

A CRIANÇA EMPOBRECIDA E ABANDONADA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM YGOR, DE *CAMPO GRANDE* (2016)

Felipe Boso Brida (PUCCAMP)

Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte

RESUMO

O artigo tem como foco investigar a representação da criança empobrecida e abandonada no cinema brasileiro, a partir da análise fílmica do longa-metragem *Campo Grande* (2016), da diretora Sandra Kogut. O presente texto irá destacar, como objeto de estudo, o protagonista do filme, Ygor, um garoto de oito anos, a fim de discutir como o personagem infantil é construído, como ele compreende o mundo contemporâneo e reage a ele diante do contexto em que vive, no caso o de abandono pela mãe em meio a uma cidade grande. O objetivo do trabalho é entender se o filme dialoga com o imaginário social sobre a criança em ambientes de abandono, violência e empobrecimento. Para discutir o filme, que se enquadra no recente cinema de denúncia social produzido no Brasil e foi premiado em vários festivais de cinema ao redor do mundo, como Havana, Mar del Plata, Málaga e Rio de Janeiro, serão recortadas três cenas específicas envolvendo o protagonista Ygor. Assim, procuraremos investigar os modos de como a cineasta Sandra Kogut retratou Ygor, na sua relação tanto com a irmã pequena, Rayane, quanto com os adultos que o abrigam por alguns dias, uma mulher de meia idade chamada Regina, que está em processo de separação conjugal e vive com a filha em um apartamento de classe média em Ipanema, Rio de Janeiro. A justificativa para essa escolha gira em torno de um ponto específico: trazer luz para a abordagem da criança vista no cinema e assim contribuir para a pesquisa acadêmica na área de Comunicação e do audiovisual – de acordo com Qvortrup (2010), as Ciências Sociais vêm aprofundando estudos sociais sobre as crianças há menos de 20 anos, tomando-as como um “fenômeno social”. A metodologia será análise fílmica, em que se buscará, segundo Manuela Penafria (2009), explicar e esclarecer aspectos de funcionamento do filme quanto à construção do protagonista do longa-metragem “Campo Grande”. Para isso, faremos a decomposição de elementos visuais presentes, como enquadramento, som, planos, e da história em si. Para Manuela Penafria, a análise fílmica colabora para compreender a práxis cinematográfica, e por meio dela podemos recorrer a quatro formas de análise, que serão adotadas nesta pesquisa: análise textual (códigos visuais, como cores, formas, ou seja, a imagem em si); de conteúdo (tema); poética (sensações e sentidos que o filme provoca); e imagem e som (planos, enquadramentos, trilha, sons). No desenvolvimento teórico, haverá revisão bibliográfica específica sobre a construção social da infância (Ariés, 1981; Sirota, 2001; Sarmiento & Gouvea, 2008); representação das crianças no cinema (Silva, 2009); análise fílmica (Penafria, 2009; Vanoye & Goliot-Lété, 2008); e cinema de denúncia social no Brasil (Gomes, 1996; Silva Junior, 2015).

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema de denúncia social. Representação. Infância. Análise fílmica

INTRODUÇÃO

O cinema é uma ferramenta de discurso visual que tem o poder de construir imagens que, assim como os textos, representam e encobrem o mundo e servem para descrever as coisas e gerar sentido, suprimindo, integrando e desdobrando a realidade (PIRES & SILVA, 2014, p.2). Desde sua invenção, na França dos últimos anos do século XIX, o cinema passou por transformações tecnológicas, foi absorvido pela cultura de massa, e como artefato cultural, apresenta-se como forma de discurso que contribui para a construção de significados sociais, a partir da junção de técnicas de filmagem (como fotografia, planos, montagem) resultando em um conjunto de significações que podem ser acessadas e partilhadas, e assim produzir sentido ao público. (PIRES & SILVA, 2014).

