninas viajam presas dentre caixotes de madeiras para que não sejam percebidas. Dali partem para a casa de uma leiloeira de meninas virgens. Maria e Inês (Bianca Comparato) são leiloadas por dois mil e quinhentos reais para Lorenço (Otavio Augusto) que dá Maria de presente de aniversário para o filho. Maria luta contra o seu destino, mas Lorenço, impaciente, mostra ao filho como se faz e dá início às muitas violências que Maria irá sofrer.

Inês é oferecida ao capanga da localidade onde estão. Violentadas, visivelmente feridas são mostradas sentadas no chão, em um canto do jatinho que as leva para a floresta Amazônica, lá são hospedadas em um prostíbulo, a *Casa Vermelha*, onde o proprietário Saraiva (Antônio Caloni) as violenta e explora-as

⁴⁸ O termo prostituição é utilizado pelo autor Chico Diaz nos extras do filme, não consideramos, nesta pesquisa, este termo para a infância por entendermos que a prostituição é uma escolha adulta.

sexualmente, mas está convencido que presta um grande favor para aquelas meninas dando-lhes comida, algumas roupas e lugar para morar.

Fogem e são apanhadas. Neste momento, o quesito ação do filme é explorado fortemente nas cenas de violência. A morte de Inês, a amiga de Maria, não somente reforça o personagem de Saraiva, mas o nível de violência da trama constrói no personagem de Maria, um sentimento intenso, talvez de força e rebeldia.

Há ruptura com os elementos de fragilidade. A partir desse momento, o desenrolar da narrativa mostra uma Maria marcada pelo sofrimento. Nova fuga é planejada e Maria consegue chegar à cidade do Rio de Janeiro. Com um papel na mão, disca um número⁴⁹ que uma amiga da Casa Vermelha lhe deu.

A cafetina vem ao seu encontro, leva Maria para sua casa, compra-lhe algumas roupas e vende a menina para uns amigos. Maria foge novamente e a história vai encerrando sem um final para as formas de abuso daquela infância.

A última cena mostra Maria pedindo carona. Ao parar, o motorista lhe diz que ela saberá como deve pagar aquela carona.

Uma breve pausa na tela - a mão de uma criança que talvez busque uma outra direção para estender - contudo, sem tempo para parar, Maria estende a mão para o caminhoneiro. Não há palavras, nem soluções, nem o final feliz que talvez desejassemos.

A criança protagonista de *Cidade de Deus* tem profissão de bandido, forma sua própria quadrilha, tem plano de carreira com privilégio neste mercado de trabalho.

O filme dá início com uma cena que se repete próximo ao final do enredo. As imagens mostram uma galinha ofegante tentando soltar-se de um cordão que prende sua perna, facões sendo afiados, outras galinhas sendo mortas, depenadas, deixando a galinha presa em pânico. Ela consegue se soltar do cordão e foge desesperada. O apavoramento da ave, as cores e o som apresentam as primeiras cenas corriqueiras de *Cidade de Deus*.

A entrada de Buscapé (Alexandre Rodrigues) na cena da galinha irrompe para outro período. A narração de Buscapé nos remete para a década de 60: bandidos famosos, pés de chinelo, são elencados para contar o começo da história

⁴⁹ A personagem não sabe ler conforme revelara para a amiga, mas sabe ver números.

da violência de *Cidade de Deus*. Uma comunidade formada por famílias que ficam sem casas por causa das enchentes. Sem luz, água encanada, asfalto e ônibus, este território retrata até a década atual, a trajetória de algumas gerações⁵⁰.

Em alguns filmes, a violência é explícita. Em *Cidade de Deus*, parece ser infinita. Pelo olhar de Buscapé, um jovem negro, pobre e de muita sensibilidade, conhecemos a favela carioca, registrada por elementos da violência que caracterizam o enredo.

A adaptação da obra de Paulo Lins, dirigida por Fernando Meirelles, mostra um contexto que aponta na violência, uma trajetória sinuosa e passional. Naturalizado a alguns moradores de *Cidade de Deus*, o crime se torna também, um modo de vida. O contraditório, o que se opõem é querer ser honesto, o que parece não ser vantagem alguma, naquela conjuntura.

Em um golpe de sorte e talento, Buscapé torna-se fotógrafo e se apresenta um alvo perfeito para a imprensa, visto que, vive na favela e tem oportunidade de dar fama e ibope a violência registrando em imagens, o cotidiano dos crimes.

A infância e a adolescência exercem papel principal e estes personagens, na grande maioria, não chegam à vida adulta.

O filme traz vibração, estilos, gingados impressos em uma nacionalidade brasileira, pobre, criativa e alegórica. Por esses elementos, pelas montagens, o filme apresenta, ao protagonismo de violência, o romance, a epifania⁵¹, a poesia na *Cidade de Deus*, ainda pelo uso da instrumentalização musical, dos cortes, enquadramentos e montagens e a antecipação dos fatos constantes neste filme.

O menino Mauro (Michel Joelsas) é o protagonista na presença e na narração de *O Ano em que meus Pais Saíram de Férias*.

Em Belo Horizonte, filho e mãe aguardam o pai para uma viagem. Mauro pensa estar indo passar férias com o seu avô, mas para o espectador fica subentendido, desde o início, que a mãe Bia (Simone Spoladore) e o pai Daniel (Eduardo Moreira) estão fugindo do Regime Militar no ano de 1970.

⁵⁰ Descrição do narrador.

⁵¹ A apresentação intuitiva da realidade por meio de algo ou ser, simples e inesperado - Em uma cena que o bandido foge para a mata, sobe em uma árvore, a tela mostra uma gota rolando da folha e se transformando em peixinhos coloridos (uma cena misteriosa), o som das vozes dos policiais embaixo da árvore desaparece, e quando o som transmitido pelas armas volta ele desce da árvore diz que não quer mais saber daquela vida.

A cena exhibe a mãe visivelmente tensa com o atraso do pai e Mauro, calmamente jogando futebol de botão percebendo intuitivamente talvez, os movimentos dos adultos. O pai é mostrado ligando para Mótél (Paulo Autran) e pedindo para que fique com o menino, pois não há outro jeito. O avô um pouco preocupado diz: “Mas tem que ser hoje”?

A família parte e no caminho passam por soldados armados demonstrando a Ditadura imperando no país daquele ano. Ao chegarem em São Paulo, no Bairro Bom Retiro, deixam o menino de frente ao prédio do avô e apressados querem seguir viagem. Mauro não se mostra satisfeito em ter de ficar, mas a mãe diz que é necessário. Ao questionar quando os pais voltam, o pai diz: “Na copa, filho”.

A tela mostra Mauro batendo na porta do apartamento do avô, por um longo tempo, sentado em frente à porta, jogando futebol de botão, mexendo nos pertences da mala, até chegar Shlomo (Germano Haiut) - um judeu vizinho do avô de Mauro que lhe diz que o avô faleceu. Em meio a estranhos ele segue para o enterro.

Shlomo, o vizinho do apartamento do avô - se vê na obrigação de cuidar daquele menino. Este relacionamento provoca um choque cultural para ambos, o modo de se alimentar, tomar banho entre outras coisas que Mauro vai descobrindo com aquele que agora é seu responsável.

No apartamento do avô que é ao lado do de Schlomo, Mauro vai adquirindo um estatuto a partir dos pertences do avô. Ou seja, o menino parece buscar proteção e acolhimento no uso do chapéu, do casaco, ou outros pertences do avô. O contato com o universo do avô o revitaliza na tela.

Mauro está sempre a esperar por um telefonema dos pais, mas nada acontece. A amizade com Hanna (Daniela Piepsysk), alguns garotos do bairro, a moça da lanchonete, os vizinhos do prédio onde mora e alguns homens que discutem futebol no bar, começam a agitar o cotidiano de Mauro. O bairro, formado por judeus e italianos, tem um time e Mauro se inspira no goleiro como profissão e sonha com seu futuro.

Ironicamente o país é retratado pela alegria da Copa enquanto pessoas são presas e mortas pela Ditadura.

As formas de abuso da infância são mostradas no abandono, na falta que Mauro sente dos pais, dos carinhos, do aconchego de sua casa. A copa passa e os pais de Mauro não aparecem. Na exibição da trama, as formas de abuso da infância são sutis, quase naturalizadas.

Na seqüência, Schlomo e outras pessoas conhecidas de Mauro são presas pelos soldados militares. Quando Schlomo volta para casa, uma cena de afeição quando o menino o abraça, com saudades.

Schlomo faz viagens repentinas e em uma destas viagens, leva Mauro para um lugar onde está a mãe do menino, muito adoentada. Quando esta melhora um pouco, os dois partem, possivelmente de volta para casa, mas sem o pai.

A experiência de Mauro naquela comunidade mostra as atitudes de uma criança abandonada frente a outros universos. Angústia e opressão cercam o país e o cotidiano de Mauro, mas o cinema mostra como ele consegue, ao final, tirar coisas boas daquela vivência.

Agilidade e entrosamento com a selva são os elementos que destacam a infância da pequena tribo de crianças índias de *Tainá 2 – A Aventura Continua*. A Amazônia descortina as primeiras cenas exibindo um grupo de crianças e adolescentes tomando banho de rio, pintando os corpos e brincando com seus filhotes de estimação. A menina Catiti (Arlene Rodrigues) de olhar triste observa as crianças.

Esta cena da mata é quebrada para o interior de um barco. Entre os passageiros está o cãozinho Boris e seu dono Carlito (Vitor Morosini) que estão indo para a casa do Professor Gaspar (Kadu Moliterno), pai de Carlito. Gaspar vive em uma casa a beira do rio e é defensor da natureza.

As crianças protagonizam o enredo defendendo e soltando os animais das armadilhas. A adolescente Tainá (Eunice Baía) é acompanhada de perto pela pequena Catiti.

Tainá e Catiti estão na mata soltando os bichos presos nas armadilhas feitas pelos bandidos de animais enquanto Carlito está desesperado procurando o cãozinho Boris que pulou do barco atrás de um besouro. Ao chegar à casa do pai, Carlito insiste para que o pai sobrevoe a mata para procurar seu cão. Não o encontrando, pai e filho voltam para casa, mas Carlito não consegue dormir e a noite pega a canoa e sai para a mata em busca de seu animalzinho. Ao encontrá-lo, ele já é o xerimbabo (filhote de estimação) de Catiti, mas Tainá tenta explicar para a pequena que o cachorro é do “curumim branco”.

