



**O OLHAR DA
INFÂNCIA
NO FILME CRÍA
CUERVOS:**

*DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E
EDUCAÇÃO*

ARIZE PONTICELLI


UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FACED - UFRGS
LICENCIATURA EM PEDAGOGIA**

Arize Moreira de Oliveira Ponticelli

**O OLHAR DA INFÂNCIA NO FILME “CRIA CUERVOS”:
Diálogos entre cinema e educação.**

Porto Alegre
2019

Arize Moreira de Oliveira Ponticelli

**O OLHAR DA INFÂNCIA NO FILME “CRIA CUERVOS”:
Diálogos entre cinema e educação.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Pedagogia, da universidade UFRGS como requisito parcial à obtenção do título..

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Saballa de Carvalho

Porto Alegre
2019

ARIZE MOREIRA DE OLIVEIRA PONTICELLI

O OLHAR DA INFÂNCIA NO FILME “CRIA CUERVOS”:

Diálogos entre cinema e educação.

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Pedagogia – Licenciatura da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título Licenciatura em Pedagogia.

Aprovada em ___/___/___

Prof. Dr Rodrigo Saballa de Carvalho - Orientador

Profª Dra. Catarina da Cunha Silveira

Profª Dra Liliane Ferrari Giordani

Ao concluir este trabalho, quero agradecer...

Inicio agradecendo à minha família. Minha avó por ser minha fortaleza, por todo o apoio durante toda a minha graduação, por me ensinar a vencer as adversidades e por ter passado para mim seu fascínio pelo cinema. À minha mãe, que com seu coração generoso e escuta atenta sempre pegou na minha mão. Ao meu pai pelo seu encanto pelas pequenas coisas, por ter me ensinado que as minúcias da vida contemplam a sua grandeza e beleza. Ao meu falecido avô, por todo carinho e dedicação, meu maior amigo na infância e cúmplice de brincadeiras. Agradeço aos meus irmãos, dindo e tias pelos laços familiares bonitos que tecem amor constante e zelo. E à minha prima Marina, por me mostrar através do cinema aprendizados para a vida. Agradeço ao meu namorado Pedro e às minhas amigas pelo companheirismo, carinho e por transbordarem afeto na minha vida.

Agradeço ao meu orientador Rodrigo que mudou meu olhar durante a graduação em Pedagogia, inspirando aprendizados constantes, me inspirando a enxergar além do óbvio durante a minha formação.

E por fim, agradeço às escolas e especialmente as crianças que me receberam durante toda a minha formação, constituindo minha experiência docente. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, assim como aos professores que integram o corpo docente do curso de Licenciatura.

*Quando a criança era uma criança
Era a época destas perguntas:
Por que eu sou eu e não você?
Por que estou aqui e por que não lá?
Quando foi que o tempo começou,
E onde ele termina?
Um lugar sob o sol não é apenas um sonho?
Aquilo que eu vejo, ouço e cheiro
Não é só a aparência de um mundo diante de um
mundo?
Existe de fato o mal e as pessoas más?
Como pode ser que eu, que sou eu
Antes de ser eu mesmo não era eu
E no futuro eu que sou eu
Não serei mais quem eu sou.*

(Peter Handke)

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso a partir das contribuições dos Estudos do Cinema, dos Estudos Sociais da Infância bem como dos Estudos Culturais em Educação, tem como propósito compreender de que maneira o cinema e a educação podem contribuir com a reflexão sobre a heterogeneidade da infância. Metodologicamente, trata-se de uma etnografia de tela, cuja materialidade investigativa é constituída pelo filme *Cría Cuervos* (1976) dirigido por Carlos Saura. Nesse sentido, a análise do filme ocorreu em dois âmbitos, os quais foram nomeados como: 1) modos de ver; 2) instantâneos. No primeiro âmbito de análise, o filme foi visto e descrito a partir de registros em diário de campo. No segundo analítico, o foco de análise foi a seleção de instantâneos por meio da transcrição de cenas e diálogos, sobre a maneira como a infância da personagem principal do filme é narrada. Por meio da etnografia de tela, foi possível evidenciar que no filme *Cría Cuervos* (1976), a infância é narrada a partir da temática da melancolia, do luto e da morte, temas não usuais em produções fílmicas sobre o tema da infância. Ademais, a análise fílmica possibilitou destacar a importância do filme como instrumento para a formação docente no que diz respeito a ampliação do olhar a respeito da infância e suas possibilidades de enunciação no tempo presente.

Palavras-chave: Cinema; Infância; Estudos Culturais; Filme Cría Cuervos; Etnografia de Tela.

ABSTRACT

The present article based on contributions of Cinema Studies, Social Studies of childhood and Cultural Studies in education, has the purpose of understand in which way the cinema and education can contribute with the reflection about heterogeneity of childhood. Methodologically it is about an ethnography of screen which materiality investigative constituted of the movie *Cría Cuervos* (1976) directed by Carlos Saura. Therefore, the movie analysis occurred in two areas which were appointed as: 1) view mode 2) snapshots. In the first mode of analysis, the movie has been watched and described from registers on a field diary. In the second analytical the analysis focus was the selection of snapshots by the transcription of scenes and dialogues, about the way the childhood of the main character of the movie is narrated. Through the screen ethnography, it was possible to emphasize that on the movie *Cría Cuervos* (1976), the childhood is narrated from the theme of melancholy, the grief and the death, unusual subjects on film productions about childhood theme. Additionally, the film analysis allowed to emphasize the importance of the movie as an instrument to the teacher's education in terms of expansion of the view about the childhood and the possibilities of enunciation of the present time.