No Brasil, o cinema está presente desde 1896, com sua primeira exibição pública na região da Cinelândia, no Rio de Janeiro, menos de um ano após a primeira sessão mundial de um filme produzido por um cinematógrafo (pelos irmãos Lumière, na França). Entre 1896 e 1920, salas de cinema foram amplamente abertas nas principais capitais brasileiras, e assim o cinema começou a ser produzido em larga escala no país. Esse tipo de arte entrava na rotina das pessoas, ao mesmo tempo em que aumentava a produção de filmes em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. (COSTA, 2006).

A partir da década de 20, nasciam os estúdios de cinema no Brasil, nos moldes dos estúdios americanos, provocando nova aceleração nas produções locais. Isso não só atraiu investidores e realizadores de outros países (que vinham para o Brasil morar e colaborar com o cinema), como fez com que se implementassem novas experiências cinematográficas, de obras com estilos próprios e temas originais, além do aperfeiçoamento técnico, que os artefatos para a produção de um filme recebiam.

Na década de 40 o Brasil viu emergir um tipo de cinema engajado e ideológico, que rompia com as tradições de discurso dominantes nas produções, ainda atreladas a um tradicionalismo norte-americano no modo de se fazer filmes. Foi o chamado “cinema de denúncia” ou “cinema de denúncia social”. Esse tipo de cinema teve suas origens no Brasil no final da década de 40, após o término da Segunda Guerra Mundial; uma herança direta dos diretores neorrealistas italianos, segundo Gomes (1996). Essa maneira de fazer cinema teve papel fundamental para fortalecer os laços do público com os produtos culturais que a Sétima Arte fornecia; isso porque as histórias fugiam das tramas romanceadas, trazendo personagens do mundo real comprometidos com a situação de precariedade, com indivíduos retratados nas favelas e no bolsão da fome no Nordeste, ou seja, eram temas que exploravam a vida comum das pessoas e uma novidade temática até então nas produções do país.

O cinema de denúncia social em terras brasileiras teve inspiração no Neorrealismo italiano, que por sua vez era uma adaptação e reinvenção do Realismo Poético Francês. Segundo aponta Gomes (1996), a onda do Neorrealismo italiano atingiu o Brasil a partir do final dos anos 40, como uma “função cultural”, diante de um difuso sentimento socialista que se alastrava pelo território e que foi captado por escritores e pensadores de esquerda que se tornavam populares, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Monteiro Lobato. Tal espírito também tomou conta de cineastas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como José Carlos Burle, Carlos Hugo Christensen, Nelson Pereira dos Santos, Gianni Pons, Walter George Durst, Tom Payne, Eduardo Llorente, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, que, com suas obras cinematográficas, procuravam explorar a vida dos trabalhadores e dos desocupados nas cidades e nas áreas rurais.

Com o enfraquecimento das grandes produtoras cinematográficas de São Paulo e do Rio de Janeiro, no final dos anos 50, e com uma nova proposta de fazer um cinema mais realista, menos

convencional, menos comercial e longe do padrão estético norte-americano absorvido pelas produções até então, realizadores apostaram em um cinema com teor crítico social (SILVA JUNIOR, 2015).

Uma gama de cineastas procurou, de acordo com Gomes (1996) e Silva Junior (2015), trazer à frente das câmeras o homem contemporâneo e sua imbricada relação com o processo de globalização no Terceiro Mundo, para discutir questões que assombravam o país, como a fome, a miséria e a marginalização nas cidades grandes e no Nordeste brasileiro, os conflitos de classe, que excluía as camadas mais populares e o abandono social, em um movimento chamado Cinema Novo. Diretores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Rogério Sganzerla, Roberto Santos, Leon Hirszman e Arnaldo Jabor estiveram à frente dessas discussões sociais.

