



# A infância maltratada no cinema de Sandra Kogut: análise fílmica de *Mutum e Campo Grande*

**Felipe Boso Brida**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Campinas, São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-0265-9891>

**Juliana Doretto**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Campinas, São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-3078-2165>

## Introdução

Na década de 1930, pouco antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, e depois dela, cineastas do mundo todo problematizaram questões sociais em torno de um cinema que ficou conhecido como “filmes de denúncia social” (BESKOW, 2016; VILLAÇA, 2017; SOUZA, 2014), em que procuravam resgatar personagens marginalizados, oprimidos, vítimas de guerra e mazelas, e dar destaque às vozes deles. Na França dos anos de 1930, por exemplo, houve o Realismo Poético e, na Itália de 1940, o Neorrealismo. No Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960, jovens diretores inspirados tanto pelo Realismo Poético quanto pelo Neorrealismo e pela Nouvelle Vague formalizaram um movimento chamado Cinema Novo, em que registravam uma série de problemas críticos do país, como a fome, a criminalidade, a marginalização das camadas mais pobres e o caos social.

Ao longo das décadas, esse universo continuou a ser explorado pelo cinema no Brasil, com diretores e diretoras como Hector Babenco, Walter Salles, Lúcia Murat e Sandra Kogut. Esta foi uma das poucas cineastas que reuniram o cinema de “denúncia social” à questão da infância — ou das “infâncias”, como diz Silva (2016), já que são várias as formas de viver essa fase da vida, a depender das relações estabelecidas entre crianças e adultos e das diferentes culturas e contextos socioeconômicos. Sandra Kogut, que tem apenas cinco longas-metragens na carreira, retratou em dois de seus filmes, *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2016), crianças empobrecidas e vítimas de violências, como agressões físicas e verbais e abuso psicológico. Em *Mutum*, inspirado na obra *Campo Geral* (ROSA, 2019)<sup>1</sup>, tem-se a história de um garoto de 10 anos chamado Thiago que vive com sua família no sertão de Minas Gerais, em um vilarejo chamado Mutum. Ele tem no irmão Felipe uma relação de intrínseca amizade, como forma de fugir dos abusos cometidos pelo pai autoritário. Já em *Campo Grande*, vê-se 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, os irmãos são acolhidos por uma moradora do condomínio, Regina, que mora com a filha adolescente e 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.

Neste artigo, fruto de uma dissertação de mestrado (BRIDA, 2023), procuramos analisar as representações da criança empobrecida e maltratada nas duas obras explicitadas anteriormente: *Mutum* e *Campo Grande*, a partir da construção dos personagens infantis, com foco principalmente nos protagonistas, Ygor e Thiago. Para isso, utilizamos como metodologia a análise fílmica, em que se procura decompor elementos audiovisuais do filme, em planos, sequências, enquadramentos e trilha, além da história em si, com seus personagens, estabelecendo um entendimento desse conjunto (PENAFRIA, 2009). Em outras palavras, a análise fílmica consiste em recortar fragmentos ou sequências inteiras de um filme e decompô-lo em elementos constitutivos, a partir de um roteiro

---

<sup>1</sup> *Campo geral* aparece pela primeira vez como um dos capítulos do livro de novelas *Corpo de baile*, lançado em 1956. Na década seguinte, em 1964, na publicação da segunda edição do livro, foi desmembrado, a pedido do autor, em três livros menores: *Manuelzão e Miguilim*, contendo as novelas *Campo geral* e *Uma história de amor*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, com as novelas *O recado do morro*, *Cara-de-bronze* e *A história de Lélío e Lina*; e *Noites do sertão*, com as novelas *Dão-Lalalão* e *Buriti*. Em 2019, a editora Global lançou *Campo geral* em uma nova edição, que é a que utilizamos na pesquisa.

do que se pretende discutir, descosturando e destacando materiais que não são percebidos no momento em que se vê o filme, já que ali se percebe a obra na sua totalidade (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992).

Para a análise fílmica de *Mutum* e *Campo Grande*, foi selecionada uma cena de cada filme que evidencia o complexo processo de amadurecimento das crianças, envolvendo as violências vivenciadas por Thiago e Ygor, respectivamente, e a forma como eles se comportam em ambientes frequentemente opressores. Como resultado, entendemos que o cinema produzido por Sandra Kogut pode ser visto como de resistência (SILVA, 2016), pois as crianças são narradas em suas múltiplas relações com o mundo, complexas e contraditórias, e não de forma passiva e ingênua, de forma a desconstruir estereótipos da infância.

## O cinema de Sandra Kogut em *Mutum* e *Campo Grande*

A cineasta Sandra Kogut realiza filmes independentes, de baixo orçamento, e há em seus trabalhos marcas estéticas e técnicas do Cinema Novo. São filmes rodados em locações, na maior parte das sequências; os sets são pequenos e com poucos equipamentos; há escalação de elenco desconhecido; e há traços autorais, já que a diretora costuma ser a roteirista e a produtora dos filmes. Sandra Kogut recorre à “estética da imperfeição” (CARREIRO, 2018) para realizar seus filmes, desde *Um passaporte húngaro* (2001), seu primeiro longa-metragem. Com sons e ruídos propositais, fotografia dura e sem uso de trilha musical, imagens que apresentam falhas, ecos e reverberações, ela cria uma nova modalidade de realismo; a câmera assume um caráter intrusivo, invadindo os espaços; pessoas passam por ela sem perceber sua presença, e a diretora opta por manter essas imagens na montagem do filme. Há ainda em seus trabalhos a presença do que Carreiro (2018) chama de “som lo-fi” (pouca clareza e com interferências), com personagens que cochicham no ouvido um do outro e conversas distantes, o que faz com que o espectador não entenda o diálogo, mas imagina ser algo confidencial ou do qual não deva saber. Assim, Sandra Kogut valoriza os erros técnicos, em que se reflete a indistinção da fronteira entre vida e arte, real e ficcional, pessoa e personagem (CARREIRO, 2018).