Keywords: Cinema; Childhood; Cultural Studies; Movie *Cría Cuervos*; Screen Ethnography

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Imagem do filme "Cria Cuervos" Carlos Saura (1976)	11
Figura 2 Imagem capturada do filme.....	35
Figura 3 Imagem capturada do filme.....	39
Figura 4 Imagem capturada do filme.....	39
Figura 5 Imagem capturada do filme.....	41
Figura 6 Imagem capturada do filme.....	42
Figura 7 Imagem capturada do filme.....	44
Figura 8 Imagem capturada do filme.....	45
Figura 9 Imagem capturada do filme.....	46
Figura 10 Imagem capturada do filme.....	48
Figura 11 Imagem capturada do filme.....	49
Figura 12 Imagem capturada do filme.....	49
Figura 13 Imagem capturada do filme.....	49
Figura 14 Imagem capturada do filme.....	50
Figura 15 Imagem capturada do filme.....	51
Figura 16 Imagem capturada do filme.....	51
Figura 17 Imagem capturada do filme.....	51
Figura 18 Imagem capturada do filme.....	51
Figura 19 Imagem capturada do filme.....	51
Figura 20 Imagem capturada do filme.....	52
Figura 21 Imagem capturada do filme.....	52
Figura 22 Imagem capturada do filme.....	52
Figura 23 Imagem capturada do filme.....	52
Figura 24 Imagem capturada do filme.....	54
Figura 25 Imagem capturada do filme.....	54
Figura 26 Imagem capturada do filme.....	55
Figura 27 Imagem capturada do filme.....	55
Figura 28 Imagem capturada do filme.....	56
Figura 29 Imagem capturada do filme.....	56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Prelúdio – cena inicial.....	11
2.	CLOSE UP: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA, EDUCAÇÃO E INFÂNCIA.	14
2.1	A pesquisa sobre educação e cinema.....	14
2.2	Um enigma: Uma revisão teórica sobre a construção da infância.....	15
2.3	Cinema.....	19
2.3.1	O olhar da infância no cinema.....	22
2.4	Os Modos de endereçamentos contidos na obra fílmica “Cría Cuervos”.....	25
2.5	Cría Cuervos: revisão de análises sobre a obra fílmica.....	27
2.6	Contribuições do cinema para pensarmos a docência na educação infantil.....	31
3	ROTEIRO: PERCURSO METODOLÓGICO	32
3.1	A Obra Fílmica “Cría Cuervos”: Descrição técnica e descritiva.....	32
3.2	A Etnografia de tela.....	35
4	EPÍLOGO: O OLHAR DA INFÂNCIA QUE REVERBERA NO FILME “CRÍA CUERVOS”	37
4.1.	Cría cuervos y te sacarán lós ojos: O contexto político da narrativa do filme.....	37
4.2	Ana e os fantasmas que a rodeiam: a incomunicabilidade, o afeto e as mulheres.....	40
4.2.1	Os olhares de Ana.....	49
4.3	A sensibilidade de uma narrativa sobre a morte e a infância.....	53
5	CONCLUSÃO.....	56
5.1	Cena pós-crédito.....	56
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

1 INTRODUÇÃO

1.1 Prelúdio – Cena Inicial



Figura 1 Imagem do filme "Cria Cuervos" Carlos Saura (1976)

O presente projeto de pesquisa busca investigar o olhar atribuído à infância presente na narrativa do filme “Cria Cuervos” de Carlos Saura (1976) e os possíveis diálogos entre cinema e educação. A pesquisa pretende utilizar como alicerces teóricos os estudos culturais tendo como ênfase a *pedagogia cultural* e como uma aposta metodológica a *etnografia de tela*. Nesse capítulo inicial do projeto, almejo construir um prelúdio acerca desses entrelaçamentos, no entanto, para de fato construir esse prelúdio, torna-se necessário uma contextualização sobre o porquê da escolha do filme para análise, da sua relevância para o tema e a compreensão do cinema como um artefato cultural potente para a pesquisa em educação.

Pensar o cinema como um fio condutor para a pesquisa em educação evidencia-se como uma alternativa instigante e frutífera, as narrativas fílmicas podem conceber uma experiência afetiva e sensorial para quem as observa e é olhado em troca, afinal não olhamos o outro a procura de um retorno de seu olhar?

Marcello e Fischer (2011) nos convocam a pensar tópicos para a pesquisa entre cinema e educação, pensando em uma *pedagogia do olhar*, tendo como ponto de partida o cinema como um artefato cultural presente diretamente ou indiretamente em nossas vidas. Dessa forma, as imagens contidas nessas narrativas podem reverberar significações e efeitos de sentido na forma em que criamos nossas concepções sobre o que observamos.

Atentar as *pedagogias culturais* (Steinberg e Kincheloe 2001, p. 14) em que existem espaços pedagógicos que transcendem a sala de aula e a escola. Buscando nesses veículos de informações como a televisão, revistas, filmes, possibilidades de refletir sobre esses espaços que produzem aprendizagens diversas no nosso cotidiano.

A infância está presente em diversos filmes, criando narrativas em que recebemos de volta um olhar. Sendo assim, a criação dessas personagens envolve concepções acerca do que é ser criança e não foge de estereótipos, mas muitas vezes transborda o óbvio e surpreende, pois consiste em um encontro incômodo no qual relutamos olhar de volta.

Nesse sentido, inquieta-me essa questão do olhar de uma infância que desconforta ou carrega na sua narrativa aspectos distintos. Busco no olhar da personagem Ana do filme “Cria Cuervos” dirigido por Carlos Saura (1976) esse transbordamento, em que o óbvio escorre por entre os dedos do espectador e somos apresentados a uma infância que pode ser desconfortável, poeticamente melancólica e revestida de uma narrativa sensível.