Entre o final dos anos 50 e o final dos 60, o Cinema Novo adotou postura política para a formação de uma consciência coletiva de como é o Brasil em sua extensa territorialidade, de norte a sul, de leste a oeste, no centro das metrópoles emergentes ou nas periferias mais invisíveis. As mazelas sociais estão ali evidenciadas. Nascia no Brasil o “cinema de autor”, apregoado por diretores da Nouvelle Vague francesa no início dos anos 50, que colocava o diretor no centro do processo cinematográfico, evidenciando-o como o realizador total da obra, da ideia e da concepção à finalização, sem estar subordinado aos grandes estúdios, segundo Aumont & Marie (2003).

José (2007) diz que o Cinema Novo deixaria profundas marcas no cinema brasileiro (na década de 70, por exemplo, houve uma inspiração cinemanovista no chamado “Cinema Marginal”, produzido em São Paulo, onde diretores como Braz Chediak discutiria os grupos marginalizados do submundo da cidade grande, dentre eles prostitutas, andarilhos e cafetões). E o cinema de denúncia social mantém-se presente nos dias de hoje, inclusive trazendo a criança abandonada na tela.

Em um Brasil de extrema desigualdade, o terreno é fértil para a discussão de cineastas como Hector Babenco, Walter Salles, Lírio Ferreira, Claudio Assis, Lúcia Murat, Kleber Mendonça Filho, Fernando Meirelles e Sandra Kogut, cineasta que será tema de estudo desse artigo - a partir do conceito de “cinema de denúncia social” no Brasil, será analisada a representação da criança empobrecida e marginalizada em um dos filmes da referida cineasta, *Campo Grande*, por meio do método “análise fílmica”, e com foco no protagonista, o garoto Ygor.

O cinema de denúncia social de Sandra Kogut

O filme *Campo Grande* (2016), assim como o anterior da diretora Sandra Kogut, *Mutum* (2009), tratam a saga de crianças em ambientes marcados pelo abandono e pela violência doméstica. Elas estão inseridas no seio da miséria social, da desilusão e do caos contemporâneo. Entende-se, portanto, que o cinema de Sandra está atrelado ao de denúncia social desde sua estreia com o documentário, *Um passaporte húngaro* (2001) – suas obras refletem temas como transnacionalidade, exílio, crianças abandonadas e marginalizadas etc

Sandra Kogut escreveu, produziu e dirigiu *Campo Grande* (2016), voltando-se ao tema da infância sofrida de crianças brasileiras. A coprodução Brasil-França acompanha a dura jornada de um menino de oito anos, Ygor, abandonado pela mãe em frente a um condomínio de classe média em Ipanema, no Rio de Janeiro. Com ele está também a irmã pequena, Rayane. Perdidos e indefesos, os irmãos são acolhidos por uma moradora do condomínio, Regina, que enfrenta um processo de separação conjugal. Ela tenta a todo custo encontrar a mãe dos pequenos, que reside no bairro Campo Grande, na zona oeste do Rio. Com roteiro escrito por Sandra e Felipe Sholl, o filme ganhou prêmios em festivais como Havana, Mar del Plata, Málaga e Rio de Janeiro, e conta com Carla Ribas no

elenco, e um trabalho excepcional das crianças Ygor Manoel e Rayane do Amaral, interpretando os irmãos abandonados.

Para Silva (2016), o cinema produzido por Sandra Kogut pode ser visto como um cinema de resistência, de construção e desconstrução, pois as crianças de *Campo Grande* são narradas em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias. O filme tem concepção de infância e processo de criação autoral ligados ao compromisso político da arte como função social, ou seja, de resgatar histórias de vida e fazer-se valer de reflexões acerca de temas atuais e urgentes, no caso o abandono de crianças e a violência infantil. A criança, no cinema de Sandra, é um sujeito complexo e histórico, e o cinema é uma ferramenta de humanização, que faz refletir e transformar o mundo.