As crianças fazem amizade e, apesar da tristeza de Catiti, os interesses em defender a natureza são maiores.

5.3.2 O Adulto Protagonista

Em *Didi quer Ser Criança*, as crianças, seduzidas pelo consumismo, não se dão conta dos ingredientes químicos que há nos doces de uma fábrica que só pensa em lucrar. Didi (Renato Aragão) é provador de doces da “Cosme e Damião”, indústria de doces de qualidade, naturais, mas sem atrativos nas embalagens, como cores e apelos midiáticos de sua concorrente. Por este motivo, a fábrica está falindo e a concorrente tem planos alarmantes para aumentar a renda. O proprietário Armando (Werner Schünemann), pai da doce Sandrinha (Maria Luiza Rodrigues) encomenda de seu funcionário, o Prof^o Muller (Charles Paraventi), uma receita para aumentar os lucros. Este traz a idéia de misturar um produto radioativo às balas que podem aumentar o tamanho em até três vezes, contudo, não garante os efeitos colaterais e avisa que as crianças podem brilhar no escuro. Armando topa a idéia e contrabandeia o material radioativo.

Cosme (Rafael de Castro) e Damião (Daniel de Castro) aparecem disfarçados de mendigos, Armando não aceita que durmam em frente a sua fábrica e pede que eles se afastem para bem longe. Os dois santos, vão bater a porta de Didi que os recebe e oferece banho, roupas e alguns doces.

Felipe (Pedro Malta) o amiguinho inseparável de Didi quer ser adulto para poder namorar as mulheres bonitas, assim como o Didi. Este por sua vez, quer ser criança para poder brincar e ganhar doces dos adultos no dia de São Cosme e Damião.

Ao comerem uma balinha, acontece a mágica e assim eles poderão realizar seus sonhos. Didi se apaixona pela menina Sandrinha que, no final do filme, vira adulta para que os dois fiquem juntos. Já Felipe consegue marcar encontros com a namorada de Didi e faz sucesso com as mulheres.

As formas de abusos da infância aparecem na violência para com a menina Sandrinha que come a bala que o próprio pai fabricou e fica com seu estado de saúde abalado e também no rapto de Didi e seu amigo Felipe. Os dois ficam amarrados com uma corda mas, rapidamente conseguem se libertar.

Didi é o protagonista da trama, seu personagem é destacado em todo o enredo, em especial quando ao final, Cosme e Damião elogiam imensamente o que ele fez para salvar as crianças e a fábrica de doces em que trabalha.

André (Selton Mello) é protagonista e narrador da trama de *Lavoura Arcaica*. O protagonismo é adulto, mas a infância narrada por André e mostrada na tela circunda os acontecimentos dos abusos que sucedem com mais intensidade na adolescência e vida adulta.

A obra adaptada de Raduan Nassar traz, em uma linguagem lírica, a narração de André imbricada nos discursos do pai e do próprio personagem narrador, a sua história e transformação.

O próprio narrador personagem cinde-se, divide-se em três narradores: o narrador que conta, que pertence ao presente da enunciação e os narradores-imagens e fala. Enunciados pelo primeiro narrador, mas diferentes do primeiro, por pertencerem a outro espaço-tempo.

Estes dois narradores, a infância e adolescência remetem ao personagem adulto no decorrer de toda a trama. O filme mostra os abusos que ocorrem na infância naturalizados em cenários de uma família tradicional, conservadora, onde o pai-patrão dita as regras.

A infância exibida neste filme é presente na tela pela atualização que o personagem narrador faz dela. Os carinhos de uma mãe submissa e silenciosa, o acolhimento da natureza nos grandes espaços de claridade intensa é quebrado pelas cores cinza e pela opressão vivida na adolescência quando surgem os prazeres do corpo condenados fortemente pelos sermões do pai. O corpo epilético, o corpo consumido pelos desejos, proibidos, dolorosos e sublimes, é para André, a condenação suprema, absoluta e transformadora.

À claridade da infância - narra André: “esta claridade... que mais tarde passou a me perturbar... me pondo mudo e estranho no mundo”.

As cores vivas e alegres utilizadas para apresentar a infância mostram um tempo sem passado, uma infância atualizada na transformação de cada momento da vida adulta. No filme, a infância mostra inocência e descobrimento, contrapondo-se, com constância, à vida adolescente e adulta do mesmo personagem.

O Caminho das Nuvens mostra no cotidiano de uma família em viagem de bicicleta as formas de abuso da infância nas cenas em que as crianças são

negligenciadas e violadas dos seus direitos básicos: alimentação, saúde, educação e lazer.

O sonho do protagonista desta trama, Romão (Wagner Moura), por um emprego de mil reais, leva para a estrada, a sua esposa e cinco filhos. As três crianças, um bebê e um adolescente acompanham os pais saindo de Santa Rita, na Paraíba, até o Rio de Janeiro de bicicleta.

Baseada em fatos reais, a trama, embalada pelas músicas de Roberto Carlos, revela no seu protagonismo, os fortes laços familiares que vão sendo desafiados pelas circunstâncias extremas que a viagem provoca. As crianças, o adolescente e os adultos percorrem, de bicicleta, 3.200 km e ficam sujeitas às mesmas necessidades que os adultos passam na estrada, além dos direitos específicos da criança como a educação e o lazer - as crianças não vão para a escola e não são devidamente alimentadas - dependem das doações de estranhos para comer. Uma cena as mostra a beira de um rio, fazendo a higiene pessoal.

Uma parada em Juazeiro do Norte para visita ao “Padinho Pade Ciço”, o santo de devoção do pai, mostra a mãe e as crianças pedindo um pedaço de pão, um lugar para dormir, mas nada conseguem, as pessoas vão argumentando que não tem nem para elas. Os “arranjos” para ganhar algum dinheiro (lavar carro, fazer alguma apresentação cantando em bares ou vender coisas) são sempre realizados pela mãe, crianças e o adolescente.

A esposa demonstra grande confiança no sonho de seu marido e juntamente com os filhos, segue-o dando-lhe todo o apoio. Aos filhos, são repassadas lições de dignidade e, mesmo em situações extremas, são respeitados os valores do pai.

O pai interfere na disciplina dos filhos quando as circunstâncias exigem, sempre em cenas de repreensão ao adolescente (este também vai expondo seus pontos de vista no decorrer do enredo). As crianças acompanham a história, a viagem, mas seu protagonismo fica baseado mais em critérios visuais e algumas vezes aparecem cantando.

Neste filme, a pobreza não contribui para a criminalidade, quando o filho adolescente e o filho do meio, pegam o dinheiro que caiu da caixa da igreja e o adolescente vai comprar as passagens para o Rio de Janeiro pensando fazer uma surpresa ao pai, este rasga as passagens dizendo que a sua família não aceita dinheiro roubado.

O filme não é triste, as pedaladas da família nas estradas cobertas pelas nuvens transmitem liberdade e alegria.

O Caminho das Nuvens, por este contexto, apresentou, em algumas cenas, dificuldades na legitimação dos abusos. A alegria daquele cotidiano, a força depositada na perseguição daquele sonho, as paisagens, a trilha sonora, se mesclam à categorização dos abusos.

O protagonismo adulto de *Ó Paí Ó* traz as figuras carnavalescas e diálogos característicos e animados do cortiço do centro histórico do Pelourinho, em Salvador.

Os textos, sinopses e críticas encontradas sobre o filme, parecem esquecer da presença das crianças no enredo. No entanto, apesar disso, cabe ressaltar a forma com que o diretor trabalha as cenas em que elas aparecem. Produzida no centro histórico do Pelourinho, em Salvador, a entrada da infância no filme mostra, na primeira cena com crianças, os dois universos que elas habitam. Com skates estrepitosos, descem as escadas na saída de uma igreja, pedem dinheiro para os turistas, mexem com os moradores da favela que desfilam, em um bloco, a orgia carnavalesca. Entram rapidamente na entrada do prédio onde moram, no que a mãe, evangélica devota, sai na janela e grita para o bloco que passa: “Sai da minha porta cambada de sataná’s”, ao que os meninos pegam a Bíblia escondida embaixo da escada e sobem para louvar a Deus junto à mãe.

Expostos à liberdade das ruas, acabam sendo descobertos pela mãe que lhes aguarda com uma surra. Rápidos, eles fogem, vão para o mar, tomam banho na mesma constante alegria. Ao voltarem para as ruas, são mostradas pegando apetrechos para vender no trânsito ou aos turistas pedestres. Estão na rua, na última noite do carnaval apresentados pela tela em uma alegre aventura.

Em um desenrolar parecido com o de uma gravidez os elementos que se apresentam, antecipam os fatos seguintes, de forma que, gera no expectador, uma sensação de desconforto, uma espécie de pressentimento estranho. Uma tensão dramática em uma comédia? Este é um momento de comparação do registro às cenas que, no cinema, pode tornar-se um momento nebuloso, pode-se dizer que é uma diferenciação complicada de outros modos de descrição.

Quando os meninos fogem da surra prometida da mãe, vão para o mar para banhar-se, os critérios sonoros e visuais parecem quebrar sutilmente a lógica-

narrativa e introduzir novos elementos. A confusão do carnaval se armando, a alegria contínua de Cosme e Damião correndo pelas ruas, transitando entre os carros (esta cena tem outro momento de quebra no som e desaceleração da imagem), antecipa algo que ainda não se sabe o que é.

Cabe lembrar, que até este momento do filme, a possibilidade do exercício pleno da infância, em poucas cenas, a intensidade daquele universo é suficientemente manifestado.

O policial contratado por Seu Jerônimo para dar um susto nos meninos que não saem da frente do seu comércio e saqueiam os turistas, persegue um bando de nove meninos nas ruas, dentre eles estão Cosme e Damião.

As cenas que seguem mostram as crianças sendo assassinadas, o filme mantém o enredo e a alegria dos adultos no carnaval simultânea às cenas da tragédia.

O título *Ó Paí Ó* é, com proeminência, pronunciado em dois momentos distintos: no início, quando Roque está à frente de uma mulher para pintar-lhe os seios nus, ele vira para a câmera e diz: *Ó Paí Ó!* Quando os meninos Cosme e Damião são baleados, a mãe preocupada recorre aos búzios. Lidos os pressentimentos do seu coração, ela se vira para a câmera, no mesmo gesto de Roque, e grita desesperada: *Ó Paí Ó!* A câmera mostra um pedido, uma súplica no rosto de uma mãe horrorizada.

A cena trágica da morte dos meninos segue o filme com as cenas do carnaval e a música de letras: “(...) o terror já domina o Brasil... e lá vou eu... pro Nordeste o país vira as costas... e lá vou eu...”