Expresso que o filme “Cria Cuervos” situa-se na contramão de Hollywood, no momento em que reverbera uma narrativa que foge aos padrões dos filmes do grande público, pois na sua construção estética e no seu argumento existem aspectos diferenciados à essas produções. O filme poderia ser caracterizado como *Cult*¹, também fugindo da massa de filmes norte-americanos, sendo um filme espanhol.

Delimito o tema da pesquisa, pois não pretendo criticar os filmes hollywoodianos e nem consolidar sobre como seu olhar corrobora sobre seus telespectadores. Compreendendo que o cinema existe nessas fronteiras de indústrias e consumo, tendo em sua corporeidade essa abrangência que lhe compõe, assim, não pretendo seguir esse presente trabalho de pesquisa por esse viés e sim busco investigar a possibilidade do cinema e seu olhar sobre a infância possibilitarem construir uma forma potente de se repensar as infâncias que

¹ Cult, culto em inglês, tem sido usado como gíria para definir um estilo, pessoas que preferem coisas alternativas em vez de coisas mais comuns, isso vale para músicas, filmes e modo de vida num geral. Filmes "Cult" - filmes alternativos, que fogem dos padrões hollywoodianos.

concebemos no nosso cotidiano, especificamente no âmbito da educação. Atribuo a hipótese de que através desse tema, podemos pensar melhor os tempos e espaços que as constituem.

Compreendendo que a concepção de infância possui uma brevidade história, Phillippe Ariès (1960) ao lançar sua obra: “História social da criança e da família” preencheu um espaço vazio acerca dos estudos sobre a concepção de infância e em que momento essa ideia de infância começou a existir, especificamente no séc. XVIII. A partir de seus estudos e observações, a infância e o que é ser criança são concepções que acompanham as mudanças sociais e econômicas de sua época, sendo assim a infância é uma construção sociocultural sempre em movimento.

Corroboro então que o presente projeto de pesquisa possui como tema o olhar atribuído a infância na narrativa do filme “Cria Cuervos” de Carlos Saura (1976). Tem como objetivo geral buscar os possíveis diálogos entre cinema e educação. O desdobramento em objetivos específicos se constrói a partir da possibilidade da não análise crítica cinematográfica como método, mas de uma etnografia de tela. Em conjunto aos referenciais teóricos ancorados no campo do cinema e dos estudos culturais. Para uma investigação dos aspectos que tornam o olhar da infância no filme em uma narrativa não óbvia e autêntica através do olhar, seu olhar da infância. Assim como a possibilidade do cinema pode vir a ser um instrumento para que na educação possamos enxergar a heterogeneidade que constituem a infância na educação infantil.

2. CLOSE UP: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA, EDUCAÇÃO E INFÂNCIA.

Neste capítulo, elucidarei o porquê da construção de uma pesquisa referente a cinema e educação. Buscando compreender de que forma esse diálogo torna-se possível. Realizo então, uma revisão teórica a respeito de como uma descoberta da infância como uma ideia constituiu-se, promovendo diversas concepções no que tange seus aspectos, até os dias atuais. Assim, realizo uma revisão teórica sobre o cinema, utilizando autores que o pensam entrelaçado com infâncias e educação, investigando suas concepções utilizadas para possibilitar esse olhar.

Desta maneira, propicio uma discussão sobre o olhar da infância no cinema, investigando a relevância desse tema. Então, articulo uma pequena análise através do conceito modos de endereçamento utilizado no campo do cinema, construindo uma análise dos modos de endereçamentos contidos no filme *Cria Cuervos*.

Nesta direção, apresentando uma revisão de análises anteriores já executadas sobre o filme. Enfim, concluo sobre as possibilidades de contribuições do diálogo entre cinema e infâncias, no âmbito da educação, especificamente na educação infantil.

2.1 A pesquisa sobre educação e cinema

Foi no campo do cinema e dos Estudos Culturais em que encontrei a fundamentação teórica para esse trabalho acadêmico. Costa (2000) aponta a evidência de que uma questão central nesse campo teórico caracteriza-se pelas transformações que ocorrem na concepção de cultura, para esse campo o conceito de cultura possui uma significância ampla na sua constituição.

Nesse sentido Costa e Andrade (2017) pontuam sobre o conceito de pedagogias culturais iniciarem no país os estudos culturais em educação a partir da sua disseminação, seu uso tornou-se um referencial teórico no que tange esse campo. As pedagogias culturais seriam os espaços de aprendizagem que não consistem na instituição escolar e familiar, mas sim em outros locais de aprendizagem, como o cinema.

Pensando nessa direção, Andrade (2016) salienta que a partir de uma análise de como o recente conceito de pedagogias culturais tem sido utilizado e propagado, o seu uso não tem sido utilizado com o cunho de demonstrar o quanto essas pedagogias culturais oriundas de artefatos reproduzem ideologias. Como também, não indiciam algum tipo de repressão em um ponto de vista crítico. Porém, visa destacar, entre outros aspectos, o quanto

as pedagogias culturais são fecundas ao dimensionar artefatos da cultura como pedagógicos. Dessa forma, esses artefatos como o cinema, reverberam modos de ser a partir da estruturação de nossos comportamentos.

Nessa perspectiva, Fischer e Marcello (2011) pontuam a importância do exercício do olhar durante a realização de uma pesquisa referente a cinema e educação, pois o próprio olhar do cinema conduz para contextos específicos nos quais oferece uma direção para novas perspectivas no seu telespectador. As autoras evidenciam a pesquisa do cinema em educação como uma forma potente para investigar olhares sobre temas atuais, assim como, aspectos sobre a infância.