Realizamos um levantamento de estudos produzidos nos últimos dez anos sobre o cinema de Sandra Kogut. Observamos que há poucas pesquisas acadêmicas dedicadas ao filme *Mutum* e nenhuma voltada especificamente para *Campo Grande*. A maior parte dos trabalhos disponíveis, localizados no Google Acadêmico e na SciELO, concentra-se na comparação entre literatura e cinema. No entanto, dois desses estudos se mostraram especialmente relevantes para a presente análise.

O primeiro artigo, Silva (2016), faz uma breve análise sobre a “Poética da Infância” de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras com a criança em primeiro plano, e entre suas análises se destaca a do filme *Mutum*. A autora discute o processo de criação da diretora, de adaptação do livro de João Guimarães Rosa para o cinema, de escolha do elenco e da locação, e discorre sobre o protagonista de *Mutum*, Thiago, destacando seu olhar espantado sobre um mundo absurdo e comparando-o ao protagonista de outro filme brasileiro, *Abril despedaçado* (2002), Pacu. Para ela, os dois

personagens exprimem em seus dramas cotidianos a alma de um cinema brasileiro contemporâneo, um cinema autoral que em tempos e movimentos distintos nos fazem pensar e colocam-nos em movimento, da infância que tivemos, que temos e que poderemos ter (SILVA, 2016, p. 85).

O segundo artigo, Alves (2013), traz um diálogo entre literatura e cinema, investigando a relação entre esses dois sistemas semióticos, e como objeto de estudo compara o livro *Campo Geral* com o filme *Mutum* (2007):

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

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

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

Este caminho sensorial adotado pelo “Mutum” afasta-o completamente daquelas adaptações cinematográficas de obras literárias centradas na linguagem verbal, que se pretendem fiéis ao texto apenas por reproduzi-lo declamado no filme. Não só não resolvem o inevitável déficit em relação à narrativa escrita, mas acabam por distanciar ao extremo o espectador. Enchem a tela com diálogos e pensamentos em *off* que explicam ou descrevem o sentimento de cada cena, o que acaba enfraquecendo tanto o texto quanto a imagem, banalizando-os, tornando-os pomposos e enfadonhos (COSTA, 2013, p. 33).

No artigo em questão, a roteirista defende que ela e Sandra Kogut, na redação, recuperaram a atmosfera do livro original, mas “entendendo o filme como uma abertura para um outro mundo”, criando imagens sensoriais que evocassem “um estado de espírito sem nunca dizer ou mostrar nada de maneira exata, sem nunca explicar nada” (COSTA, 2013, p. 33).

Tais discussões, sobre as escolhas técnicas e estéticas, são importantes para compreender as representações dos protagonistas crianças desses filmes e as implicações dessas construções para a compreensão social das diversas infâncias, como veremos a seguir.

## Análise fílmica de *Mutum* e *Campo Grande*

A partir do debate feito anteriormente, buscamos compreender como se dá a construção dos filmes de denúncia social da diretora Sandra Kogut, com foco nos personagens Thiago, de *Mutum*, e Ygor (juntamente com sua irmã mais nova, Rayane, sobretudo na relação que tece com o menino), de *Campo Grande*. Essas crianças estão inseridas no seio da miséria social e da desilusão, ao lado de adultos com comportamentos variados (de pais que abandonam os filhos, de familiares opressores, de indivíduos que cometem violências urbana e domésticas etc.). Entende-se, portanto, que o cinema de Sandra está atrelado ao de denúncia social ao colocar na tela o dia a dia de crianças e adultos abandonados e marginalizados, que a duras penas tentam sobreviver e fugir de uma difícil realidade, a da pobreza e da violência — segundo dados do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (2020), divulgados pelo Valor Econômico (VILLAS BÔAS, 2020), o Brasil contabilizou 4,4 milhões de crianças em situação de extrema pobreza em 2019, e esse número representa 11,5% de crianças até 13 anos.

Em setembro de 2016, Sandra Kogut concedeu entrevista a Conceição Seixas, publicada na revista *Desidades – Revista Científica da Infância, Adolescência e Juventude*. Ao ser questionada pela professora Seixas sobre uma possível questão existencial que ligaria os personagens Thiago e Ygor, independentemente do contexto social e geográfico, Sandra respondeu de forma a discutir quais distâncias e relações ela percebia entre os dois personagens:

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

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

Os ambientes dos dois longas-metragens de Sandra Kogut apresentam claros dêiticos observáveis. Em termos de locação: *Mutum* foi rodado em Três Marias (região sudeste de Minas Gerais) e *Campo Grande*, no Rio de Janeiro (nos bairros Ipanema e Campo Grande, principalmente) – o que proporciona a sensação de realidade e verossimilhança, já que não há cenários, nem estúdios ou grandes artefatos superficiais e tampouco *background* (cromaqui ou “fundo verde”). Tudo foi rodado em locações reais (como em ambientes áridos, em matas fechadas e casebres de taipa, em *Mutum*, que consolidam o clima de insolação e esgotamento dos personagens, e nas ruas com enorme trânsito de Ipanema e no apartamento de Regina, em *Campo Grande*, que provocam o sentimento de angústia e insegurança das crianças). E em ambos os filmes, devido à gravação em locações, suscetíveis à captação de ruídos indesejados e ao desregulamento de iluminação, há evidenciada a “estética da imperfeição” (CARREIRO, 2018), mencionada anteriormente.