De gênero comédia, o filme utilizou a infância para mostrar o drama. Sob o sangue derramado no asfalto, a última cena mostra os pés do catador de latinhas passando em movimentos rápidos, continuando a vida, “... e lá vou eu”.

O filme *Quanto Vale ou é por Quilo?* apresenta um hibridismo de documentário e ficção. Apesar da presença da criança ser passiva no filme, o acontecimento de políticas públicas implementadas para supostos benefícios das crianças, demonstra as formas de violação dos direitos da infância.

Uma ONG corrupta divulga benefícios para as crianças. São levados alguns computadores para a favela e é feita a comemoração para a promoção da ONG “Sorriso de Criança”, mas Arminda (Zezé Motta), que trabalha no projeto, descobre

que os computadores comprados foram superfaturados e, por causa disto, precisa agora ser eliminada.

Um acontecimento que pode passar, muitas vezes, despercebido na realidade, mas não no cinema. Em discursos marcados pela voz de Milton Gonçalves, o filme apresenta uma crítica pesada contra as instituições brasileiras. Em uma foto com crianças, escolhidas com características de miserabilidade, a personagem de Joana Fomm, fala à camera: “Doar é um instrumento de poder, a super exposição que seres humanos fazem em degradantes condições de vida fazem extravasar sentimentos de emoção. Sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade, e por fim, alívio. E ainda faz uma boa dieta da consciência”.

As diferenças sociais, a exploração da miséria, para promoção das políticas adultas aparecem em analogias com a época da escravidão, oferecendo elementos intensos para uma leitura mais crítica das políticas públicas voltadas para as crianças e as formas de abuso destas.

O filme mostra cenas em que as crianças são expostas a constrangimentos que parecem dizer mais respeito ao espectador do que as próprias crianças, que acham aquela situação, no máximo, engraçada.

A relação que esta produção faz entre a época do comércio dos escravos e a atual exploração da miséria mostra uma sociedade desinformada de seus direitos, sujeitas àqueles que idealizam a sua condição humana naquele universo.

A produção obtém da infância, todos os elementos, entre eles, as formas de abuso para compor o enredo, contudo Kira a personagem de Xuxa é a protagonista de *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*.

No mundo da fantasia e da imaginação, as crianças, cercadas pelos carinhos do tio Rafael (Luciano Szafir) e da amiga Kira, não estão protegidas da violação dos seus direitos.

Kira é a duende da luz, uma botânica que mora na floresta e vai ajudar a salvar as crianças da bruxa malvada que quer endurecer os corações apaixonados. O mal é combatido através do amor de Kira. As bruxas e os monstros existentes no castelo contribuem para apresentar as formas de violência que as crianças são envolvidas.

De gênero infantil, o filme traz na fantasia e na imaginação, a intenção de apresentar lições metafóricas para o mundo real.

Assim, para que a botânica Kira (Xuxa) possa combater a poderosa bruxa malvada, a menina Nanda (Debby Lagranha) é seqüestrada, presa e violada. As outras crianças passam muito medo com as bruxas. O filme mostra o quanto é importante ter por perto um adulto do bem para salvar as crianças violentadas.

5.4 A PARTICIPAÇÃO INFANTIL NOS FILMES

As produções cinematográficas analisadas compõem-se de estruturas de infância distintas. Apesar de a presença infantil ser um dos critérios para a seleção dos filmes desta análise, esta seção irá discutir como se dá a participação das crianças no enredo, ou seja, se a participação é ativa ou passiva.

5.4.1 A Participação Ativa

Obedecendo ao critério da presença infantil nos filmes, as crianças aparecem nos dez filmes, contudo, a participação ativa das crianças é exibida em oito filmes: *Anjos do Sol*; *Cidade de Deus*; *Didi quer ser Criança*; *Lavoura Arcaica*; *O Ano em que meus pais Saíram de Férias*; *Ó Paí Ó*; *Tainá 2 – A Aventura Continua*; *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*.

A participação é ativa de uma infância abusada dos seus direitos e violada de formas anômalas em *Anjos do Sol*. As crianças são mostradas pelas falas, pelas expressões amedrontadas, desesperadas ou com esperanças em lutar, sendo abusadas e exploradas sexualmente, violadas física, psicológica e verbalmente. A câmera delas e de nós, espectadores, não se compadece.

Em toda a narrativa, a menina Maria tem uma participação ativa até o final da trama, na maioria das cenas, acompanhada de outras meninas.

A violência e a infância têm medidas iguais na participação da trama em *Cidade de Deus*. Cena da criança chupando pirulito e discutindo a organização do crime, cena da criança chorando e escolhendo onde vai levar o tiro para pagar pelas outras crianças que fugiram, cena da criança pequena perdendo o chinelinho correndo atrás do seu bando (outras crianças um pouquinho maiores), cena da criança atirando em outra para virar bandido de vez.

Neste filme, são as crianças pequenas, que ao final da trama tomam conta do crime organizado, algumas com boa trajetória e experiência no mundo das violências. Ou seja, a participação infantil em *Cidade de Deus* é ativa.

A participação das crianças é ativa pelo modo como se envolvem na trama, desenvolvem e interagem em *Didi quer ser Criança*. Ao exhibir o menino Felipe namorando uma vitrine de loja musical, a tela mostra o sonho dele em ter um violão. Ele participa das conversas com Didi, e apresenta uma trajetória individual no filme.

A personagem Sandrinha tem participação ativa pelo papel que desempenha, no modo como se apaixona por Didi criança, nas reclamações que faz de Felipe que não dá bola para ela e só quer saber das meninas maiores e na cena em que; ao comer a bala com mistura radioativa passa mal e faz o pai mudar de atitude e postura após este acontecimento.

Este filme nos mostrou o protagonismo adulto, mas a participação da infância é ativa.

O filme recorre à acentuação da infância (algumas cenas da infância carregam mais intensidade nas cores e trilha sonora) para aproximar-nos da dor que André sente em *Lavoura Arcaica*.

A participação infantil ocupa boa parte do enredo e é apresentada através de um passado presente. Na narração do personagem protagonista adulto, a participação infantil, o seu passado, aparece em cores fortes e vibrantes, enquanto o presente é apresentado em tons de cinza e preto e branco, na maioria das cenas.

Dessa forma, a participação infantil é considerada ativa no passado que se pronuncia ao decorrer de toda a trama.

A criança acompanha os pais seguindo os seus planos. Sua participação se torna ativa quando, passados alguns dias depois de ter sido deixado em frente ao prédio do avô, o menino precisa aprender a conviver com aquele novo espaço e uma nova cultura.

Assim, *O Ano que meus Pais saíram de Férias* apresenta acontecimentos diários na vida do menino Mauro onde a criança, como o protagonista do filme, também tem a participação ativa da infância.

A participação da infância é preenchida na sua totalidade e é ativa nas poucas cenas em que as crianças aparecem na tela de *Ó Pai Ó*.

O estilo criado para Cosme e Damião (os protagonistas da infância), mostra um ritual que se repete no filme. Para entrar em casa, a bíblia embaixo do braço, as camisas abotoadas e por dentro das bermudas; para a rua, as camisas soltas, abertas e a bíblia deixada embaixo da escada do prédio onde moram. As aventuras alegres enunciam os territórios que as crianças demarcam, nas ruas, em casa, na presença frente aos adultos.

Em *Tainá 2 – A Aventura Continua*, as crianças têm participação ativa. Tainá é a defensora dos animais e a menina Catiti, de 6 anos, a segue imitando seus seus gestos, mas também expõe suas atitudes e opiniões próprias.

As outras crianças também compõem a narrativa, mas a participação ativa é de Tainá e Catiti.

Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas exhibe na personagem de Kira, a protagonista, seu heróico salvacionismo.

Para tal, as crianças são seqüestradas, presas, torturadas e violadas verbal e psicologicamente. A participação é ativa não só pela presença das crianças em toda a trama, mas pela maneira como interferem na temática da violência elaborando planos para combater o mal e interagindo com os adultos para libertar a menina Nanda (Debby Lagranha), que é presa e torturada pelas bruxas.

5.4.2 A Participação Infantil Passiva

As crianças aparecem em imagens nos filmes. A presença, as expressões e com poucas falas, a infância interage na história, mas a participação é passiva em dois filmes: *O Caminho das Nuvens* e *Quanto Vale ou é por Quilo?*

A cena da mãe, esfregando a barriga da criança, a irmã atrás fazendo o mesmo com o irmão menor, retrata a fome que a família passa. A participação da criança é passiva, as falas das crianças são poucas e vagas. Os abusos são naturalizados (a fome, o cansaço, o frio, o desconforto, a falta de higiene).

Há uma cena em que Rodney (Manoel Sebastião Alves Filho) pede para o adolescente Antônio (Ravi Lacerda) o carrinho que ele achou. Em outro momento, a

menina Suelena (Cícera Cristina Almino de Lima) fala ao pai mostrando-lhe o vestido que ganhou de uma mulher na estrada.

O adolescente tem uma participação mais ativa com relação à situação em que se encontra. A presença das crianças, apesar de constante, é passiva.

A criança é um produto apelativo para vender a imagem das ONGs que superfaturam a partir de projetos vinculados à infância em *Quanto Vale ou é por Quilo?*

As crianças, nas cenas, não têm fala, elas estão no espaço, mas não há um lugar para a participação da criança na trama. Posicionam-se frente às câmeras, mas como figurantes no decorrer de todo o enredo. A participação é passiva, apesar do discurso implícito das imagens e dos movimentos que ocorrem com a utilização da figura e textos com a criança em algumas cenas.

5.5 A VIOLÊNCIA FÍSICA

Esta violência pode ser mostrada de forma direta quando uma criança é cortada, espancada ou outras formas de agressão que causem lesões, ferimentos físicos. Ou de forma indireta quando através de alguma agressão externa como a exposição da criança por muito tempo ao cansaço, a fome, a sede e ao calor, são excessivos a ponto de provocarem dores físicas, então é legitimada a violência física⁵².

Toda forma de violência que cause ferimento ou sofrimento físico, denomina-se violência física.

A violência física aparece em sete filmes: *Anjos do Sol*; *Cidade de Deus*; *Didi quer ser Criança*; *Lavoura Arcaica*; *O Ano em que meus pais saíram de férias*; *O Caminho das Nuvens* e *Ó Paí Ó*.