Pensando nessas contribuições da pesquisa entre cinema e infâncias para a educação, Duarte (2002) nos inspira a pensarmos cinema e infância, no momento em que a linguagem cinematográfica contida nas obras fílmicas, quiçá seja a forma de arte que mais se aproxima de um olhar da criança através do seu próprio ponto de vista. Contextualizando a sua existência no cinema através de recursos técnicos cinematográficos, uma forma na qual nosso olhar enxerga a sua própria visão. Evidencio nessas palavras as possibilidades potentes oferecidas em uma pesquisa sobre cinema e educação sobre as infâncias oriundas de filmes

2.2 Um enigma: Uma revisão teórica sobre a construção da infância

De acordo com Larrosa (2004), a infância é um enigma, e ao tentarmos domá-la e conceitua-la com nossas verdades e denominações, ela nos escapa. O autor reflete sobre como ao relacionarmos a nossa própria infância ao encontro do olhar de uma, corrompe em significações errôneas, pois cada infância exprime uma novidade no momento em que cada criança é singular. Nessa perspectiva, o autor cita o poeta Peter Handke afirmando concordar com as palavras do poeta “... nada daquilo que está sendo citado constantemente a infância é verdade; somente o é aquilo que, reencontrando-a, a conta.” (HANDKE apud LARROSA, 2004, p.197.).

Nesse sentido, através dos séculos desde a descoberta de uma ideia de infância a concepção do que é essa etapa da vida tem se modificado pelas mudanças históricas, sociais e culturais. Atribuindo estudos em diversos campos distintos que a significam. Desse modo, para Larrosa (2014) a infância que tantos poetas como Handke (1987) citam em seus poemas e conforme Ariés (1981) é uma construção social e histórica, é um enigma.

Ao corroborar sobre o desinteresse da arte medieval de representar as crianças, Ariès (1981) demonstra a não existência de modos sociais que as distinguíssem do mundo adulto. Dessa forma, as primeiras representações de crianças são datadas no séc. XVII e partir disso sofreram diversas modificações expressando as mudanças que ocasionaram uma descoberta da ideia de infância no renascimento.

Conforme observou Ariès (1981), as mudanças significativas em representações das crianças desde o seu surgimento no séc. XII sendo no séc. XVI a representação emblemática da criança morta, pois demonstrou a criança não mais uma como uma perda inevitável oriunda do contexto demográfico, mas gerava certo sentimento em relação a sua morte. O surgimento de um sentimento de infância no século XVII é atribuído às mudanças familiares que constituíram a família burguesa, além de um novo interesse do cristianismo através da iconografia religiosa em representar uma santa infância, repercutindo um interesse pedagógico nas crianças e a criação de escolas.

Segundo Postman (2012) a criação da imprensa no séc. XV repercutiu em uma nova concepção de adulto, que precisava ser letrado, dessa maneira, a idade adulta torna-se não só uma faixa etária da vida, mas uma fase simbólica, assim, a infância que a antecede torna-se necessária para a sua aquisição. Com essa nova concepção de adulto, sua relação muda também com a criança, e através disso, tornam-se cada vez maiores as suas diferenças no âmbito social, pois a concepção de infância de apenas um período da vida modifica-se para uma necessidade, já que a criança precisa ser educada para atingir a idade simbólica adulta.

Dessa forma, Corazza (2004) atribui a essa “revolução” efeitos pedagógicos importantes referentes às crianças, pois culminam com que se tornam não mais adultos pequenos. Assim, ocorre na escolarização um sentido central em suas vidas, dessa forma, o adulto passa a possuir conhecimentos tidos como ocultos a criança. No momento em que também passa a criar fundamentos pedagógicos para inicia-la a ler e escrever, e através desse conhecimento, as crianças desenvolvem de maneira mais abstrata seu imaginário e um mundo simbólico.

Nessa perspectiva Narodowisk (1995) oferece um contraponto ao fato da criança-aluno ser decorrente do ser-criança, mas atribuiu como a origem da criança-aluno estar intrínseca do ser-criança, nesse sentido o autor defende que criança e aluno existencialmente correspondem-se igualmente, embora como objetos epistemológicos estabeleçam diferenças. Através de uma análise da obra de Rousseau “Emile”, Narodowisk (1995) contribui sobre a relação assimétrica entre adulto e criança presente na obra, conotando a ideia de carência e de

compensação, que atribui a ideia do término da infância com o fim da dependência necessária da criança por um adulto.

Desse modo, foi atribuído um caráter de preocupação e controle ao corpo da criança sob-responsabilidade do adulto. Tornando a infância o período da não razão para os iluministas, e também o caráter a escolarização da criança, dessa maneira a ideia da infância foi consolidada no final do séc. XVIII. (Narodowisk, 1995.).

Desse modo os sentimentos que denotam as crianças aspectos puros, frágeis, ingênuos são desenvolvidos simultaneamente ao afastamento das crianças do mundo adulto. Ocorrendo a partir das mudanças significativas do séc. XVIII a infância constitui-se nos séculos seguintes por uma etapa do desenvolvimento humano, atrelando em seu interesse estudos das áreas científicas. Assim como, o cuidado e a proteção do estado intensificam-se em relação às crianças e a sua saúde e higiene. (ANDRADE, , 2010, p.50.).

Conforme Steinberg; Kinchloe (2001) o fim do séc. XIX demarca a configuração familiar conhecida pela atualidade, onde os pais corroboram uma conduta criada socialmente como adequada com seus filhos. Os autores apontam o período de 1850 a 1950 como “o apogeu da infância tradicional” onde “as crianças foram protegidas do mundo adulto, retirada das fábricas e colocadas na escola”.

Pinto e Sarmiento (1997) salientam o fator de heterogeneidade da infância, através do fato das crianças serem inseridas em contextos sociais distintos. Dessa forma, produzem diferenças marcantes em suas posições sociais através de sua classe social, etnia, gênero e cultura. Então, Postman (2012); Corazza (2004) denotam que a infância da atualidade proveniente da família burguesa, das instituições educacionais, confronta-se com uma reformulação do seu aspecto no que tange categoria social e individual, como inicialmente Ariès corroborou.