Para compreender outros aspectos identificáveis na construção dos protagonistas dos filmes, analisemos uma sequência de *Mutum* e outra de *Campo Grande*. Empregamos o termo “sequência” aqui para designar um conjunto de cenas; segundo Suppia (2015), em referência ao teórico do cinema Christian Metz, em sua “Grande Sintagmática”, “sequência” é um conjunto de cenas encadeadas uma a uma que estruturam a narrativa visual, sendo que a cena é compreendida por muitos como uma unidade menor que a sequência.

A seleção buscou privilegiar passagens importantes das duas obras<sup>2</sup>, que refletem as narrativas construídas por Sandra Kogut de diversas formas. Em seguida (Quadro 1), passamos a analisar uma passagem de *Mutum*.

#### Quadro 1: Cena 1 de *Mutum*

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

Fonte: Elaboração dos autores.

#### *Mutum*: descrição da cena

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

<sup>2</sup> Devido aos direitos autorais das duas obras, não foi possível trazer *frames* das cenas nesta análise.



Eles chegam a um vilarejo. Os cachorros correm em direção ao cavalo e, com eles, estão crianças gritando. Com Planos Americanos (PA)<sup>3</sup>, vemos que quem desce do cavalo é o menino Thiago e seu tio Terêz. A câmera acompanha o garoto chamando pela cadelinha Rebeca; ele a pega no colo e a joga para cima, brincando, feliz. Outros cachorros correm até ele. Um dos cães é afugentado por uma vaca presa no curral. Thiago é recebido com muitos abraços por três crianças. Novamente, um plano fechado. As crianças querem saber o que Thiago trouxe de presente para elas. Thiago tira do bolso da camisa uma carta com uma mulher seminua e dá para uma das meninas, que sai em direção à casa. As outras perguntam a Thiago se ele tomou sorvete, se andou de caminhão e comprou chiclete [dá a entender que o menino foi à cidade]. Eles conversam felizes até que a menina volta com as cartas rasgadas, joga-as ao chão e diz que a mãe falou que aquilo era pecado.

As crianças vão até Terêz, que está retirando as celas do cavalo, e conversam com ele, enquanto Thiago caminha poucos metros em direção a seu pai, que está sentado debulhando milho seco. O menino, cabisbaixo, em Plano Americano, estica a mão a ele e diz: “Bença, pai”. E o outro responde: “Que o Pai lhe abençoe”. A câmera, em uma tomada só, capta o garoto sair correndo em direção à mãe, que estica roupas no varal a poucos metros dali. Ele pula em seu colo e dá nela um abraço demorado. A cena é cortada para um Primeiríssimo Plano (PPP)<sup>4</sup>, mais conhecido por Close, e depois Primeiro Plano, que mostra o menino feliz. Thiago conta que um amigo do tio gosta muito de Mutum [o vilarejo onde vive].

A mãe beija o filho, sorri para ele, encantada, e ambos trocam carícias no rosto. Ainda em enquadramentos que alternam Primeiríssimo Plano e Primeiro Plano<sup>5</sup>, a mãe vê uma correntinha nova no pescoço do filho e pergunta se foi um presente que ganhou. Voltam a sorrir, um aperta o nariz do outro, até que o pai chega e diz, firme: “Que menino mal-agradecido. Passa vários dias fora e quando chega parece que não conhece a gente”. Mãe e filho ficam tensos, eles param de brincar imediatamente, o menino fecha a cara, e a mulher retruca: “Que cisma, Béro”. O pai fala em seguida: “Ele não tem estima por mim, não”. Thiago olha triste para baixo, e a cena se encerra. Todas as cenas comentadas acima não têm trilha musical; apenas o silêncio dos personagens e sons de animais ao fundo, como vaca mugindo, latido de cães e pássaros.

---

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

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

5 Primeiro Plano é um plano que dá destaque ao rosto do personagem, da cabeça aos ombros, denotando confiança e intimidade. Nele, captam-se emoções, sendo o rosto um elemento de destaque da cena.

## Mutum: discussão da cena

Nessa sequência inicial do filme, pode-se notar que o menino viajou a cavalo por alguns dias com o tio e quando retorna para casa, na área rural, sente-se acolhido pelas crianças ali presentes. Elas são seus irmãos e primos, todos de idade próxima à dele. Nessa sequência da recepção calorosa, percebe-se que Thiago tem fortes vínculos com elas – é um menino amado e querido. Ele parece estar feliz ao lado da mãe – tanto que se acariciam, ele pula no colo dela, conversam olho no olho –, porém a situação é mais tensa com o pai. Thiago cumprimenta-o com um aperto de mão e mal olha para seu rosto.

Logo depois, num momento de aconchego com a mãe, o pai é ríspido, diz que o menino não se importa com ele, enquanto Thiago, sem reação, recolhe-se enrustecido. Percebe-se uma tensão entre filho e pai, situação que será pontuada com mais detalhes ao longo do filme (o menino é vítima de abusos autoritários do pai). O silêncio que percorre toda a cena do encontro do pai com o filho, e da interferência do pai quando Thiago está com a mãe, reforça a ideia de aridez existencial, de personagens que se calam diante da autoridade do patriarca.

Sandra Kogut utiliza vários Planos Detalhe (PD)<sup>6</sup>, como as duas sequências da abertura, da crina do cavalo e das patas do animal, e nessa faz uso da profundidade de campo, quando, com a câmera parada no chão, após o cavalo passar pelas lentes, vê-se o animal em direção a um vilarejo, que está bem ao fundo. Planos Detalhe também aparecem na sequência das carícias da mãe e do filho, um enquadramento que dá a dimensão de cumplicidade e partilha entre os sujeitos – são planos intimistas que registram sentimento e emoção, seja pelo olhar, seja pelas expressões faciais que realçam alegria, leveza e ternura.