Retomando Gomes (1996) e Silva Junior (2015), a diretora utiliza questões sociais sérias e urgentes, do sujeito moderno frente à miséria, à violência, à desilusão e ao abandono. O retrato de tal realidade, quando potencializada pela imagem do cinema, torna-se latente e poderosa para compreender onde estamos, segundo Benjamin (2018):

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

E é na realidade de miséria social e abandono que será analisada a representação do personagem Ygor.

O debate sobre representação da infância

A justificativa para a escolha do *Campo Grande* se deu pensando em colaborar para a abordagem da criança vista no cinema brasileiro, a partir do viés do “cinema de denúncia social”, bem como verificar como se dá a construção das representações das crianças tomando-as como atores sociais. Por séculos as crianças foram negadas como indivíduos e como integrantes do núcleo familiar. Em seus estudos sobre a infância, a socióloga francesa Régine Sirota afirma a emergência de uma reconstrução da Sociologia da Infância. Segundo ela, o próprio termo já nega a criança: “infância” significa “in-fans”, ou seja, “aquele que não fala”. Nos primeiros estudos sobre a infância, qualificavam-se as crianças como uma quimera, um fantasma onipresente, algo invisível, desde sempre uma categoria minoritária e passível de exclusão, que ao longo do tempo passou por um processo de apagamento e marginalização como objeto sociológico (SIROTA, 2001, p.2-3)

A infância é um período de transição, o crescimento do indivíduo para a vida adulta, em que o sujeito sai de uma inexistência e adquire forma. E que deve ser entendida não como um objeto passivo de socialização pelas instituições apenas, mas tendo na criança um “ator social”, ou seja, que possui autonomia e integra os processos de socialização, representando algo positivo e constitutivo para uma sociedade (SIROTA, apud Qvortrup, 1994; Corsaro, 1997).

Historiador estudioso da Idade Média, o francês Philippe Ariès (1914-1984) entende infância como um conjunto de práticas sociais da criança socialmente construída e que se altera conforme as circunstâncias culturais e históricas. Suas análises focam iconografias do período medieval, época em que a criança sequer era considerada nas discussões. Não que fossem negligenciadas ou abandonadas; é que não existia uma consciência sobre o que ou quem era a criança. Para se ter ideia, assim que ela não precisasse mais dos cuidados e atenção da mãe, depois de passar pela amamentação e já saber

falar, por volta dos sete anos de idade, era imediatamente inserida na sociedade dos adultos e daí não se distinguia mais destes (Ariès, 1981). Ela era um “adulto em miniatura”, segundo Ariès, ou “homúnculos”, “seres humanos miniaturizados” ou “seres sociais em trânsito para a vida adulta”, três definições segundo Sarmento & Gouvea (2008). Somente a partir do século XVII houve um “sentimento da infância” na mentalidade dos adultos, com o crescimento do número de escolas, e a noção coletiva de que a criança deve ser protegida e orientada pelos adultos, segundo Ariès. Ideias essas reforçadas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), marco regulatório legal dos direitos das crianças e adolescentes no Brasil, instituído pela Lei 8069, de 13 de julho de 1990, a partir dos preceitos da Constituição de 1988 e do antigo Código de Menores, de 1979.

Analisemos Ygor, de *Campo Grande*, sob o ponto de vista do ser social em trânsito para a vida adulta e que ao mesmo tempo não tem seus direitos de segurança familiar assegurados. Ele sofre abuso ao ser abandonado pela mãe no meio da cidade. O abandono é uma das principais causas da criminalidade infantil (Schelb, 2004). A violação dos direitos das crianças está caracterizada no artigo 5º do ECA, que diz que “nenhuma criança ou adolescente será objeto de qualquer forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, punido na forma da lei qualquer atentado, por ação ou omissão”. O ECA diz que as crianças são sujeitos que devem ser tratados com dignidade e ter acesso à autonomia e à informação, como qualquer indivíduo.