A violência física se apresenta na produção de *Anjos do Sol* de diversas maneiras. Na forma de abuso e exploração sexual do corpo das meninas (os homens fazem fila para molestá-las sexualmente), principalmente as meninas mais novas e puras. As meninas reclamam com freqüência das dores no corpo.

Saraiva, o dono do prostíbulo, além de ser o primeiro a violentar as meninas sexualmente quando chegam à Casa Vermelha, pratica com freqüência os tapas e

⁵² Shelb (2006, p.13)

empurrões. Os machucados da mata, nas fugas das meninas, também são explícitos na tela.

As cenas são intensas e duradouras, mas a cena onde o personagem de Saraiva e a própria violência é reforçada exhibe Inês amarrada e arrastada pelo jipe até a morte após a fuga na mata. Maria recebe como castigo ficar algemada no quarto por um mês recebendo muitos clientes.

A violência física aparece em uma multiplicidade de situações envolvendo crianças, adolescentes e adultos praticantes e vítimas das mortes, agressões físicas, além do sofrimento físico causado pelo consumo das drogas de *Cidade de Deus*.

Violências explícitas, duradouras (alguns personagens têm toda sua trajetória narrada por estes elementos) e intensas.

Uma criança de uns 5 ou 6 anos chora desesperada no momento que deve escolher onde quer levar o tiro, na mãozinha ou no pé. Crianças muito pequenas aparecem, neste filme, envolvidas na criminalidade cometendo os atos de violência como os bandidos adultos, organizando e liderando seus grupos.

Didi quer Ser Criança mostra cenas de violência curtas, mas explícitas.

Na cena em que Didi e o menino Felipe são raptados pelos seguranças da fábrica de Armando e jogados para dentro do caminhão, percebe-se o cinema caracterizando a violência, nos filmes feitos para crianças, sob formas mais fantasiosas.

A corda, bem solta em torno das mãos faz com que, rapidamente eles se libertem com a ajuda de um cãozinho. Os seguranças jogam cartas na fábrica onde eles estavam amarrados e Didi e Felipe passam tranquilamente por perto sem serem percebidos.

A violência física exhibe a cena em que a menina Sandrinha fica em estado grave ao comer uma bala com material radioativa que o próprio pai fabricou para aumentar os lucros.

As palmadas nas mãos e nos braços do menino André (a cena desta violência se inicia com o personagem criança estendendo os braços para o pai bater, a medida que o pai vai batendo a seqüência mostra os braços com as cicatrizes em André adulto) se caracterizam como uma violência física explícita, duradora (pelo

fato das cicatrizes externas nos braços e da dor que carrega) e intensa em *Lavoura Arcaica*.

O Ano em que meus Pais Saíram de Férias, exibe a cena de um acidente doméstico, onde Mauro provoca um ferimento na mão quando tenta sozinho fritar ovos. É uma violência física direta e indireta - em decorrência de outra violência que é a negligência - a criança está sozinha, com fome e vai mexer com o fogão.

Uma outra cena mostra um ataque de fúria de Schlomo ao chegar e ver o menino jogando bola no corredor do prédio com um artefato seu (talvez um lenço). Schlomo dá um tapa no rosto de Mauro e o agride verbalmente. As dores físicas causadas pela angústia ou pelo abandono podem passar despercebidas.

A negligência dos pais ao exporem as crianças a situações de cansaço, fome, sede, falta de condições de higiene, saúde, educação e lazer, violam os direitos da criança e aparece também como violência física em *O Caminho das Nuvens*.

A forma direta da violência física aparece na cena em que um adulto estranho provoca um corte de faca no nariz do menino Antonio.

Esta modalidade de abuso aparece, neste filme, explícita, duradoura e intensa. A viagem é longa e os elementos de abuso se repetem o filme todo. A fome e todos os elementos externos são excessivos e causam dores físicas. O bebê chora, a mãe esfrega a barriga de uma das crianças e pede que elas durmam para que a fome passe.

A mãe dos meninos Cosme e Damião corre atrás deles com uma cinta para dar-lhes uma surra por descobrir que eles mentiram para ela. Eles fogem, mas ao perseguir um bando de nove crianças, o policial contratado por um comerciante local para dar um susto nas crianças que importunam e saqueiam os turistas, atira atingindo os meninos de *Ó Pai Ó*.

O assassinato das duas crianças caracteriza a violência física. Esta violência se apresenta explícita, curta e intensa.

5.6 A VIOLÊNCIA VERBAL

Esta violência é reconhecida quando explicitada em palavras que causam constrangimentos, sofrimentos físicos e psicológicos. A violência verbal pode passar despercebida, estar nas entrelinhas, oculta ou, se mostrar de forma explícita e direta. Este tipo de violência aparece nesta análise em sete filmes: *Anjos do Sol*; *Cidade de Deus*; *Lavoura Arcaica*; *O Caminho das Nuvens*; *Ó Pai Ó*; *Quanto Vale ou é por Quilo?*; *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas*.

Em *Anjos do Sol* as meninas são agredidas verbalmente pelos seus exploradores e abusadores. Os constrangimentos são explícitos pela opressão que as condiciona àquele tipo de vida. Estão presas a um universo com formas variadas de violências. Os adultos mesmo quando se dirigem às meninas de forma aparentemente dócil estão verbalizando para elas que obedçam e que não dêem trabalho, pois será pior para elas.

Uma cena exhibe Saraiva, o dono do prostíbulo, ameaçando as meninas dizendo que: quem foge, morre. Depois da fuga, as agressões verbais às meninas são intensas e explícitas.

No enredo de *Cidade de Deus* a violência verbal poderia ter um glossário próprio. Os dois palavrões utilizados com constância em todo o filme são: “fia da puta” e “caralho”. As cenas de xingamentos e palavrões utilizadas para as crianças e pelas crianças são explícitas, duradouras e intensas e as crianças repetem este tipo de violência.

Quando o menino apanha nos braços, de varinha, o pai pronuncia seus sermões dizendo-lhe que assim se corrige o mal em *Lavoura Arcaica*. Esta violência aparece explícita, duradoura (pela repercussão das falas do pai que aparecem torturando André em todo o filme) e intensa.

O pai agride verbalmente a família e mostra o peso que são para ele só pelo fato de existirem em uma cena de *O Caminho das Nuvens*. Com o adolescente, as agressões são mais frequentes. As crianças estão sempre presentes às discussões ou agressões verbais do pai com a família. Esta agressão não é dirigida diretamente à criança, no entanto, é atingida por participar do mesmo contexto da familiar. São explícitas, duradouras e intensas.

Em *Ó Pai Ó* a mãe dos meninos Cosme e Damião, descobre que eles mentem, os espera para uma surra, e diz, correndo atrás deles: “uma surra bem dada para tirar o satanás do corpo de menino ruim”.

As crianças, quando bem tratadas e respeitadas, estão recebendo o que lhes é de direito. A cultura ou a imprecisão conceitual pode reconhecer este tratamento da mãe como um corretivo, como benevolência, pode camuflar algumas violências e não considerá-las. Esta violência neste filme é explícita, curta e intensa. O filme apresenta a violência verbal associada aos discursos supostamente salvacionistas ao redor da figura da infância.

A violência verbal praticada contra a criança em *Quanto Vale ou é por Quilo?* é mostrada de forma explícita, oculta e sugestiva. Em uma cena explícita, a patroa diz para a menina negra: “você teve sorte por encontrar uma família que te trata como filha”. A criança, como todo sujeito de direito, necessita que seus direitos sejam respeitados, sem que precise ser agradecida por isso. Em outra cena, os adultos conversam sobre como deve ser a classificação das crianças para que a fotografia fique mais apelativa no sentido de atrair o público para as políticas públicas das ONGs.

A violência verbal aparece na fala da bruxa de *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas* quando pressiona psicologicamente a menina que está presa na gaiola reforçando, portanto, a violência psicológica. A bruxa fala para Aninha (Maria Mariana Azevedo): “Você é uma menina feia e fedorenta”. A outra bruxa: “Sua mãe não gosta de você”. A outra: “Quer brincar? Vou pegar cobras, sapos e lagartos para você”.

A violência aparece de forma explícita, curta (as cenas de violência não são de longa duração, quebrada pela presença dos adultos) e intensa.

5.7 OS TIPOS DE VIOLÊNCIA A QUE AS CRIANÇAS SÃO SUBMETIDAS

- **Agressão** é exibida nos dez filmes. As agressões são físicas, verbais e psicológicas. Todo ato violento é uma agressão, algumas se tornam mais intensas na concretude, na prática da agressão. A maneira como a agressão repercute nas pessoas varia e torna mais difícil a análise. Portanto, é considerada agressão o que a tela mostra.

- **Tortura** em três filmes: Em *Anjos do Sol* em uma das várias cenas de tortura, Maria é algemada na cama e os homens entram em filas no quarto para dela abusarem sexualmente. *Cidade de Deus* mostra, além das torturas físicas, crianças baleadas em partes do corpo ou agredidas com tapas e chutes. A tortura é praticada pelos bandidos mais velhos da *Cidade de Deus* que condiciona as crianças para aquela vida, sem dar-lhes muita opção. A primeira profissão no crime é das crianças, são os aviões, ou seja, os que levam a droga para os consumidores menores. A tortura é psicológica em *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas* (psicológica). As bruxas torturam a menina Nanda mantendo-a presa para que ela chore e a lágrima se junte a poção para endurecer os corações apaixonados.
- **Seqüestro** em dois filmes: em *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas* a menina é seqüestrada pela bruxa e em *Didi quer ser Criança* Didi e seu amigo são sequestrados pelos seguranças da fábrica e mantidos presos.
- **Assassinato** em três filmes: *Anjos do Sol* exhibe o arrastão da menina Inês até a morte. Ainda, o sumiço de outra menina é misterioso. O inspetor de saúde diz ao dono do prostíbulo que ela está com Aids, a tela sugere um assassinato. *Ó Paí Ó* exhibe a cena do assassinato seguida de homicídio duplo, a morte das duas crianças correndo pelas ruas. Em *Cidade de Deus* os assassinatos são múltiplos.
- **Cárcere ou privação de liberdade:** em dois filmes: *Anjos do Sol* mostra as meninas presas no prostíbulo da Casa Vermelha sem poder sair e com ameaças de morte, também quando são transportadas ficam presas embaixo de caixas para que não sejam vistas. *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas*, a menina é presa dentro de uma gaiola enquanto é violentada verbal e psicologicamente.
- **Xingamentos** diretos às crianças aparecem em sete filmes: *Anjos do Sol* – as meninas são, com freqüência, xingadas por Saraiva, o proprietário do prostíbulo que elas estão. Se não obedecem ou ficam rebeldes recebem xingamentos. Na *Cidade de Deus* – “filha da puta e caralho” - são expressões utilizadas com freqüência contínua entre os muitos xingamentos das crianças, adolescentes e adultos. *Lavoura Arcaica* – são os xingamentos do pai ao filho quando este comete algo que o pai condena como: “os pecados da carne, as

tentações”. Em *O Ano em que meus pais saíram de Férias* Schlomo é o senhor judeu que cuida de Mauro quando os pais o deixam na porta do prédio do avô que acaba de falecer. Devido ao forte choque cultural existente entre os dois, os xingamentos de Schlomo são em relação aos hábitos que ele não reconhece e não respeita. *O Caminho das Nuvens* mostra os xingamentos do pai para a família que parece nunca fazer o suficiente para agradá-lo apesar de estarem na estrada passando trabalho por causa dele. Em *Ó Pai Ó* os xingamentos são da mãe para os meninos, estes devem andar sobre o olhar de Deus e da igreja evangélica. *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas* mostra as bruxas praticando os xingamentos às crianças.