A diretora também alterna planos para mostrar o menino Thiago com seus pares, ora posicionando a câmera na altura da criança, ora a mantendo por cima, no modo *plongée*<sup>7</sup>. Quando Thiago está ao redor do irmão e dos primos, eles são vistos de cima para baixo, o que poderia ser uma opção da diretora em mostrá-los todos no mesmo nível e no mesmo tamanho, ou seja, são crianças iguais, que partilham o mesmo ambiente e os mesmos sentimentos. Em seguida, quando Thiago dá a mão para o pai, que está sentado, a diretora faz tal registro optando pela câmera na altura de Thiago (talvez para trazer a ideia de respeito e paridade). E, ao fim da sequência, Thiago abraça a mãe; os dois tipos de planos se alternam, predominando o ponto de vista da mãe olhando o menino de cima para baixo, remetendo à ideia de pureza, solidariedade, afeto e até pena. Importante dizer ainda que o uso de *plongée* nas crianças, em especial Thiago, surge em outros momentos do filme, com o objetivo de mostrar o menino em situação de apreensão, medo e agonia, ou seja, uma criança em vulnerabilidade. A vulnerabilidade, de acordo com Tomaz (2023, p. 14), pode ser simbolizada em dois aspectos: “inerente à criança, um sujeito em fase peculiar de desenvolvimento; e contextual”. Nesse sentido, debatendo ideias de James e James (2014), dois pesquisadores da Sociologia da Infância, ela defende que “a vulnerabilidade não é um traço natural delas, e sim uma condição que se forma mediante um conjunto de variáveis” (TOMAZ, 2023, p. 15).

---

6 Plano Detalhe (PD) é um plano fechado e o mais aproximado possível de um objeto, que capta um detalhe, uma pequena parte do todo, com riqueza de detalhes e grande capacidade expressiva. Esse plano ocupa todo o quadro.

7 *Plongée*, que em francês significa “mergulho”, é um posicionamento de câmera que capta uma pessoa ou objeto de cima para baixo.



No trecho analisado do filme, a cena se acerca do primeiro tipo de vulnerabilidade apontada por Tomaz (2023) – Thiago é um menino em fase de desenvolvimento. Mas também vemos a contextual, já que o menino é cerceado pelo pai, que é rígido e o maltrata; esse mesmo garoto aparece como vulnerável pela relação que outros adultos têm com ele; relações de austeridade, opressão, violência psicológica e constante subordinação do menino.

Há também uma série de planos abertos, que transitam entre o Grande Plano Geral (GPG)<sup>8</sup> e o Plano Geral (PG)<sup>9</sup>, que captam o ambiente onde os personagens vivem — planos para trazer a dimensão geográfica e a relação dos personagens com o lugar onde vivem. Em várias cenas, percebe-se o ambiente rural, com cavalos no cercado, vacas no curral e o sítio com chão de terra batida, remetendo à obra original de Rosa (2019). Estão presentes aqui três modalidades da “estética da imperfeição”, segundo Carreiro (2018): o “som lo-fi” (sons com pouca clareza quando as crianças conversam baixinho e também na cena em que Thiago fala com a mãe), os sons de interferência (sons de animais que invadem os diálogos) e as imagens com pouca nitidez (devido à locação aberta, em que a claridade altera a qualidade de imagem).

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

Assim, vemos que Thiago é um sujeito com vários sentimentos (amor pela mãe, receio do pai, fraternidade entre os irmãos e primos que o rodeiam; é sonhador; fica feliz quando viaja com o tio para a cidade), e é uma criança marcada pela violência psicológica (devido à figura do pai bravo, que o assombra).

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

---

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

9 Tipo de plano aberto com foco na área geográfica, em que o humano é reduzido, mas ainda se notam ações e até expressões do personagem. O objetivo é mostrar o ambiente e a relação dele com as figuras humanas, que são captadas de corpo inteiro, mas distantes.

Mais uma vez, como pontua Marcello (2009), a poética do cinema nos ajuda a ver as diversas vivências e experiências das infâncias, ao mesmo tempo em que denuncia as condições duras em que milhares delas vivem. Thiago é, ao mesmo tempo, uma “criança desejada, que se quer livre, amada, espontânea, sonhadora” e a “criança rejeitada, abandonada”, do qual fala Sarmiento (2004, p. 10-11). Essa representação dicotomizada costuma reverberar em outras mídias, como o jornalismo e a publicidade (FURTADO; DORETTO, 2019). Isso ocorre porque o ideal de infância, ingênua e protegida, abrange principalmente as crianças das classes médias e altas, enquanto as empobrecidas são vistas de duas formas: ou como aquelas que precisam ser “resgatadas” (como se não estivessem vivenciando suas infâncias de fato); ou já como condenadas, devido ao seu envolvimento com a criminalidade. Assim, a criança

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

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

Nota-se, assim, que o filme *Mutum*, como dito, ao retratar os abusos psicológicos sofridos pelo menino Thiago, funciona como um exemplo de um cinema de denúncia social, já que esse é um problema vivenciado por milhares de crianças pelo mundo afora. É uma temática que aparece com recorrência no cinema brasileiro quando esse se volta à infância empobrecida e maltratada, como *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), *Como nascem os anjos* (1996), *Anjos do sol* (2006) e *Cidade de Deus* (2002). Trata-se, pois, de um realismo<sup>10</sup> que, como valorização dos fatos e das características físicas e psicológicas dos personagens, assim como dos aspectos dos espaços em que eles circulam, propõe discussões (e críticas) sobre tipos sociais ou situações-limite, como miséria, fracasso social, fome e violência.