Ygor está sujeito a diferentes graus de violência e incivilidade, ambas em âmbito familiar, o que faz surgir a importância de uma discussão sobre a “criança vítima”, que reverbera na problemática do controle social e da proteção à infância (SIROTA, p.14). Sabe-se que a construção social e cultural aponta mudanças significativas que ressignificam as sociedades e, portanto, o entendimento sobre infância, para reconhecer quem são as crianças e se elas têm poder como atores sociais com direitos de participação (LOSER, 2009, p.8). O cinema, assim, colabora como um potente veículo de comunicação imagética para analisar a criança como “ator social” com protagonismo na vida em sociedade.

Análise fílmica do filme *Campo Grande*

A metodologia escolhida para discutir o personagem Ygor, de *Campo Grande*, e sua relação com o mundo, nesse artigo foi a análise fílmica, em que se buscará, segundo Manuela Penafria (2009), explicar funcionamento dos longas-metragens para propor uma interpretação por meio da decomposição de elementos visuais ali presentes, como enquadramento, som, planos, sequências e a história em si, estabelecendo um entendimento desse conjunto. Para Manuela Penafria, a análise fílmica colabora para compreender a práxis cinematográfica, a partir de quatro formas de análise, que serão adotadas nessa pesquisa: análise textual (por meio dos códigos visuais, como cores, formas, ou seja, a imagem em si); de conteúdo (tema do filme); poética (sensações e sentidos que o filme provoca quer provocar); e de imagem e som (planos, enquadramentos, uso de trilha, sons etc).

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

Analisar filmicamente uma obra de natureza cinematográfica é partir do princípio que há um “texto fílmico” ali presente, e dele há que apreender uma desconstrução etapa por etapa, para no final obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Para isso é necessário certo distanciamento

da obra. Numa segunda etapa, faz-se necessário estabelecer vínculos entre os elementos isolados e como eles se associam, “se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (Vanoye & Goliot-Lété, 1992, p.15). Outro ponto importante para a análise fílmica, segundo os autores, é que quem analisa assume um controle sobre a obra, ou seja, é um processo de criação do analista, que pode trazer algo a mais para o filme, e à sua maneira, fazer com que ele exista. No entanto, toma-se o cuidado para que não haja uma fabulação pessoal, criando uma hipótese falsa ou um inevitável “achismo”, que podem comprometer o resultado da análise.

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

Para se fazer a análise fílmica de *Campo Grande* foram escolhidas três cenas da obra em que será possível discutir a composição do perfil e do comportamento do protagonista Ygor, relacionando-a aos teóricos do campo da Sociologia da Infância e da representação da criança no cinema. As cenas selecionadas trazem a saga do garoto, do abandono à tentativa de se reencontrar com a mãe, passando por uma série de dificuldades pessoais, desencontros e angústias. São elas:

Cena 1: Do lado de fora do condomínio, o garoto Ygor vê a irmã pequena, Rayane, sair do prédio. Eles conversam e andam juntos pela cidade do Rio de Janeiro, sob um trânsito agitado (Trecho entre 11’ e 14’ do filme)

Cena 2: Os irmãos Ygor e Rayane tomam banho no apartamento de Regina, que os acolheu; eles conversam com os adultos ali presentes (Regina e sua faxineira), e vão dormir num cômodo, sozinhos; é tarde da noite, eles falam que tem saudades da mãe, enquanto ouvem assustados fortes trovões. Tentam fugir do apartamento, mas acabam brincando e dançando na lavanderia (Trecho entre 20’ e 23’ do filme)

Cena 3: Ygor reencontra a irmã em um abrigo para crianças, dá um forte abraço nela, e a entrega um presente que acabara de comprar com Regina. Os irmãos demonstram estar bem amparados naquele local, enquanto aguardam a chegada da mãe, que está em frente ao condomínio onde Regina reside (Trecho entre 97’ e 104’ do filme)

Figura 1: Cena 1, os irmãos Ygor e Rayane, após serem abandonados, andam sozinhos em Ipanema



Fonte: Print do filme pelo autor

No trecho recortado acompanhamos o abandono dos irmãos Ygor e Rayane pela mãe, que deixou as crianças em frente a um condomínio de classe média em Ipanema. A menina se esquia do porteiro do condomínio, e ao avistar o irmão do lado de fora, corre para um abraço. Os dois saem pela rua, sozinhos, num trânsito caótico, cruzando obras em construção e conversando sobre onde estão e onde está a mãe.