- **Abuso Sexual:** Em *Anjos do Sol* as meninas são abusadas pelos adultos da família e estranhos.
- **Exploração Sexual:** *Anjos do Sol* as meninas são vendidas por vários receptores e exploradas sexualmente.
- **Constrangimentos:** em três filmes aparecem os constrangimentos devido a própria condição de vida em que se encontram: *Anjos do Sol*, *Cidade de Deus e Quanto Vale ou é por Quilo?* (neste último, as crianças são constrangidas quando expostas para perceber a cor, diferença social, etc).
- **Opressão** aparece em seis filmes: *Anjos do Sol* apresenta as meninas oprimidas por situações de vida que não escolheram e pelos adultos que as governam. Em *Cidade de Deus* as crianças ficam totalmente oprimidas pelos bandidos até conseguirem mostrar sua força. *Lavoura Arcaica* mostra a opressão como a prisão em que André se enclausurou por carregar a culpa do incesto (a paixão pela irmã). *O Ano em que meus Pais saíram de Férias* exhibe a opressão que o país se encontra devido a Ditadura e a condição de Mauro naquele contexto. *O Caminho das Nuvens* as crianças são oprimidas pelas condições extremas que a família lhes expõem nas estradas. Em *Quanto Vale ou é por Quilo?* a opressão desde a época da escravidão até os dias atuais exhibe as crianças sendo utilizadas como coisas para material de propaganda ou para servirem a algo.
- **Tráfico** em dois filmes: *Anjos do Sol* onde as meninas são vendidas e traficadas para outro Estado e em *Cidade de Deus* o tráfico tem plano de

carreira, para as crianças, mesmo as menores, uma oportunidade de ganhar dinheiro desde muito cedo.

5.8 A PRÁTICA DOS ABUSOS INFANTIS

Os abusos infantis podem ser praticados em qualquer lugar, na rua, na escola, nos hospitais e muitos outros espaços por adultos, adolescentes ou crianças da família, estranhos ou vizinhos. Como os abusos aparecem praticados nos dez filmes da lista, estes seguem, na relação abaixo, na ordem que vem sendo seguida desde o início da análise.

Os abusos infantis são praticados em *Anjos do Sol* pelos adultos da família e pelos estranhos. O pai vende as filhas para o receptor, a mãe e os irmãos acompanham tudo, mas nada fazem ou, nada podem fazer. A situação de miséria em que aquelas famílias se encontram mostra esta venda como uma saída. O pai está vendendo a segunda filha, tem muitas crianças no pátio e a mãe carrega um filho na barriga, parece este ser um modo de ganhar a vida.

Ainda nesta categoria, Inês relata que é violentada pelo padrasto. Em uma cena onde as duas meninas estão na mata Maria reclama das fortes dores: “Como eu to com dor”. – “Eu também” - diz Inês. “Como eles gosta de faze uma coisa assim, que só dá dor”? Inês responde: “Às vezes pode sê bom. Se ce faiz com alguém que se gosta aí pode sê bom. Ce nunca teve um namorado”? Maria responde que não e Inês lhe conta que já teve um: “era casado, tinha filhos e era muito véio, véio memo, tinha uns trinta anos”⁵³. Quando o padrasto de Inês descobriu o “namoro” a chantageou dizendo que ia contar tudo para a mãe dela, Inês teve que “fazer coisas” com ele também, mas a mãe os pegou em flagrante e a expulsou de casa.

Os adultos estranhos são também, as pessoas que as meninas vão cruzando em suas trajetórias, como as cafetinas. Uma delas faz leilão de meninas virgens, outra hospeda as meninas em sua casa e as explora, colocando-as na rua para se prostituírem ou vendendo-as para alguns dos seus amigos clientes.

⁵³ Esta fala demarca como a criança percebe a distância cronológica entre seus corpos e os de um adulto.

Ainda, como praticante dos abusos infantis na categoria adulto estranho: o dono do prostíbulo, no garimpo; os clientes daquele lugar e os caminhoneiros da estrada que trocam sexo pela carona.

O envolvimento com o crime, a drogadição, mostra cenas de violência onde os adultos, adolescentes, crianças, o sistema, o lugar, o país aparece explicitamente como praticante dos abusos infantis em *Cidade de Deus*.

A história do menino Dadinho (depois, Zé Pequeno), mostra uma criança inclinada, com disposição à violência. As cenas mostram um apreço pelo mal. Da mesma forma, são apresentadas outras crianças, algumas delas, muito pequenas.

As cenas são intensas. Uma criança de uns cinco anos tem que escolher em qual pé quer levar o tiro e depois, do lado de outra criança, também pequena, é posto a escolha de qual deve morrer. Quem atira é outra criança. Sob as ordens dos adultos bandidos, esta é a forma de legitimar um bandido e torná-lo reconhecido.

São praticados os abusos infantis pelos adultos, crianças, adolescentes, família, amigos, vizinhos e estranhos.

Os praticantes dos abusos infantis são os adultos vizinhos e família em *Didi quer ser Criança*. Armando, pai de Sandrinha e dono da fábrica de doces, não quer saber que efeitos vai causar nas crianças quando, a todo custo, quer aumentar os lucros de sua fábrica de doces. Sua filha, a menina Sandrinha, acaba sendo a vítima desta forma de abuso. Ao comer a bala, passa muito mal e fica inconsciente por um tempo. Os seguranças da fábrica de Armando também praticam os abusos quando prendem o menino Felipe e o amarram.

Os abusos infantis são praticados pelo adulto família na figura do pai em *Lavoura Arcaica*. A cena da surra do pai no filho mostra, na extensão de toda a história, análoga aos discursos severos do pai, os sofrimentos causados por esta pressão psicológica diretamente ligada a confusão sentimental que o personagem se encontra. É explícita, duradoura e intensa.

Os adultos da família e os adultos estranhos praticam os abusos infantis na trama de *O Ano em que meus Pais saíram de Férias*. Sem saber que o avô falecera no mesmo dia em que estão levando o menino para “passar férias” com ele, os pais

de Mauro o deixam na entrada do prédio dando início a varias praticas de abusos da infância. Schlomo é o praticante do abuso infantil como adulto estranho, depois como vizinho.

As violências, algumas banalizadas no filme, aparecem de formas explicitas, intensas e duradouras.

O Caminho das Nuvens mostra os adultos da família na estrada com seus filhos, sem qualquer conforto de acomodações adequadas para dormir (são exibidas cenas onde eles dormem no chão sobre alguns panos, um ao lado do outro), fazer sua higiene (em uma única cena eles aparecem à beira de um rio, alguns se banhando) ou estudar (não há cenas das crianças estudando de alguma forma). O direito ao lazer também é violado (são mostradas cenas das crianças com olhar triste e em outra cena o menino acha um carrinho e o irmão lhe pede).

Também não são mostradas as crianças fazendo uma refeição completa, comem pouco e sem qualidade. Por todas estas formas de negligência dos pais com as crianças, os adultos da família são os praticantes dos abusos infantis neste filme.

Ao prometer uma surra, a mãe faz com que os meninos fujam de casa, fiquem na rua à noite e acabem sendo mortos em uma perseguição em *Ó Pai Ó*.

Esta violência é naturalizada pelo cinema. Não há como julgar a culpa ou coincidência da morte trágica, apenas a interferência negativa, do não diálogo, da ameaça do adulto sobre a criança.

O praticante dos abusos infantis é o adulto na figura do policial e indiretamente, ou sugestivamente, na figura da mãe. Contudo, elegemos a categoria adultos estranhos para compor esta questão.

São os adultos estranhos e amigos que praticam os abusos infantis em *Quanto Vale ou por Quilo?* sob múltiplos contornos.

- Imagens de crianças amarradas, em situações de constrangimentos;
- Crianças sendo classificadas pela cor para exploração da imagem de “menor carente”;
- Crianças sendo recolhidas pela polícia das ruas onde dormem e jogadas dentro das viaturas sem o menor cuidado ou respeito;
- Uma menina negra é constrangida pela patroa.

A caracterização das crianças, neste filme, desenha um mosaico de violências explícitas, curtas (as cenas sempre mostram outras crianças) e intensas.

Os adultos estranhos, a quadrilha de bandidos de animais são os praticantes dos abusos infantis no enredo de *Tainá 2 – A Aventura Continua*. Por querer roubar os animais da floresta os adultos acabam praticando violências com as crianças atingindo-as pela morte dos animais e também quando as raptam como animais. A cena do menino Carlito sendo puxado pelo barco com o corpo em contato à pressão da água também mostra as formas de abusos explícitas, curtas e intensas.

A cena em que a menina Nanda é presa em uma gaiola e submetida a fortes pressões psicológicas para que chore exhibe os adultos praticantes das formas de abusos de forma explícita em *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*. As lágrimas de uma criança devem estar na poção que leva a causar o endurecimento dos corações apaixonados. Este aprisionamento é praticado por adultos estranhos, as bruxas, que também atingem as outras crianças atemorizando-as com os perigos da mata quando acompanham os adultos para salvar a amiga presa.

As bruxas e outros seres que moram no castelo são os praticantes dos abusos infantis.

5.9 A VISIBILIDADE DAS PRÁTICAS DE ABUSOS INFANTIS

As formas de abusos infantis aparecem praticadas, na grande maioria, por adultos que nem sempre são punidos. Esta visibilidade de identificação sem punição ocorre em quatro filmes: *Cidade de Deus*; *Ó Pai Ó*; *Quanto Vale ou é por Quilo?* e *O Caminho das Nuvens*.