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

---

10 É tarefa difícil conceituar “realismo”, já que originalmente foi um movimento literário francês que contrapunha o Romantismo e que ganhou forma entre os anos de 1850 e 1900. Com o passar do tempo, cinema, teatro e a própria literatura absorveu características do Realismo original para dar vida a novas vertentes, como Neorealismo (na literatura e no cinema) e os vários Cinemas Novos pelo mundo, como no Brasil, Taiwan e Reino Unido. Segundo Pellegrini (2007), o movimento realista foi um fenômeno iniciado no século XIX, na França, durante a expansão do Positivismo (corrente filosófica do século XIX que afirma que, com a ordem e a ciência, obtém-se o progresso social, e que teve inspiração no ideal de progresso contínuo da humanidade, defendido pelos pensadores Auguste Comte e John Stuart Mill).

Em seguida (Quadro 2), passamos a analisar uma passagem de *Campo Grande*:

**Quadro 2: Cena 1 de *Campo Grande***

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

Fonte: Elaboração dos autores.

### **Campo Grande: descrição da cena**

[A menina Rayane está no apartamento de Regina, acolhida após ser abandonada com o irmão Ygor pela mãe]. Rayane, de uniforme de escola, segura sua mochila, vai até a lavanderia correndo, pega algumas roupas e abre a geladeira. A câmera registra tudo, estagnada, na altura da criança, girando apenas de lado para o movimento da menina. Sai escondida do apartamento, e desce as escadas do condomínio em direção ao térreo; está tudo escuro – todos esses planos são entre Plano Geral e Plano Médio<sup>11</sup>.

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

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

Não há trilha sonora ao longo dessa cena; apenas os barulhos que remontam à comunicação sonora da cidade grande. Eles observam em silêncio todo aquele movimento e passeiam pelas construções de prédios. Nessa caminhada, veem homens trabalhando e cruzam amontoados de terra e demolições. Sobem em um monumento e gritam: “Mãe” – um Plano Geral. Em seguida (Primeiro Plano), Rayane agacha-se para fazer xixi enquanto Ygor cantarola uma música (que ao longo do filme será a música-tema dele com a mãe, que é uma canção sertaneja que a mãe ouvia, *Talismã*, de Leandro e Leonardo).

11 Plano Médio (PM) é aquele em que o personagem aparece interagindo no ambiente (portanto, uma modalidade de plano aberto). Sua imagem é captada da cabeça à cintura – caso esteja sentado, o personagem é mostrado da cabeça à coxa. É um plano que ainda pode captar emoções e expressões faciais do personagem.

Quando termina de fazer xixi, a menina aponta para uma embalagem de salgadinhos no chão e diz que se lembrou da mãe (dá a impressão de que a menina achou uma pista dela, que ela passou por ali). Rayane veste a calça, e os dois voltam a caminhar pelas ruas, em direção ao condomínio onde estavam.

### **Campo Grande: discussão da cena**

No trecho recortado, acompanhamos o abandono dos irmãos Ygor e Rayane pela mãe, que deixou as crianças em frente a um condomínio de classe média em Ipanema. Rayane, ao escapar do apartamento, avista o irmão do lado de fora e corre para um abraço – ela se sente segura e amparada ao lado do irmão, que é poucos anos mais velho que ela. Os dois saem pela rua, sozinhos, num trânsito caótico, cruzando obras em construção e conversando sobre onde está a mãe. Nessa cena vê-se a cumplicidade dos irmãos pequenos. Ygor é esperto, fala bastante e conduz a irmã. Pela narrativa e construção técnica do filme, o público é convidado a vivenciar a angústia dos dois personagens, abandonados em meio à cidade grande, sem notícias da mãe (outro tema recorrente ao cinema de denúncia social, o abandono de crianças).

O enquadramento utilizado pela cineasta Sandra Kogut investe ora em Planos Médio e Primeiro Plano, que denotam essa proximidade entre os dois personagens em cena, quando trocam abraços calorosos, ora em Planos Geral e Americano (planos mais distanciados), quando caminham pela cidade grande, numa narrativa cujo objetivo parece ser causar incômodo ao registrar aqueles dois pequenos abandonados na metrópole em movimento, no agito típico da paisagem urbana – para intensificar essa angústia, os sons ali apresentados na edição do filme são de buzinas de carros, motos aceleradas, britadeiras trabalhando sem parar. Aqui, evidencia-se a “estética da imperfeição” (CARREIRO, 2018), já que ao gravar numa locação aberta, no trânsito agitado do Rio, é inevitável não captar sons típicos da paisagem urbana de uma metrópole. A câmera acompanha atenta essa pequena jornada das crianças, caminhando por Ipanema, à espera de respostas; percebe-se que elas têm medo e querem chegar em casa logo.

Sandra Kogut faz um retrato dos vulneráveis, das milhões de crianças marginalizadas (e, na cena, vale frisar que elas caminham sozinhas pelas ruas, sem ninguém se importar – são “seres invisíveis” pelos olhos da sociedade). As crianças brasileiras passam pelo trauma do abandono desde o século XVIII, por razões diversas, segundo Venâncio (2010). É uma situação-limite causada por diversos quadros: o da pobreza; o da morte dos pais ou de parentes próximos das crianças; o de pais e famílias que se empobreciam e não tinham condições de criar seus filhos, e assim os abandonavam nas ruas.

No filme, não fica evidente os motivos do abandono de Ygor e Rayane pela mãe (até porque ela só aparece nos minutos finais, e troca rápidas palavras com o porteiro do condomínio onde as crianças estavam). Mas, pelas características dos personagens, deixados sujos, sem banho e com manchas no uniforme de escola e abandonados na porta do condomínio, pode-se crer que Ygor e Rayane vivenciam o afastamento da família por conta do empobrecimento da mãe, que não tinha condições para criá-los (as crianças só

mencionam “mãe” e “avó”; não existe a figura paterna). E o “abandono de incapaz”<sup>12</sup> pode ser visto como uma denúncia social – situação que acomete milhares de crianças, como os dois textos jornalísticos abaixo apontam.