Nessa cena vê-se a cumplicidade dos irmãos. Ygor é esperto, fala bastante e conduz a irmã (por ser mais velho que ela). O enquadramento utilizado pela cineasta Sandra Kogut investe ora em planos americanos, que denotam essa proximidade entre os dois personagens em cena, quando trocam abraços calorosos e se emocionam juntos, ora em planos distanciados, quando caminham pela cidade grande, cujo objetivo é causar incômodo ao acompanhar aqueles dois pequenos abandonados na metrópole em movimento, no agito típico da paisagem urbana – para intensificar essa angústia, os sons ali apresentados na edição do filme são de buzinas de carros, motos aceleradas, britadeiras trabalhando sem parar. A câmera acompanha atenta essa pequena jornada das crianças, caminhando por Ipanema, à espera de respostas; percebe-se que elas têm medo e querem chegar em casa logo. É um retrato dos vulneráveis, das milhões de crianças marginalizadas que sofrem abandono dos pais (e na cena, vale frisar que elas caminham sozinhas pelas ruas, sem ninguém se importar – são “seres invisíveis” pelos olhos da sociedade).

As crianças brasileiras passam pelo trauma do abandono desde o século XVIII, por razões diversas, segundo Venâncio (2010), como a situação-limite causada pela pobreza, a morte de pais ou parentes próximos das crianças, de pais e famílias que empobreciam e não tinham condições de criar seus filhos, e assim os abandonavam nas ruas. No filme não fica evidente os motivos do abandono de Ygor e Rayane pela mãe (até porque a mãe só aparece nos minutos finais, de costas, e troca rápidas palavras com o porteiro do condomínio onde as crianças estavam). Mas pelas características dos personagens, deixados sujos na porta do condomínio, pode-se crer em uma situação-limite de empobrecimento dos pais que não tem condições mais para criá-los.

Reportagem do dia 20 de junho de 2020, do site Observatório do Terceiro Setor, traz números alarmantes: o Brasil contabilizou, segundo dados do levantamento do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV), a partir da base de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (Pnad Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 4,4 milhões de crianças em situação de extrema pobreza em 2019. O número representa 11,5% de crianças de zero a 13 anos de idade, que é o caso dos irmãos Ygor e Rayane, e estas vivem com renda domiciliar per capita inferior a R\$ 150 mensais - com a pandemia do Covid-19, a partir de 2020, os números podem ser maiores. Já sobre crianças em situação de rua, o mesmo Observatório do Terceiro Setor, que é uma agência brasileira de conteúdo multimídia com foco em temática social e direitos humanos, publicou, em 08 de julho de 2020, reportagem destacando que o Brasil contabilizou, em 2020, 70 mil crianças abandonadas pelos bairros de grandes e pequenos centros urbanos. O estudo foi desenvolvido ONG Visão Mundial, que atua no país desde 1975 e atende milhões de pessoas em comunidades empobrecidas.