Os abusos também são identificados, os agressores não são punidos e são consideradas práticas naturais em três filmes: *Anjos do Sol*; *Lavoura Arcaica* e *O Ano em que meus pais saíram de Férias*.

Os filmes que mostram os abusos identificados, punidos e os agressores arrependidos, são os filmes feitos para crianças: *Didi quer ser Criança*; *Tainá 2 – A aventura Continua* e *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*.

5.9.1 Agressores identificados e não punidos

Em *Cidade de Deus*, muitos agressores são identificados e não punidos. Os agressores são punidos pela criminalidade e tráfico, mas não por praticar abusos contra a infância. Poucos são identificados e punidos pela lei. Os adultos, muitas vezes, são punidos pelas próprias crianças. No final, as crianças ficam no comando do crime e punem, mas nem sempre os praticantes de abusos. Matam pelo prazer de matar.

O assassinato em *Ó Pai Ó* é identificado e não é punido. O comerciante sabe que foi ele quem pediu proteção ao policial que acabou matando as crianças, mas não se entrega, nem denuncia o assassino.

Em *Quanto Vale ou é por Quilo?*, as ONGS, as pessoas adultas cometem os abusos e não são punidas. Neste filme, as pessoas que tentam denunciar são perseguidas até a morte.

As formas de abusos são identificadas e os agressores não são punidos no filme *O Caminho das Nuvens*. As pessoas vêem as crianças passando trabalho e sofrendo com os pais, mas ninguém os denuncia.

5.9.2 Agressores identificados, não punidos e os abusos da infância considerados práticas naturais

Todos adultos participantes da trama tiveram a visibilidade dos abusos cometidos e são identificados por outras pessoas, no entanto, os agressores não são punidos e as práticas são consideradas naturais em *Anjos do Sol*.

Os sermões do pai, as surras, são práticas consideradas naturais que devem ser respeitadas e não há punição aos agressores em *Lavoura Arcaica*.

O cinema torna o espectador um cúmplice em *O Ano em que meus pais saíram de férias*. Junto aos demais adultos da trama, o espectador sabe que os pais do menino estão em fuga devido ao regime militar que o país atravessa e por este motivo Mauro teve de ser deixado na casa do avô e vivenciar todas as situações de abusos da infância. Os agressores são identificados, não são punidos e a prática do abuso é considerada natural.

5.9.3 Agressores identificados e punidos

Os filmes produzidos para crianças seguem algumas recomendações e normas impostas pela censura quanto à exposição de cenas mais chocantes e maus exemplos que possam vir a prejudicar o desenvolvimento. Contudo, de forma fantasiosa ou mais próxima da linguagem das crianças as formas de abusos da infância aparecem também nestes três filmes da análise e são naturalizadas. O que diferenciou os filmes deste gênero é a visibilidade das práticas dos abusos. Ou seja, somente nestes filmes os agressores foram punidos ou se arrependeram pelo que fizeram.

Em *Didi quer ser Criança*, quando Sandrinha passa mal ao comer a bala com material radioativo e fica entre a vida e a morte, o pai, Armando, dono da fábrica, se arrepende de todas as malvadezas e propõe sociedade para o patrão de Didi.

Tainá 2 – A Aventura Continua mostra os agressores sendo punidos. A patroa dos bandidos de animais é transformada em macaca pelo Pagé, se arrepende dos crimes, ao final aparecem com os uniformes listrados da cadeia.

Também são identificados e os agressores são punidos em *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*. Os amigos adultos conseguem salvar as crianças das maldades da bruxa e puni-la.

5.10 AS CRIANÇAS E A SUA REAÇÃO À VIOLÊNCIA

As reações e as crianças são singulares. Elas reagem sempre em quatro filmes: *Cidade de Deus*; *Didi quer ser criança*; *Tainá 2 – A Aventura Continua* e *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas*. Nos três filmes feitos para crianças a participação delas para combater a violência é sempre para combater o mau. Em *Cidade de Deus* a criminalidade é profissão e as cenas mostram crianças que, estando ou não no crime, são obrigadas a reagir ou morrem.

As crianças reagem à violência algumas vezes em quatro filmes: *Anjos do Sol*; *O Ano em que meus Pais saíram de Férias*; *O Caminho das Nuvens* e *Ó Pai Ó*.

A não reação das crianças à violência é exibida em dois filmes: *Lavoura Arcaica* e *Quanto Vale ou é por Quilo?*

5.10.1 As Crianças Reagem à Violência

As crianças reagem à violência na maioria das vezes em *Cidade de Deus*. Fazem suas próprias leis, seguindo os adultos, matam, punem, e reagem à violência com violência, algumas vezes também com choro. Um grupo de crianças forma sua própria quadrilha e faz suas próprias leis em *Cidade de Deus*. Ainda, o menino Buscapé reage à violência daquele lugar correndo atrás de seu sonho. Consegue emprego como fotógrafo e dentro daquela violência realiza seu trabalho honestamente.

Quando o menino Felipe é raptado em *Didi quer ser Criança*, consegue rapidamente se libertar, ele reage sempre à violência, mas sua trajetória pelo bem, não é reconhecida como o é com o protagonista Didi que leva todos os elogios por ser do bem e salvar a todos.

Tainá 2 – A Aventura Continua mostra as crianças tomando conta da floresta, defendendo os animais e reagindo a todos os acontecimentos violentos que os cercam, reagem sempre aos abusos cometidos. Quando são capturadas as crianças da floresta, as outras crianças reagem para salvá-las.

As crianças reagem à violência recorrendo sempre aos seus amigos e ajudando na busca da criança que é raptada pela bruxa. *Xuxa e os Duendes 2 – O Caminho das Fadas* exhibe a reação das crianças na luta para combater o mau. Junto com Kira as crianças procuram a menina que foi seqüestrada e enfrentam muitos perigos.

5.10.1 As Crianças Reagem à Violência em Algumas Vezes

Em *Anjos do Sol*, a cena em que Inês (amiga de Maria) é arrastada pelo jipe de Saraiva até a morte na rua principal do vilarejo onde estão, não só reforça a atitude de Maria que até então era mostrada pela tela como inocente, assustada e fragilizada; a partir desse acontecimento fatal, passa a exibir reações de uma mulher de 12 anos, endurecida pela vida. Ela passa a tomar decisões e agir rápido, parece perceber que não há muito para refletir naquele universo. A cena fatídica mostra também a personagem Inês até então forte, mandona, em uma expressão desesperada e solitária, de recolhimento em uma extrema de fragilidade.

O menino Mauro aparece tendo reações à violência, algumas vezes, quando enfrenta Schlomo no ato da violência física e verbal (o amigo lhe dá tapas no rosto e o agride verbalmente). Ele reage recolhendo-se ao isolamento no apartamento do

avô. Também algumas vezes é mostrada a forma como Mauro se defende na rua dos constrangimentos por não saber onde os pais estão. A reação é mais uma expressão dos sentimentos do menino pelos abusos que vem sofrendo do que uma reação direta à violência que está sofrendo. As reações são expressas nas imagens do corpo largado, sem higiene e sem comida.

Estas mesmas reações do corpo aparecem em *O Caminho das Nuvens*. O choro do bebê, as dores demonstram alguma reação de fome e desconforto àquela situação. O adolescente reage enfrentando o pai e a mãe luta por uma vida diferente, mas as crianças reagem pelo corpo abusado dos seus direitos.

Em *Ó Pai Ó*, as crianças fogem quando a mãe quer bater, reagem por uma condição de vida muito particular de infância, mas não podem reagir ao assassinato, pois são baleadas pelas costas.

5.10.1 As Crianças não Reagem à Violência

Em *Lavoura Arcaica*, o medo do pai, faz com que o menino André apanhe calado e já adulto é refém de suas próprias dores.

O desconhecimento dos seus direitos parece ser a causa maior pela não reação das crianças em *Quanto Vale ou é por Quilo?* Quando expostas como a imagem da miséria, parecem não perceber a exploração a que estão sendo submetidos.

5.11 AS CRIANÇAS PRATICAM VIOLÊNCIA

Cidade de Deus exhibe as crianças produtoras de violências dos tipos, física, psicológica e verbal. Matam, xingam e torturam adultos, outras crianças e adolescentes. As vítimas, vitimizadores e vitimizados são as crianças, os adolescentes e os adultos.

Nos demais filmes analisados, as violências não aparecem praticadas pelas crianças.

5.12 A MOTIVAÇÃO PARA A VIOLÊNCIA

A motivação que será discutida nesta seção é descrita a partir do conteúdo fílmico, do que a tela exhibe como uma consequência da violência e não como uma justificativa para a violência. A maioria das vezes, a motivação para a prática dos abusos da infância é a falta de dinheiro, as necessidades básicas, uma identidade benévola com a criação de políticas públicas, mas também, a índole, o meio e as influências são abordadas nesta análise.

Em *Anjos do Sol* a motivação parece ser a falta de dinheiro para as necessidades da família de Maria. As outras meninas, cada qual com uma história, jogadas na rua, não tendo o que comer são exploradas por adultos em troca de dinheiro.

Este filme como outros da lista, nos mostra uma cultura de pessoas que acham a prática dos abusos contra a infância uma coisa natural. Os exploradores da infância adotam um discurso de que eles são os benfeitores das crianças, que se não fossem eles as meninas não teriam nem o que comer. Os pais, quando vendem as meninas, também justificam dizendo que elas vão ter uma vida melhor do que aquela de miséria que levam com eles.

Cidade de Deus parece mostrar uma forte motivação para a violência. As crianças estão desde cedo no meio do crime e empurradas para ele. Aos meninos, os adultos bandidos oferecem dinheiro e fama. Em algumas cenas Buscapé é mostrado sentindo vergonha de trabalhar e percebendo como é difícil ser honesto em um local perigoso como é *Cidade de Deus*. Neste lugar, o melhor é ser bandido. Pobre e honesto só se dá mal. A dor de perder alguém da família, o pai, o irmão propicia situações para que a justiça seja praticada ali mesmo na *Cidade de Deus*.

A cobiça pela riqueza é a motivação dos abusos cometidos contra as crianças em *Didi quer ser Criança*. Com pretensões de poder e mais dinheiro o dono da fábrica resolve trapacear na qualidade de seus produtos e as crianças sofrem as formas de abusos da infância.