Ao ser produzida também pelas mudanças culturais culminadas pela criação de novas tecnologias de comunicação, novos espaços e práticas sociais são narrados a partir dos anos 50 do séc. XX. Especificamente a partir da invenção dos dispositivos eletrônicos que conduziram a criação da televisão, dessa maneira, a distinção histórica que construiu a cultura infantil e a adulta parece estar dissipando-se. A esse respeito, Prout (2015) e Postman (2012), a partir da perspectiva do construtivismo social que corroboram uma análise sociológica relativista histórica e socialmente atrelada a análise de discurso, atenuaram os olhares para

uma nova concepção de infância a partir do séc. XX, sobre uma mudança na sua forma moldada a partir dos séculos anteriores.

Prout (2015) concorda com esses autores ao assinalarem uma fragilidade na separação construída socialmente entre criança e adulto, porém corrobora críticas a esses autores sob a ótica da sociologia da infância sobre o fato da sua existência estar ao fim. Em tal perspectiva, para Momo e Costa (2015) a concepção de infância é cunhada historicamente, socialmente e culturalmente. As autoras concordam sobre as atuais condições pós-modernas subverterem a concepção de infância moderna

Atualmente, a pós-modernidade ²produz infâncias distintas, pois os aspectos ingênuos, dóceis, e de dependência oriundos da modernidade para caracterizar as crianças parecem não ser mais atuais, no momento em que nossa sociedade emerge novos aspectos culturais como a mídia e o consumo atrelando a novos sujeitos diferentes dos oriundos da condição moderna. (MOMO, COSTA, 2015.)

Todavia, Pinto e Sarmiento (2017) compreendem a infância como uma construção social originária de diversas mudanças às quais a estruturaram com dispositivos de socialização e controle. Instituído as crianças como categoria social própria, dessa maneira, as atenções voltadas de uma forma geral a infância e as crianças na atualidade denotam mudanças significativas dos tempos atuais no que tange o contexto social da infância e a vida das crianças.

Em suma, concluo que a concepção de infância moderna que teve o ápice dos moldes de sua construção no séc. XVIII a partir das mudanças familiares, institucionais, econômicas, pedagógicas e culturais, a partir do séc. XX para os tempos atuais se reconfigurou pelas novas mudanças que estão ocorrendo na nossa sociedade que sofre uma efervescência midiática e de consumo. Sendo assim, o olhar para essa infância e para a sua heterogeneidade é necessário para a compreensão de que forma as crianças existem e atuam na nossa sociedade.

² Entendo como pós-modernidade de acordo com Momo e Costa (2015) como uma mudança cultural atrelada as mudanças relacionadas à mídia e consumo. A sociedade contemporânea sendo pós-moderna consiste de sujeitos pós-modernos já não similares aos do período moderno, assim como também, discrepâncias na forma de viver atualmente em relação a outras épocas.

2.3 Cinema

Nas palavras de Bernardet (2017, p.10.) “No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõem com toda força.”. O autor nessa frase refere-se às primeiras exibições de filmes na história da humanidade, onde os telespectadores assustados, muitas vezes demonstravam medo das imagens. Como no caso em que os irmãos Lumière ao exibirem a filmagem de um trem chegando à estação, fizeram com que os telespectadores saíssem correndo de medo que fossem atropelados pelo trem que existia apenas na tela do cinema.

Segundo ainda, Bernardet (2017) somente o cinema realizou de maneira onírica o movimento e também uma duplicação da vida real. Isso transmite uma grandeza ao cinema, emitindo seu poder de tanto emocionar quanto assustar, de fazer com que vejamos uma representação da realidade que nos é familiar, assim como também, de uma que afronta que convoca estranhamento.

De acordo com Lopes (2012) o cinema através de seus filmes demonstra um olhar câmera construído pelo seu autor. Uma explicação em relação a isso é feita no dicionário teórico e crítico de cinema escrito por Aumont e Marie (2006, p.26) no qual a questão de autoria no cinema é definida como alvo de problemáticas e inconstâncias. Tendo em vista que o cinema caracteriza-se como uma arte coletiva, o termo cunhado como *cinema de autor* provém de um movimento de luta por grupos intelectuais que obstinam por um cinema como obra de arte. Sob esta ótica, o autor do filme expressaria sua própria visão na sua criação artística cinematográfica.

Desta forma, os filmes são construídos de imagens e enquadramentos oriundos da realidade e ilusão escolhida por uma produção humana que a definiu. Bem como, para Lopes (2012) os endereçamentos contidos em um filme refletem as intenções ideológicas e os aspectos culturais nos quais a sua produção determinou. Nesse sentido, os filmes carregam imagens que da maneira em que estão organizadas refletem a sensibilidade do diretor e do seu roteiro, sendo intrínseco esse caráter relacional entre filme e criadores.

Esta discussão em relação ao cinema como de autor é delimitada neste presente trabalho acadêmico. Segundo Amount e Marie (2006) existem fatores substanciais que alicerçam a criação de um filme, que transcendem a ideia de apenas uma pessoa como responsável da criação como um todo. Torna-se interessante uma investigação sobre os aspectos delineados para a construção do filme nas palavras de seu autor através de

entrevistas para a metodologia de análise fílmica e sua construção, entretanto, sua importância deve ser ponderada.