Figura 2: Cena 2, Ygor e a irmã, tentam fugir do apt de Regina e acabam cantando na lavanderia, à noite



Fonte: Print do filme pelo autor

Acolhidos no apartamento de Regina, as crianças vão tomar banho, auxiliados pela faxineira daquela mulher. Percebe-se que Regina, uma mulher de meia-idade em processo de separação conjugal, não tem paciência, é uma mulher austera e deixa a responsabilidade das crianças para sua auxiliar. Ygor e Rayane, logo depois do banho, vão dormir num cômodo dos fundos. A chuva cai lá fora, e fortes trovões causam medo nos pequenos, que não conseguem fechar os olhos e ficam conversando por algum tempo. Nessa cena, filmada num quarto escuro (que favorece o sentido do medo das crianças), os irmãos voltam a se questionar sobre o paradeiro da mãe, conversam em voz baixa que querem ir embora. Rayane é mais assustada que Ygor, que controla melhor a situação. Até que os dois resolvem fugir do apartamento por uma janela da lavanderia. Eles seguem com todo cuidado até lá, para não serem vistos ou ouvidos; quando percebem que será difícil deixar o local, passam a cantar, dançar e brincar na lavanderia, no escuro. Sandra traz ali elementos que realçam a liberdade da criança, de se soltar e ser feliz, mesmo diante das adversidades todas apresentadas até o momento (trovões, escuro, falta da mãe, sozinhos num lugar desconhecido).

Nessa cena evidencia-se o “herói simpático” de Morin (2002), um garoto esperto, ágil nas decisões, cheio de sonhos e que se expressa bem. Tem forte presença de cena e apresenta as qualidades desse “herói simpático”, segundo Morin (2002), ou seja, cativante, o que faz com que o público se identifique de imediato com ele. Mesmo diante das duras circunstâncias e com a condição social em que é posto, Ygor é um sonhador, atento aos detalhes que o circunda. Perspicaz, domina a cena, conquista o público com seu sorriso e interesse com que enxerga a vida. Cria-se forte empatia por ele – que chega até a conquistar Regina, que é uma mulher autoritária e que enfrenta uma delicada crise. Tem um perfil terno e delicado, que se expressa bem, por ser um garoto de oito anos, e apresenta inteligência pulsante. Para Morin, “o herói simpático, tão diferente do herói trágico ou do herói lastimável, e que desabrocha em detrimento deles, é o herói ligado identificativamente ao espectador. Ele pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado” (MORIN, 2002, p.92).

O espectador torna-se íntimo de Ygor e sente o drama pessoal do garoto. Pela narrativa e construção técnica do filme, o público é convidado a vivenciar a angústia do personagem, abandonado na cidade grande, sem notícias da mãe, e amparado por uma total desconhecida.

Figura 3: Cena 3, onde vemos Ygor reencontrar a irmã na creche e dar a ela um presente



Fonte: do autor

Nos quatro minutos finais do filme, Ygor chega a um abrigo infantil em Jacarepaguá, onde a irmã Rayane está alojada. Ele carrega um presente, ao vê-la dá um forte e emocionante abraço nela, e entrega o embrulho. A menina abre, enquanto conversa com ele. Os dois parecem estar bem amparados naquele local, à espera da mãe. Esta é mais uma sequência que demonstra a afetividade e

a cumplicidade dos irmãos, que juntos aguardam o retorno da mãe, tomados por um forte senso de esperança. Eles não estão tristes, pelo contrário, demonstram ansiedade para logo retornar para casa.

Regina acompanha de longe o reencontro dos irmãos e conversa com uma funcionária daquela instituição. Várias crianças brincam ao som de “Rebolation”, uma delas invade a câmera dançando freneticamente, porém os irmãos, sentados numa cadeira, não se interessam pelo calor do ambiente. Os dois alimentam um sonho maior.

Apesar de conter um desfecho ambíguo, *Campo Grande* termina sob a estrutura universal de “happy end”, relacionado a uma das possibilidades que Morin (2002) intitula de “esperança da felicidade”. Os irmãos Ygor e Rayane estão no abrigo para crianças, sob cuidados, e numa cena paralela vê-se a mãe retornando ao condomínio para buscar os filhos. Ela recebe a informação de que os dois se encontram em uma instituição, guarda na memória o endereço para buscá-los e segue em frente. Será que as crianças reencontrarão a mãe? Será que aquela mulher, que tem um bebê recém-nascido no colo, realmente irá até o abrigo em Jacarepaguá rever os filhos? Não sabemos... A mensagem que paira no ar é a possibilidade de um encontro real, a tal “esperança da felicidade”, e devido ao final aberto, cada espectador cria o seu próprio desfecho.