Os sermões do pai de André em *Lavoura Arcaica* aparecem na tela como a palavra de ordem daquela família. O pai se utiliza de estratégias que acobertam as formas de abusos contra as crianças e as naturalizam. A surra não parece um abuso, os sermões são para corrigir o mau.

O regime ditatorial motivou os pais de Mauro a fugirem e deixar o filho com o avô em *O Ano em que meus pais saíram de férias*. Porém, eles não sabiam que o avô havia falecido naquela noite e o menino ficaria abandonado e dependendo de estranhos naquele prédio. A falta de prudência dos pais ao deixar o menino em frente ao prédio e seguir viagem leva o menino a sofrer as violências.

O Caminho das Nuvens mostra o pai Romão destinado a achar um emprego de mil reais e esta motivação leva toda a sua família a formas de abusos extremas. A fome, o cansaço, a falta do mínimo de dignidade expõe a mulher e os filhos aos abusos.

Proteger o comércio das crianças que o roubam leva o proprietário a contratar os serviços de um policial que lhe pede para lhes dar um susto. O policial mata duas crianças em decorrência deste fato. Muitas vezes, as formas de abusos nascem de um gesto impensado e sem prudência. Esta poderia ser categorizada como a motivação que leva a violência com as crianças em *Ó Pai Ó*.

Em *Quanto Vale ou é por Quilo?* a motivação evidente para abusar das crianças é o dinheiro, a fama e o *status* social. Uma ONG que beneficia as crianças dá dinheiro e prestígio social aos seus fundadores.

A motivação para a violência, mais uma vez, é o dinheiro em *Tainá 2 – A Aventura Continua*. Com a venda dos animais roubados a quadrilha pode faturar e para isso devem afastar quem atrapalhar os seus planos. Neste filme, as crianças.

Na exibição de *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas*, a motivação das bruxas para a violência é querer acabar com o amor no mundo. Para isso precisam da lágrima de uma criança inocente na poção que preparam para endurecer os corações apaixonados.

5.13 CAUSAS DA VIOLÊNCIA PRATICADA PELAS CRIANÇAS

Conforme a seção 5.11, as crianças praticantes das violências foram mostradas apenas em *Cidade de Deus*. Dentre as causas que o cinema mostrou para as formas de violência que as crianças praticam no filme, estão:

Suas próprias ídolos: entre muitos personagens, a má índole do menino Dadinho é a que a tela exhibe com maior destaque. Antes de iniciar na vida do crime, Dadinho era fã dos adolescentes praticantes de roubos do bairro. Um deles, seu irmão. Junto com três deles uma conversa mostra Dadinho.

Estão eles entre uns tijolos, fumando maconha e Dadinho, brincando com a arma, aponta para a cabeça de um deles: “Vira isso pra lá moleque, tá maluco? Oh filha da puta fica apontando esta arma pra mim, não pode não rapá”. Outro adolescente interfere: “Pega leva aí Marreco que o moleque é do meu conceito”. Dadinho: “É isso memo, morô⁵⁴ ? Também sô bicho solto”.

A conversa é sobre um caminhão de gás que acabaram de assaltar e reclamam que o dinheiro foi pouco. E Dadinho se adianta: “... o negócio é fazê o que eu to bolando aqui”. Marreco o corta: “Pronto! Charuto preto vodu de macumba enche o cú de maconha e desanda fala merda”.

Todos riem, mas acabam ouvindo o plano de Dadinho que é assaltar o motel. Os bandidos o levam junto, mas o deixam do lado de fora para ficar cuidando, pedem que ele dê um tiro no vidro se aparecer à polícia. Inconformado de ter bolado o plano e ficar de fora, o menino dá o tiro no vidro. Os bandidos fogem de carro e não encontram Dadinho para levar junto. Ao final da trama aparece Dadinho entrando no motel e matando todas as pessoas que tinham sido assaltadas. A cena em que mostra Dadinho dando os tiros também mostra o riso, meio satânico, diabólico de Dadinho, ele parece ser nascido para a violência. E assim, a tela mostra a sucessão de mortes praticadas pelo menino.

Em outro momento, o menino Filé que acaba de entrar para o bando do Zé Pequeno (para ser aceito teve que matar outra criança bem menor do que ele) é abordado por uma pessoa que vê como ele está envolvido no crime e lhe diz: “Cê tá maluco rapaz, cê é uma criança rapaz”! Filé responde: “Que criança? Eu fumo, eu chero, já matei e já robei. Sô sujeito homi”. A exibição da trajetória deste menino mostra o apavoramento dele em ter que matar a primeira vez, ao contrário de Dadinho, que mata por prazer. Por uma ou outra causa, os meios, a influência intensa que existe na *Cidade de Deus*, os bandidos que as crianças se tornam não são mais ou menos cruéis por serem influenciados por outras pessoas, pelos meios que freqüentam ou suas próprias ídoles.

Neste enredo, a prática da violência é quase como uma obrigação e são poucos os que conseguem ou que optam por não entrar no mundo do crime. Buscapé o protagonista, aparece constrangido em várias cenas por querer ser honesto e trabalhador apesar de viver na Cidade de Deus.

⁵⁴ A gíria utilizada na década de 60 foi preservada no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trabalhar com a temática da infância, não há como não entrar nas peculiaridades deste universo. O manuseio demorado, detalhado de cada obra, em cada uma destas produções cinematográficas, proporcionou, além de um laborioso material de análises, certa familiaridade com as narrativas e com os personagens, em especial, a sensibilidade com que alguns cineastas nacionais expõem a trajetória das crianças.

A caracterização dos personagens e cenários, os cuidados com a preparação destes atores mirins para lidar com a violência e, ao mesmo tempo, a percepção destes nas entrevistas dos extras a respeito do que pensam sobre a violência, sem dúvida foram elementos que também contribuíram na complementação das idéias e na preparação do próprio pesquisador como espectador. Em outra forma, na ficção, crianças e espectadores experimentam o cinema e a violência.

Naturalmente, a exploração de um material cinematográfico possui múltiplos contextos que não poderiam ser abarcados em um único trabalho. Porém, com o *corpus* precisamente delimitado e as operações concluídas; a investigação, a administração das técnicas utilizadas e o tratamento dos resultados (síntese e seleção, inferências, interpretação), inseriram-se em um fluxo acelerado de apreensão dos dados e, ao mesmo tempo, a contensão das aberturas que foram surgindo e evidenciando outros estudos possíveis para a temática.

A superação da incerteza é um desafio a ser compartilhado com Bardin (1977, p.25): “o que eu julgo ver na mensagem estará lá efectivamente contido, podendo esta <visão> muito pessoal, ser partilhada por outros?” Dificilmente se repete este tipo de leitura. Por isso, a importância do registro, para tecer, compartilhar com outros olhares.

Perceber o que há por trás desta mensagem exige escavar nos contextos fílmicos, circunstâncias singulares que o cinema nacional mostra. Assim, buscamos nos restringir ao território da mídia cinema, ainda que a tela atualize uma realidade em ficções fielmente reproduzidas.

A violência e a paz de cada dia nos acompanham. Elementos mesclados à subjetividade intrínseca do conteúdo fílmico. Impressões, sensações que encontram o espectador, o mundo, a violência e a infância.

A escolha de crianças para mostrar temas violentos não é incomum no Brasil. Vimos como a figura da criança é largamente utilizada nos discursos da mídia, em projetos sociais e para nos contar os próprios abusos por elas sofridos. Desta forma, a análise de conteúdo aplicada nos filmes mostrou contextos culturais onde a criança é coisificada, é tomada como propriedade dos adultos e utilizada para interesses próprios.

Sem querer reafirmar verdades enunciadas sobre as formas de abusos da infância, este trabalho se permite construir uma analítica do conteúdo a partir dos filmes apresentados. O quadro-síntese possibilitou uma organização das questões, mas a própria narrativa fílmica impõe desvios necessários e relevantes à estrutura do pensamento.

O papel central dos personagens crianças, adultos ou adolescentes, desfocou algumas vezes as questões pré-estabelecidas tornando possível perceber além delas. A temática, o lugar, o passado presente das produções tomou, por vezes, o lugar do protagonismo.

Em *Lavoura Arcaica*, os fragmentos do mundo real de André se atualizam constantemente na apresentação do passado. A participação infantil em *Lavoura Arcaica* se desvia para perceber não a participação da criança na tela, mas a participação da infância na sua totalidade. Deste modo, a infância se desloca da criança imagem para se dispor como análise temática. Estes movimentos possibilitam ver com maior clareza as formas de abuso da infância. Assim, “O cinema arrancando-se do mundo, torna-se discurso sobre o mundo⁵⁵”.

Direcionando o foco para outro ângulo da produção dos abusos da infância no cinema, a seção 3.2 contribui para a abordagem sobre a cultura brasileira da punição física da infância. Os filmes analisados repercutem a banalização e naturalização de uma lista tipificada de violências. O personagem de Saraiva (Antonio Caloni) em *Anjos do Sol* reforça estes traços da banalização da violência. As meninas que moram na Casa Vermelha são objetos de propriedade de Saraiva. Ele as utiliza para divertir os clientes, se divertir e também as utiliza como fonte de renda. Quando é abordado pelo agente de saúde, o único personagem adulto que parece tomar aqueles acontecimentos como violência, ele justifica que aquelas meninas deveriam agradecer por ter comida, roupa e ter onde morar. Percebe-se

⁵⁵ JOZEF, 2006, p.392

que para aquelas pessoas as meninas são diversões para os homens que trabalham no garimpo e para os clientes de Saraiva, e este, por sua vez, sente-se um homem correto por dar alegria aquele povo e por abrigar aquelas meninas. Ele é o cuidador daquele povo, do seu ponto de vista. E o cinema mostra as formas de abuso da infância sem identificação ou punição de alguém. A violência corre livremente naquele lugar. Este, como em outros filmes fica evidenciada a cultura brasileira da naturalização das violências.

Sendo assim, na sombra dos abusos que acompanhou a infância nos dez filmes analisados, uma das formas latentes é o contexto cultural.

Nesta conjuntura, elencamos os elementos apresentados na tela como a imprecisão conceitual acerca da criança e dos direitos da infância e o sentimento de propriedade e governo da criança por parte da família, estranhos, vizinhos ou amigos como uma das principais causas dos abusos.

O cinema nos torna, com sua mágica função, espectadores-cúmplices nestes cenários onde circundam estes abusos. Os filmes, a partir do ponto de vista da infância, exibem focos que o personagem criança não vê situações que podemos ler explicitamente ou nas entrelinhas, pausar o gesto, voltar à fala. Sentir o peso desta cumplicidade.