Sobre crianças em situação de rua, o Observatório do Terceiro Setor, que é uma agência brasileira de conteúdo multimídia com foco em temática social e direitos humanos, publicou, em 8 de julho de 2020, uma reportagem destacando que o Brasil contabilizou, naquele ano, 70 mil crianças abandonadas pelos bairros de grandes e pequenos centros urbanos. O estudo foi desenvolvido pela ONG Visão Mundial, que atua no país desde 1975 e atende milhões de pessoas em comunidades empobrecidas (OBSERVATÓRIO DO TERCEIRO SETOR, 2020).

Em reportagem posterior, do dia 17 de outubro de 2022, o mesmo canal (OBSERVATÓRIO DO TERCEIRO SETOR, 2022) trouxe números alarmantes: o Brasil contabilizou, segundo levantamento de pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio Grande do Sul, a partir da base de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (Pnad Contínua), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 7,8 milhões de crianças vivendo na pobreza e 2,2 milhões na extrema pobreza em 2022, que é o caso dos irmãos Ygor e Rayane.

Assim, partindo de todos esses dados, as cenas mencionadas, do filme *Campo Grande*, reforçam esse quadro de desemprego das crianças brasileiras empobrecidas nos últimos anos e sua invisibilidade social – elas são só mais um elemento da paisagem no filme, nunca objeto de preocupação de toda uma comunidade ou sociedade.

Para alimentar a ideia de invisibilidade, as cenas mostram as crianças de longe, em plano aberto, como se fizessem parte de uma paisagem urbana. Mas a cineasta quer ir além: quando utiliza Primeiro Plano, mostra que as crianças têm rosto e sentimentos, e vêm a ternura e o amor, bem como o amparo dado pelo irmão mais velho à irmã menor (e ao mesmo tempo ele é amparado por ela). Sandra Kogut mostra a necessidade das crianças por carinho, proteção e cuidado, e como na falta dos adultos elas mesmas constroem esse laço. A diretora, ao mesmo tempo que traz para discussão a criança invisibilizada, quer que o espectador desperte para a necessidade das crianças em receber ternura e atenção.

Essa sequência é uma das tantas do filme que reforça a ideia do irmão mais velho que ampara e protege a irmã menor, o que aparece em outros filmes de denúncia social no Brasil, como em *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) – em que Pixote é protegido pelos próprios amigos da rua, de mesma idade – e *Anjos do sol* (2006) – em que as meninas prostitutas, de idades próximas, unem-se em um núcleo contra maus-tratos e violência dos adultos. O menino oferece aconchego à irmã, já que os adultos não concedem isso às crianças.

---

12 Segundo o Código Penal, no Artigo 133, o “abandono de incapaz” é o “crime de abandonar pessoa que está sob seu cuidado, guarda, vigilância ou autoridade, e, por qualquer motivo, incapaz de defender-se dos riscos resultantes do abandono”. BRASIL. Decreto - Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**, Artigo 133. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del2848compilado.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm). Acesso em 8 jan. 2024.



## A infância em Sandra Kogut

Com tudo isso, a diretora constrói o retrato de duas concepções de infância: uma criança desejada, espontânea, sonhadora e feliz, e outra maculada, ameaçada e violentada, às quais Sarmiento (2004) se refere ao escrever sobre as culturas da infância contemporânea. Ainda assim, é possível perceber que, nas cenas selecionadas da análise fílmica, Sandra Kogut reforça a ideia de que as crianças, mesmo no ambiente onde estão acolhidas (em *Mutum*, na casa dos pais; e em *Campo Grande*, no apartamento de Regina), que deveria ser um lugar de tranquilidade e respeito, estão sujeitas a diversos graus de violência, bem como desatenção e desprezo – Thiago, de *Mutum*, mal olha para os olhos do pai, com medo de ele ficar bravo, e Ygor (assim como Rayane), de *Campo Grande*, assustado com o abandono da mãe, aparece perdido na cidade e também em um apartamento que não lhe pertence.

Sandra Kogut conduz o espectador para dentro do íntimo dessas crianças, mostrando um mundo particular, de indivíduos que transformam o seu entorno, são vistos e percebidos pelos adultos e os transformam. Por isso, a infância que a diretora constrói envolve crianças multifacetadas e complexas; Thiago e Ygor têm autonomia, e sentiram-se sozinhos em vários momentos (por exemplo, Ygor, em *Campo Grande*, perambula pelas ruas em busca da mãe – por mais que aqui Sandra Kogut mostre preocupação de a criança estar nas ruas, desamparada e até sofrer outras violências, ela também aponta querer mostrar a independência do menino que faz tudo de seu jeito, na hora que quiser, e tem ânimo para tal). No entanto, como se vê nos desfechos das narrativas, a redenção dos personagens Tiago e Ygor vem sempre pelas mãos dos adultos, numa relação hierárquica: o primeiro é levado do campo por um médico e o segundo terá a mãe de volta no fim da trama. Isso, em nossa visão, também mostra a crítica da diretora ao desamparo das crianças em situação de vulnerabilidade, quando deveriam ser acolhidas e cuidadas pela sociedade adulta.

Assim, Sandra Kogut foge dos clichês de crianças ingênuas, passivas, sem voz, e tampouco segue para o sentido oposto, de criar crianças com aspecto de super-heróis, imbatíveis e salvadoras. Por isso, consideramos o cinema de Sandra Kogut realista, porque se compromete a mostrar as crianças em suas diversas facetas, atitudes e comportamentos, ora sonhadoras e felizes, ora apreensivas e questionadoras – conforme apontado por Silva (2016), o cinema de Sandra Kogut consegue captar as múltiplas relações das crianças com o mundo, relações essas complexas e contraditórias. As crianças de seu cinema brincam, dançam, imaginam, conversam com seus pares, planejam o futuro, têm sentimentos difusos, querem saber o que ocorre com elas e com seus familiares. Essa é mais uma poética de construção da infância de Sandra Kogut, num cinema que serve como instrumento de humanização desses seres e sensibilização de todos para a infância, que faz pensar e sonhar que outros mundos são possíveis e necessários de serem reinventados ou reencontrados (SILVA, 2016).