Para Silva (2014) não interessa o debate entre a autenticidade de uma representação de um filme com a realidade, mas os motivos de uma narrativa ser formulada de um modo e não de outro pela sua produção e o contexto ao qual ela se insere. Não obstante, um filme pode conter uma poeticidade em seu olhar oriunda da vivência particular de seu criador. Sendo veiculada através de uma busca em sua própria memória para a criação de uma narrativa ou um personagem específico, porém isso não exclui a evidência de um diálogo com o seu tempo e contexto histórico. (SILVA, 2014.)

Não obstante, o cinema é composto historicamente não só como um aglomerado de técnicas que o subsidiam, mas como uma forma artística de expressar ideologias e modos de ver o mundo, pois expressa através de suas imagens e tempo as práticas sociais e culturais de um período específico através da ficção. Assim, o cinema produz memória no momento em que sua linguagem transcende de apenas uma filmagem, pelo motivo de reinventar vivências. Em relação a isso, a possibilidade de extração dessas vivências criadas pelos filmes tange inúmeras possibilidades. (TEIXEIRA, LOPES, 2003, p.10.)

A partir disso, o cinema não copia a realidade em suas imagens assim como, não delinea um axioma sobre o cotidiano, pois reconstrói na sua existência contextos que são fragmentados pelo olhar de quem os criou. Os recursos técnicos de um filme exprimem ao espectador suas imagens com uma conotação sensível similar ao olhar humano. (CABRAL, 2014.). O encontro do cinema com seu telespectador exprime uma sensação perceptiva da própria realidade. Do mesmo modo que a constituição desse olhar através da câmera reverbera em subjetividades que direcionam os modos de enxergar a realidade cotidiana após a experiência com o cinema. (BERNADET, 2000.).

Dessa forma, o cinema torna-se um artefato frutífero para através da ficção possibilitar a compreensão da nossa própria realidade. (ALEA, 1983.). Todavia, salientar ao efetuar essa perspectiva, a consciência de que as imagens de um filme são ficcionais. Assim, é adequado que ao construir esse entendimento, investigue-se a potência significativa do cinema em torno do cotidiano, e não como uma cópia deste. (CABRAL, 2014.).

Por conseguinte, o cinema registra a realidade através da ficção e perpetua as nuances de determinada época, país e grupo social. Sendo assim, um filme replica-se em uma referência de uma determinada cultura, criando uma reminiscência desta por uma necessidade particular escolhida em sua criação. Em suma, o cinema amplia características relevantes para

um conhecimento do mundo e suas culturas ao inseri-las em suas narrativas. (CABRAL, 2014.).

Conforme Silva (2014) por consequência de transgressões narrativas, determinados filmes agem não só como um registro histórico, social e cultural, pois atribuem ao cinema um comprometimento com o seu tempo. Nesta perspectiva, repercutem em formas de reflexões importantes para quem os assiste. No momento em que transmitem um encontro que através do seu olhar humanizam, inserindo o telespectador em contextos sociais plurais da existência humana de uma maneira intencional.

Assim, fatores relacionados a dominações sociais e opressão podem ser referenciados no cinema, pois a criação de um filme não é neutra ou incerta. Por esse ângulo, as ideias contidas em um filme a partir do modo em que são constituídas ocasionam uma relevância e significado dessas condições. (XAVIER, 2003.). Nesta direção, Bernardet (2000, p.21.) concorda com os fatores de que o cinema repercute através de suas criações informações e recursos com finalidades premeditadas. Assim, a *cultura cinematográfica* abraça os confrontos mundanos conduzindo-os para um entendimento da vida em sociedade e os aspectos que a constituem socialmente, culturalmente e psicologicamente.

Desse modo, para Cabral (2014) o cinema sendo um artefato cultural, compreende diversos propósitos, salientando o de entretenimento como o de maior propagação nas práticas sociais cotidianas. Apesar disso, mesmo com esse propósito os aspectos culturais inseridos nos filmes criam influências diretamente sob o olhar cotidiano a partir da sua experiência. Desta forma, torna-se um inegável instrumento para ser utilizado como uma forma de análise das produções culturais e comportamentais da vida em sociedade.

Subsequente, o cinema possui convenções universais para expressar determinadas categorias sociais em certos filmes, difundindo padrões na sua narrativa que refletem estereótipos relativos a grupos sociais tidos como minoria mutuamente com a forma de como a sociedade vê esses grupos. Esse movimento cíclico cria obstáculos para outras formas de representações cinematográficas pluralizadas e democráticas que subvertam esse padrão evidente. A priori, ao utilizar o cinema e seus filmes como objeto de estudo compreendendo-o como um produto cultural que reproduz e transmite aspectos das sociedades em que se contextualiza, não corrobora a necessidade de abdicar dos seus valores artísticos que exprimem idealizações e emoções. (DUARTE, 2009, p.56.).

Assim, uma maneira de conceber o cinema pode ser a da reprodução *de um olhar* ou uma *substituição do olhar*. Desta maneira, o olhar que se direciona para um filme culmina no

próprio olhar reproduzido por ele. Assim, esse encontro permite outras formas de ver as nuances que constituem outras culturas, modos de ser e práticas sociais, pois o olhar que cada filme constrói é de uma maneira particular. Assim, como dito anteriormente, filmes propagam convenções padronizadas em suas narrativas criando estereótipos sociais desnecessários e errôneos. Enquanto outros constroem subversões em relação a essas convenções na construção da sua narrativa. Então, no momento em que o outro que é constituído pelo cinema reflete de certa forma, o que somos, é importante a reflexão de qual olhar se tem buscado no cinema para o nosso encontro. (AUMOUNT; MARIE, 2009.).

Em síntese, o cinema exprime diversos significados construído a partir de seus filmes. Uma das principais para o tema deste trabalho de final de curso, consiste na sua capacidade de “Olhar outros lugares, outros tempos, sentir e pensar como outros pensam e sentem a vida”. (FRESQUET, 2007).