No filme *O Ano em que meus pais saíram de férias*, podemos observar o menino Mauro abandonado em uma narração solitária, lembrando os pais nas falas. O olhar fixo no telefone que não toca o olhar da janela para a rua onde o carro dos pais nunca aparece nos fazem perceber naquele contexto, a pequena abertura e participação que à criança é permitida no mundo dos adultos. Esta forma particular de estar no mundo nos é intimidada pela infância de Mauro na tela do cinema.

Os acontecimentos que circundam aquele ano representado na tela são históricos e mexem com a vida de todas as pessoas daquela comunidade e com os pais de Mauro que estão distantes. Mas, ele está incumbido de se concentrar na volta dos pais, na data da copa, como o pai lhe prometeu. A tela mostra a importância destes pensamentos pertences na vida da criança. Sem saber das coisas que seus pais estão envolvidos, a participação desta criança no mundo mostra-se limitada e constrangedora. Laços de uma brusca ruptura familiar se estabelecem aceleradamente.

Apesar de algumas questões obscurecerem um pouco a análise, os dez filmes apresentaram fortes violências evidenciadas na tela. Agressões e assassinatos de crianças foram exibidos de forma explícita e múltipla.

A opressão acompanhou as infâncias governadas e abusadas pelos adultos. Maleáveis e acomodadas, as meninas de *Anjos do Sol* servem melhor aos interesses dos adultos. No filme, a exploração e o abuso sexual é a violência praticada nas crianças. Nas demais produções, esta maleabilidade e adaptação das crianças às imposições adultas mostraram como este controle serve bem a outras formas de abusos, explícitas, silenciosas ou ocultas.

Podemos avistar prováveis teorizações para a temática estabelecida, talvez um ponto de ancoragem temporário, mas a contenção das aberturas deve ser provisória também, breve, talvez somente o momento para finalizar uma frase.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARIÈS, Philippe, **História social da criança e da família**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1981.

ARAÚJO, Inácio, **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione Ltda, 1995.

ARROYO, Miguel G. A infância interroga a pedagogia. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; GOUVEA, Maria Cristina Soares de (org.). **Estudos da infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BARDIN, Laurence, **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2004.

BRASIL, Constituição de 1969. Emenda Constitucional n.1, de 1969.

BRASIL, Constituição de 1988. Emenda Constitucional n.1, de 1969

BRASIL. Leis e decretos. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. 11 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

BUCKINGHAN, David, **Crescer na era das mídias eletrônicas**. São Paulo: Loyola, 2007.

CALDAS, Ricardo Wahrendorff & MONTORO, Tânia, **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

D'AGOSTINI, Sandra M. Córdova, **Adolescente em conflito com a lei... & a realidade**. São Paulo: Juruá Editora, 2003.

HEYWOOD, Colin, **Uma história da infância: da idade média à época contemporânea no Ocidente**. São Paulo: Artmed, 2004.

TAVARES, Heloisa Gaspar Martins. **Idade penal (maioridade) na legislação brasileira desde a colonização até o Código de 1969**. Disponível em <http://jus2.uol.com.br>

JOZEF, Bella. **A Máscara e o Enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 2006.

MARCELLO, Fabiana Amorin. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta – **Revista Brasileira de Educação**. v.13 n.38, Rio de Janeiro May/Aug. 2008

NOGUEIRA, Paulo Lúcio. **Estatuto da criança e do adolescente comentado**. São Paulo: Saraiva, 1991.

NOVAES FILHO, Wladimir, **Constituição da República Federativa do Brasil:** atualizada até a Emenda constitucional n.24, de 4.9.99, com notas remissivas às principais leis básicas. São Paulo: LTr, 2000.

PACHI, Carlos Eduardo Pachi. **A prática de infrações penais por menores de dezoito anos.** Revista da Esmesc – Escola Superior de Magistratura de Santa Catarina. Florianópolis: n. 4. v. 5. p. 177-189.

PASSETTI, Edson. **Violentados:** crianças, adolescentes e justiça. São Paulo: Imaginário, 1995.

PINTO, Antonio Luiz de Toledo & WINDT, Márcia Cristina Vaz dos Santos & CÉSPEDES, Livia, **Estatuto da Criança e do Adolescente** (Lei n. 8.069, de 13-7-1990). São Paulo: Editora Saraiva, 2005.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância.** Rio de Janeiro: Graphia, 2006.

RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

RODRIGUES, José Honório: **A Assembléia Constituinte de 1823.** Vozes, Petrópolis, 1974.

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: Vozes, 2008.

_____. Infâncias, tempos e espaços. **Revista Currículo sem Fronteiras**, v.6, n.1, pp.15-24, Jan/Jun 2006, entrevista concedida a Ana Cristina Coll Delgado e Fernanda Muller. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org>> Acesso em fev 2009.

SHELB, Guilherme Zanina, **Violência e criminalidade infanto-juvenil.** Intervenções e Encaminhamentos. Brasília: (ed. do autor), 2004.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro & LARROSA, Jorge & LOPES, José de Sousa Miguel, **A infância vai ao cinema.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

VERONESE, Josiane Rose Petry. **Os direitos da criança e do adolescente.** São Paulo: LTr, 1999.

VERONESE, Josiane Rose Petry; COSTA, Marli Marlene Moraes da. **Violência doméstica:** quando a vítima é criança ou adolescente - uma leitura interdisciplinar. Florianópolis: OAB/SC, 2006.

XAVIER, Ismail. **Sertão do Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

CINEMATOGRAFIA ANALISADA

ANJOS DO SOL. Direção: *Rudi Lagemann*. Roteiro: *Rudi Lagemann*. Produção: Luiz Leitão de Carvalho, Juarez Precioso e Rudi Lagemann. *Distribuição*: Downtown Filmes, Brasil, 2006, (92min).

CIDADE DE DEUS. Direção: *Fernando Meirelles*. Roteiro: *Bráulio Mantovani, baseado na obra de Paulo Lins*. Produção: Walter Salles. *Distribuição*: Lumière / Miramax Films, Brasil, 2002, (135min).

DIDI QUER SER CRIANÇA. Direção: *Alexandre Boury e Reynaldo Boury*. Roteiro: *Paulo de Andrade e Ricardo Aragão, baseado em argumento de Renato Aragão e Paulo de Andrade*. Produção: Diler Trindade. *Distribuição*: Columbia TriStar Filmes do Brasil, Brasil, 2004, (84min).

LAVOURA ARCAICA. Direção: *Luiz Fernando Carvalho*. Roteiro: *Luiz Fernando Carvalho*. Produção: Luiz Fernando Carvalho. *Distribuição*: Riofilme, Brasil, 2001, (163min).

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção: *Cao Hamburger*. Roteiro: *Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger, baseado em história original de Cláudio Galperin e Cao Hamburger*. Produção: Caio Gullane, Cao Hamburger e Fabiano Gullane. *Distribuição*: Buena Vista International, Brasil, 2006, (110min).

O CAMINHO DAS NUVENS. Direção: *Vicente Amorim*. Roteiro: *David França Mendes*. Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Bruno Barreto, Ângelo Gastal e Daniel Filho. *Distribuição*: Buena Vista International, Brasil, 2003, (87min).

Ó PAÍ Ó. Direção: *Monique Gardenberg*. Roteiro: *Monique Gardenberg, baseado na peça teatral de Márcio Meirelles*. Produção: Augusto Casé, Paula Lavigne e Sara Silveira. *Distribuição*: Europa Filmes, Brasil, 2007, (98min).

QUANTO VALE, OU É POR QUILO? Direção: *Sérgio Bianchi*. Roteiro: *Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim e Newton Canitto, baseado no conto "Pai Contra Mãe", de Machado de Assis*. Produção: Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira. *Distribuição*: Riofilme, Brasil, 2005, (104min).

TAINÁ 2, A AVENTURA CONTINUA. Direção: *Mauro Lima*. Roteiro: *Cláudia Leva*. Produção: Pedro Carlos Rovai. *Distribuição*: Columbia TriStar Filmes do Brasil, Brasil, 2005, (76min).

XUXA E OS DUENDES 2 – O CAMINHO DAS FADAS Direção: *Rogério Gomes e Paulo Sérgio de Almeida*. Roteiro: *Vivian Perl e Wagner de Assis*. Produção: Diler Trindade. *Distribuição*: Warner, Brasil, 2002, (89min).

APÊNDICE
FICHA DE REGISTRO E ANÁLISE DE FILME

Título		
Gênero		Ano:
Sinopse		

1. No enredo, os protagonistas são:

Crianças Adultos Adultos e Crianças Outros

2. Na trama, a presença e/ou participação infantil é:

Ativa Passiva

3. Há cenas de violência ou maus tratos envolvendo os personagens?

Sim Não

4. As cenas de violência envolvem:

Crianças Adolescentes Adultos e Crianças Adultos

5. Quais os tipos de violência, praticadas contra crianças, observados no filme?

Física Verbal

6. A quais tipos de violência as crianças são submetidas? (assinale mais de uma se for o caso)

Agressão
 Tortura
 Seqüestro
 Assassinato
 Cárcere ou privação de liberdade
 Abuso sexual
 Exploração sexual
 Xingamentos
 Constrangimentos
 Opressão
 Abandono
 Tráfico

7. As cenas de violência física contra crianças são: (assinale mais de uma se for o caso)

explícitas curtas duradouras intensas
 sugestivas ocultas não há

8. As cenas de violência verbal contra crianças são: (assinale mais de uma se for o caso)

explícitas curtas duradouras intensas
 sugestivas ocultas não há

9. As formas de abuso infantil aparecem praticadas por:

- adultos: família amigos vizinhos estranhos
 crianças: família amigos vizinhos estranhos
 adolescentes: família amigos vizinhos estranhos
 ocultas

10. No filme, os abusos são:

- Identificados e os agressores são punidos
 Identificados e os agressores não são punidos
 Não são identificados
 São práticas consideradas naturais, normais e comuns. Não há punições aos agressores.

11. No filme, as crianças reagem à violência?

- Sim, sempre Sim, em alguns momentos Não

12. As crianças praticam que tipos de violência?

- Física Verbal Não praticam

13. As crianças praticam violência contra:

- Crianças Adolescentes Adultos e Crianças Adultos
 Não praticam

14. Há motivação evidente no filme para a violência? Sim Não

15. As formas de violência praticadas pelas crianças são resultados de:

- suas próprias índoles
 influência de outras pessoas
 do meio em que vivem e freqüentam