## Considerações finais

Este artigo teve como foco estudar as representações da criança empobrecida e vulnerável no cinema da diretora brasileira Sandra Kogut. A metodologia escolhida foi a análise fílmica, e para tanto selecionamos dois longas-metragens da cineasta que abordam o tema, *Mutum* (2007) e *Campo Grande* (2016). A proposta foi verificar como as crianças (com foco nos meninos protagonistas) são retratadas quando estão sozinhas e em contato com os adultos, e quais as relações tecidas por elas nos ambientes familiar e social. A ideia foi estudar o cinema de Sandra Kogut sob o prisma do que chamamos aqui de “cinema de denúncia social” (ROCHA, 1965; BESKOW, 2016), aquele que destaca as mazelas de nossos tempos, como a fome e a violência racial, bem como aquela contra mulheres e crianças, amplificando a voz dos oprimidos – no Brasil, esse cinema teve impulso a partir do final dos anos de 1940, inspirado no Neorealismo italiano.

Para fazer a análise fílmica, que tem relação com a práxis cinematográfica, foi necessário recortar sequências inteiras do filme (uma de cada obra) e decompô-las em elementos constitutivos, a partir de um roteiro do que se pretendia discutir (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1992). Assim, utilizamos os seguintes pontos de uma obra visual para estudo: a imagem em si, o conteúdo (tema), a poética/os processos criativos e os sons (PENAFRIA, 2009).

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

Quanto à questão temática, a cineasta aborda temas semelhantes ao dos cinemanovistas, como personagens que convivem com problemas sociais em ambientes opressores, a questão do sertão e da seca e a violência nas cidades. Nesse processo, fica clara ainda a sua escolha pelo protagonismo infantil. Podemos afirmar, assim, que Sandra Kogut é representante desse cinema que faz críticas a um sistema que exclui os mais pobres e não dá voz a esses indivíduos abandonados à própria sorte, com olhar especial para as crianças.

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Brasil/França/Suíça: Videofilmes, 2002. DVD (95 min.).
- ALVES, M. S. **Mutum: do murmúrio à letra**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- ANJOS do sol. Direção: Rudi Lagemann. Produção: Rudi Lagemann. Rio de Janeiro: Apema Filmes e Globo Filmes, 2006. DVD (92 min.).
- BESKOW, C. A. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, 2016.
- BRASIL. Decreto - Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**, Artigo 133. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del2848compilado.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm). Acesso em 8 jan. 2024.
- BRIDA, F. B. **Representações da criança empobrecida no cinema de Sandra Kogut: uma análise fílmica de Mutum e Campo Grande**. Dissertação (mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2023.
- CAMPO Grande. Direção: Sandra Kogut. Produção: Flávio Tambellini e Laurent Lavolé. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes, 2016. DVD (109 min.).
- CARREIRO, R. A hora dos amadores: notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo. **Rumores**, São Paulo, v. 12, n. 24, jul./dez. 2018.
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Walter Salles, Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro: 02 Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD (130 min.).
- COMO nascem os anjos. Direção: Murilo Salles. Produção: Murilo Salles, Cláudio Kahns e Rômulo Marinho Jr. Rio de Janeiro: Riofilme, 1996. DVD (100 min.).
- COSTA, A. L.M. Miguilim no cinema: da novela Campo Geral ao filme Mutum. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 31-52, jul./dez. 2013.
- FURTADO, T. H.; DORETTO, J. O “menino negro” da foto: a produção de sentidos nos comentários dos leitores do El País. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 15, n. 1, abril 2019.
- GAUDREULT, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília/DF: Editora Universitária de Brasília, 2009.
- MARCELLO, F. A. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- MUTUM. Direção de Sandra Kogut. Produção de Flávio Tambellini. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes, 2007. DVD (95 min.).
- OBSERVATÓRIO DO TERCEIRO SETOR. **Pequenos invisíveis: 70 mil crianças vivem nas ruas do Brasil**. 2020. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/pequenos-invisiveis-70-mil-criancas-vivem-nas-ruas-do-brasil/> Acesso em: 29 out. 2022.
- OBSERVATÓRIO DO TERCEIRO SETOR. **Brasil: 2,2 milhões de crianças de até 6 anos de idade vivem na pobreza extrema**. 17 out. 2022. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/brasil-22-milhoes-de-criancas-de-ate-6-anos-de-idade-vivem-na-pobreza-extrema/> Acesso em: 29 out. 2022.

- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Revista Letras de Hoje (PUCRS)**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- PENAFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: **Anais do VI Congresso SOPCOM**. Lisboa: Sopcom, abr. 2009.
- PINTO, M.; SARMENTO, M. J. **As crianças: contextos e identidades**. Lisboa/Portugal, 1997.
- PIXOTE – a lei do mais fraco. Direção: Hector Babenco. Produção: Paulo Francini, Sílvia Naves e Jose Pinto. Rio de Janeiro: Embrafilme e HB Filmes, 1980. DVD (128 min.).
- ROCHA, G. **Eztetyka da fome**. 1965. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2022.
- ROSA, J. G. **Campo geral**. São Paulo: Global Editora, 2019.
- SARMENTO, M. J. As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. In: SARMENTO, M. J.; CERISARA, A. B. (Org.). **Crianças e miúdos: perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação**. Porto (Portugal): Asa, 2004. p. 9-34.
- SEIXAS, C. F. Infância e cinema: entrevista de Conceição Seixas com Sandra Kogut. **Desidades: revista científica da infância, adolescência e juventude [recurso eletrônico]** Rio de Janeiro: UFRJ – ISSN – 2318-9282, número 12- ano 4 – set. 2016.
- SILVA, A. A. A infância no cinema: estética, políticas e poéticas. **Crítica Educativa**, Sorocaba, v. 2, n. 2, p. 74-89, jul./dez. 2016.
- SOUZA, J. S. M. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro**. 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2014.
- SUPPIA, A. L. Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização. **Galáxia**, São Paulo (online), n. 30, p. 60-72, dez. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220588>>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- TOMAZ, R. O. Do YouTube à notícia: vulnerabilidade e agência nas representações de crianças produtoras de conteúdo. **Galáxia**, São Paulo, (online), v. 48, p.1-24, 2023. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202358837>>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- UM PASSAPORTE Húngaro. Direção: Sandra Kogut. Produção: Marcello Maia e Michel David. Brasil/França/Hungria/Bélgica: Pierre Bongiovanni Zeugma Films, Arte France, Hunnia Filmstúdió, Cobra Films, RTBF - Bruxelles, CICV, 2001. DVD (72 min.).
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas/SP: Editora Papirus, 1992.
- VENÂNCIO, R. P. (Org.). **Uma história social do abandono de crianças: de Portugal ao Brasil: séculos XVIII-XIX**. São Paulo: Editora PUC Minas, 2010.
- VILLAÇA, M. M. A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai: a repercussão do documentário Elecciones (Mario Handler / Ugo Ulive, 1967). **Revista Antíteses (UEL)**, Londrina, v. 10, n. 19, p. 475-495, jan./jun. 2017.
- VILLAS BÔAS, B. Extrema pobreza alcança 4,4 milhões de crianças no país. **Valor Econômico**, 4 jun. 2020. Disponível em: <<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2020/06/04/extrema-pobreza-alcanca-44-milhoes-de-criancas-no-pais.ghtml>>. Acesso em: 8 jan. 2024.

**Resumo** Este artigo busca investigar as representações da infância maltratada no cinema da diretora brasileira Sandra Kogut, a partir da análise fílmica de dois de seus filmes, *Mutum* e *Campo Grande*. O objetivo foi discutir como os personagens infantis são construídos e como eles reagem a um ambiente hostil, já que em ambos os filmes as crianças sofrem abusos, como abandono e agressão psicológica. Para discutir os filmes, que se enquadram no recente cinema de denúncia social brasileiro, foi recortada uma cena de cada obra. Como resultado, apontamos que a obra de Sandra Kogut é um cinema de resistência, pois as crianças são apresentadas em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias, e não de forma passiva e ingênua – portanto, Sandra procura desconstruir estereótipos da infância.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, cinema de denúncia social, representação, infância, análise fílmica.

**La infancia maltratada en el cine de Sandra Kogut:  
análisis fílmico de Mutum y Campo Grande**

**Resumen** El artículo pretende investigar las representaciones de la infancia maltratada en el cine de la directora brasileña Sandra Kogut, a partir del análisis fílmico de dos de sus películas, *Mutum* y *Campo Grande*. El objetivo era discutir cómo se construyen los personajes infantiles y cómo reaccionan ante un entorno hostil, ya que en ambas películas los niños sufren abusos como el abandono y la agresión psicológica. Para discutir las películas, que forman parte del reciente cine brasileño de denuncia social, se recortó una escena de cada obra. En consecuencia, señalamos que la obra de Sandra Kogut es un cine de resistencia, ya que se presenta a los niños en sus múltiples relaciones con el mundo, a menudo complejas y contradictorias, y no de una manera pasiva e ingenua - por lo tanto, Sandra pretende deconstruir los estereotipos de la infancia.

**Palabras clave:** cine brasileño, cine de denuncia social, representación, infancia, análisis fílmico.

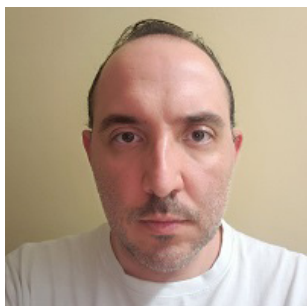
**The mistreated childhood in Sandra Kogut's cinema:  
film analysis of Mutum and Campo Grande**

**Abstract** The article seeks to investigate the representations of abused childhood in the cinema of Brazilian director Sandra Kogut, based on the filmic analysis of two of her films, *Mutum* and *Campo Grande*. The goal was to discuss how the child characters are constructed and how they react to a hostile environment, since in both films children suffer abuses such as abandonment and psychological aggression. To discuss the films, which are part of the recent Brazilian social denouncement cinema, a scene from each work was cut. As a result, we point out that the work of Sandra Kogut is a cinema of resistance, for children are presented in their multiple relationships with the world, often complex and contradictory, and not in a passive and naive way - therefore, Sandra seeks to deconstruct stereotypes of childhood.

**Keywords:** brazilian cinema, cinema of social denunciation, representation, childhood, filmic analysis.

**DATA DE RECEBIMENTO:** 02/01/2023

**DATA DA APROVAÇÃO:** 27/05/2024



**Felipe Boso Brida**

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, com especialização em Artes Visuais e Intermeio pela Universidade Estadual de Campinas. Professor no Imes Catanduva e no Senac Catanduva.

E-mail: [felipebb85@hotmail.com](mailto:felipebb85@hotmail.com)



**Juliana Doretto**

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte e no Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Campinas.

E-mail: [jdoretto@gmail.com](mailto:jdoretto@gmail.com)