A experiência na perspectiva de Larrosa (2011) é algo que nos passa. Ou seja, é um acontecimento que não ocorre interiorizado em nós mesmos, mas sim convoca um outro, uma exteriorização que nos ocasiona a experiência. O autor define esse conceito de experiência como um princípio *de alteridade*, pois é exterior.

As palavras de Fresquet (2007) em relação a esse olhar que o cinema proporciona para outras vivências compactua com o conceito de experiência de Larrosa (2011) e tenciona alicerces substanciais para pensar o cinema como um princípio de alteridade.³ O olhar câmera (AMOUNT; MARIE, 2009.) nos é o estranho, o outro. Este olhar não existe dentro de nós, pois é exterior e surpreendente. Não é familiar, ele nos passa, assim, Larossa (2011) expressa que isso que nos passa, também volta para nós, sendo um *princípio de refletividade*. A experiência sob essa ótica, ao voltar a nós, nos modifica, sendo subjetiva e produtora de transformação.

Defendo a importância de esse olhar em certos filmes como uma experiência que produz um exercício subjetivo de alteridade. Especificamente no que tange o olhar-câmera proporcionado pela infância, para que se possa como docentes da educação infantil, olharmos as crianças e a heterogeneidade de suas existências nesse período da vida, com curiosidade e surpresa, abdicando das nossas certezas, pois o encontro com o outro, é sempre único e subjetivo.

³ Caráter ou estado do que é diferente, distinto, que é outro. Que se opõe à identidade, ao que é próprio e particular; que enxerga o outro, como um ser distinto, diferente. [Filosofia] Circunstância, condição ou característica que se desenvolve por relações de diferença, de contraste. (Dicionário online de português, 2019.)

2.3.1 O olhar da infância no cinema

Primeiramente, o olhar que compõem o cinema é uma questão de ponto de vista, porque a objetividade composta em suas imagens é esmaecida por quem as observa. O observador compreende o processo cinematográfico do olhar, e a imagem se estabelece no seu ângulo e não de uma maneira inata a sua condição. (XAVIER, 2003, p.51.).

Tal constatação consegue expressar a relação entre olhares composta pelo cinema, e mais especificamente para o tema deste trabalho, esse encontro com o olhar de uma infância que afronte e transborde o óbvio. Esta experiência com o cinema através de suas imagens pode fazer com que o observador ao receber esse olhar, se assuste ou se surpreenda. A partir do ponto de vista as nuances estão dadas. Cabe à relevância das quais serão escolhidas e assim, podem gerar reflexões após esse encontro e transformar quem recebe este olhar.

O cinema em sua história assim como a concepção de infância, de acordo com LOPES (2012) também demonstrou mudanças significativas nas formas em que suas narrativas inseriram um olhar a infância, através de personagens crianças. A autora pontua sobre as primeiras representações ao cinema relacionadas à infância estarem sempre inseridas em comédias e atreladas ao protagonismo do mundo adulto.

O neorealismo italiano com filmes como “Ladrões de Bicicleta”, assim como a *nouvelle vague* francesa no filme “Os incompreendidos”⁴⁵, reverberaram mudanças significativas ao atribuírem um olhar a infância através de uma narrativa que centralizasse a infância na trama. Entretanto, Lopes (2011) corrobora sobre a importância de salientar o caráter subjetivo de essas representações, no momento em que existe um adulto por trás de sua criação.

⁴ “Ladrões de Bicicleta” filme italiano dirigido por Vittorio de Sica em 1948, marco do neorealismo italiano, escola cinematográfica que surgiu após a segunda guerra mundial e pela primeira vez no cinema, exprimia em seus filmes narrativas aspectos do cotidiano através de personagens comuns, geralmente em contextos de vulnerabilidade social.

⁵ “Os incompreendidos” filme francês dirigido por François Truffaut em 1959, sendo pertencente a escola cinematográfica da *nouvelle vague*, que inspirada pelo neorealismo italiano, exprimia também em suas narrativas o cotidiano, o filme é um marco em filmes sobre a infância, pois mostra o olhar de uma criança em vulnerabilidade social e abandono paternal que encontra no cinema suporte para a sua existência. Roteiro escrito e baseado na própria infância de François Truffaut.

Conforme Ramos (2010) o cinema percorre uma significância evidente no momento em que através de seus filmes viabiliza o entendimento de outras culturas, sociedades e culmina no encontro com o outro. Ainda de acordo com a autora, a análise de um filme que possua um olhar à infância possibilita enxergar um contexto mundano subjetivo com detalhes expressivos que são ignorados na vida cotidiana, pois nesse contexto esses detalhes parecem momentâneos e desprovidos de importância. Para Ramos (2010) o filme através de sua câmera torna possível decifrar múltiplas linguagens como as emocionais e gestuais.

Nesse sentido, a autora afirma a viabilidade do cinema como um estudo da criança e infância justificando esse olhar que contribui para uma observação dessas relações sociais, culturais, familiares e educacionais de maneira minuciosa. A convocação de que através do cinema ocorre um confronto com a infância carrega no seu cerne um aspecto desafiador, pois, através da sala escura do cinema, que produz uma sensação de deslocamento do tempo real e corrobora em uma imersão, o olhar da infância no cinema pode ser o qual não queremos enxergar. Dessa maneira, esse encontro surpreende por recebermos um olhar ao qual desconhecemos. (BAZIN apud TEIXEIRA, LARROSA, LOPES, 2006, p.12)

A infância não pode ser vista no singular, por ser uma construção cultural, social e histórica que está atrelada as mudanças da época em que se contextualiza. Dessa forma, uma criança inserida em um contexto de violência ou em um contexto de desigualdade social, não pode ser igualada a uma criança que possui uma classe econômica privilegiada. Aspectos demográficos, econômicos e culturais significam a infância tornando-a heterogênea, e através do cinema a infância também veicula um olhar heterogêneo consequente da narrativa em que está inserida.