CONCLUSÃO

Nesse artigo científico procurei uma breve reflexão sobre a construção da criança empobrecida e abandonada no cinema de Sandra Kogut, por meio de uma discussão acerca do personagem Ygor, de *Campo Grande* (2016). Vimos como a figura da criança foi retratada, desde o abandono da mãe ao encontro dela com Regina, e os laços que lá se estabeleceram. Essa é a realidade de milhares de crianças pelo Brasil afora, rejeitadas por suas famílias devido a uma situação-limite/extrema, e que sozinhas têm de sobreviver nas ruas.

Procurei recortar três cenas do filme com o protagonista Ygor para relacioná-las a teóricos e a reportagens que discutiam as crianças abandonadas, a construção social da infância e o cinema de denúncia social no Brasil, com a proposta também de mostrar o processo criativo da cineasta Sandra Kogut. O artigo procurou relacionar a criança ao cinema de denúncia social, ela marginalizada em seu contexto de pobreza, abandono social, dor e todos os tipos de sofrimento (físico e emocional) que os mais vulneráveis enfrentam.

O resultado da pesquisa aponta que o cinema pode ser uma ferramenta poderosa de imagem e discurso para debater a situação das crianças empobrecidas no Brasil, e assim abrir espaço para reflexão do espectador.

REFERÊNCIAS

- ____ **Abandonados:** Brasil tem 4,4 milhões de crianças vivendo na miséria. Disponível em <https://observatorio3setor.org.br/noticias/abandonados-brasil-tem-44-milhoes-de-criancas-vivendo-na-miseria>. Acesso em 01/06/2021
- ____ **Pequenos invisíveis:** 70 mil crianças vivem nas ruas do Brasil. Disponível em <https://observatorio3setor.org.br/noticias/pequenos-invisiveis-70-mil-criancas-vivem-nas-ruas-do-brasil>. Acesso em 17/07/2021
- ____ **Sociologia da infância:** correntes e confluências. In: SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. (Org.). Estudos da infância: educação e práticas sociais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. RJ: Editora Guanabara, 1981.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP, Papirus Editora, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM Editores, 2018
- GOMES, P. E. S. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996, 2ª. Ed
- JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal**, a estética do grotesco e a globalização da miséria. Revista Alceu - v.8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX:** o espírito do tempo 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense, 2002, 9ª ed
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes:** conceito e metodologia(s). In: VI Congresso Sopcom, 2009, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa
- PIRES, M.C.F & SILVA, S.L.P. **O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo**. Revista Cedes, Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, abr.-jun. 2014
- SCHELB, G.Z. **Violência e criminalidade infanto-juvenil**. Intervenções e encaminhamentos: Brasília, 2004
- SILVA, A.A. **A infância no cinema:** estética, políticas e poéticas. In: VI Congresso Sopcom, 2009, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa
- SILVA JUNIOR, A.C. **Cinema novo brasileiro e representações sociais:** diálogos entre sétima arte e sociologia. Sinais - Revista Eletrônica – Núcleo de Estudos e Pesquisas Indiciárias, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil, vol.2, n.1, junho/2015
- SIROTA, Régine. **Emergência de uma sociologia da infância:** evolução do objeto e do olhar. Cadernos de Pesquisa - Revista Éducation et Sociétés, nº 112, p. 7-31, março 2001.
- VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP, Papirus Editora, 2008, 5ª.ed
- VENÂNCIO, R.P. **Uma História social do abandono de crianças:** de Portugal ao Brasil: séculos XVIII-XX. São Paulo: Alameda Editorial; 2010