Quando o cineasta Wim Wenders explica a sua imagem de criança, é curiosa a sua compreensão, pois o que ele espera de sua imagem, é exatamente o contrário do que ele espera de uma criança. Desse modo, o diretor enxerga no olhar da infância no cinema que ela o surpreenda. (WENDER, WIM apud TEIXEIRA, LARROSA, LOPES, 2006.).

Nessa perspectiva, Ismael Xavier (2008, p.15) denota a necessidade de ao elaborar uma leitura das imagens de um filme, a necessidade de não buscar uma representação do real, porém uma criação de outra realidade, dando uma autonomia ao olhar composto pela narrativa do filme que constrói uma realidade fora dos limites de representação.

Dessa maneira, Marcello (2018, p.13) tece contribuições frutíferas sobre o encontro com a criança e infância através do cinema. Nesse contexto o cinema pode tornar a infância imprevisível. Juntamente, o olhar da infância no filme nos torna invisível, e nosso

desconhecimento sobre ela permite com que ela mesma se conceitue, pois só através desse encontro a conhecemos. Nesta perspectiva, para a autora os filmes carregam ínfimas maneiras de se pensar criança e infância, e em muitos casos carregam um conceito diferente da criança como dotado de uma previsibilidade na qual também se supõe uma dominação. A autora aponta ser necessária a postura de “Assumir o vazio da criança, em vez de nos contentarmos com suas formas imediatas.”.

Nessa perspectiva, Lopes (2011) aponta o cinema como uma criação cultural oriunda da modernidade, que talvez através de suas imagens reverbere com maior intensidade a heterogeneidade que constitui as concepções acerca da infância e suas peculiaridades. Dessa forma, a linguagem cinematográfica ser atribuída à pedagogia através do cinema ocasiona a imagem um fator pedagógico, sendo de suma relevância no que tange a constituição cultural e educacional dos sujeitos. (DUARTE, 2002.). Isso porque no cinema o diálogo entre temporalidades ocasionam uma mescla entre passado e presente contida em suas imagens. “Dessa maneira, sucumbe ao encontro de perspectivas de olhares “[...] do/a adulto/a que se vê criança, ou da criança que projeta o adulto no jogo de rememoração.” (SILVA, 2014.).

Ainda para a autora, esse tempo do cinema que molda o olhar da própria infância em suas sequências de imagens e sonoridades, evidencia uma abrangência do que tange a nós mesmos, como humanos. Dessa forma, vivenciamos essa amplitude sobre formas de viver através da experiência de assistir um filme, proporcionando uma horizontalidade maior no nosso encontro com a infância.

2.4 Os Modos de endereçamentos contidos na obra fílmica “Cría Cuervos”

A Autora Ellsworth (2001) aponta para o conceito denominado modos de endereçamento, que consiste em uma fórmula criada pelos interesses comerciais dos produtores e diretores de um filme ao endereçar a obra fílmica a um público específico. Assim, de acordo com a autora, esse conceito cunhado nos estudos do cinema pode ser definido pela seguinte questão: “Quem esse filme pensa que você é?”.

Ao idealizar um público para a construção de seus filmes, nem sempre os modos de endereçamento funcionam, pois ocorre de que em muitas vezes podem falhar ou conotar múltiplos modos de endereçamentos, aos quais fogem dos que foram pensados originalmente, eles não fixos e são subjetivos. Através dos modos de endereçamento, Ellsworth (2001)

afirma assim como Duarte (2002) da construção de relações desiguais de poder a partir dessa construção subjetiva inconsciente feita pelos filmes que repetem padrões nem sempre benignos em relação a gênero, etnias e etc.

O filme espanhol *Cría Cuervos* dirigido por Carlos Saura estreou em 1975, de acordo com Yunda (2004) no seu artigo “La representación del universo femenino en una película de la transición” aponta que o diretor e o produtor do filme na época da estreia foram perseguidos pela censura. Assim como, já haviam sido por obras anteriores feito em conjunto, dessa maneira, como a Espanha nesse período passava por uma abertura social e cultural maior, imposta por diversos movimentos políticos, o filme não foi retirado dos cinemas.

O filme por ser contextualizado na ditadura de Franco que foi extremamente violenta, por mais que não a tenha como cerne na narrativa, atrela esse contexto histórico, social e político de maneira subjetiva através da construção dos personagens. Ainda de acordo com a autora, Carlos Saura diz se inspirar muito na sua própria infância quando escreveu o roteiro do filme. O diretor viveu a infância durante o período da guerra-civil espanhola, e assim como a mãe da protagonista do filme Ana, sua mãe também era pianista.

Através do artigo de Yunda (2004) a partir de sua análise, também é importante salientar a representação feminina da obra fílmica, na qual todas protagonistas são mulheres, moldadas com diferentes personalidades que geralmente não eram atribuídas as mulheres naquela época em filmes, assim como, de acordo com a autora, a protagonista Ana criança simboliza uma rebeldia e contestação ao mundo dos adultos patriarcal que a cerca, sendo uma metáfora do diretor para a autoridade da ditadura, e a reformulação democrática do país, onde a abertura para lutas políticas de cunho social puderam ganhar mais força sem uma bruta repreensão.

Pude observar que os modos de endereçamentos contidos no filme *Cría Cuervos* parecem ser a resistência ao endereçamento sedutor e homogenizador de Hollywood (ELLSWORT, 2001, p.34.) ocorrendo no seu endereçamento uma união entre diferença e resistência. A obra fílmica delinea uma narrativa que possui uma ideologia política democrática e defende as reformulações de representações no cinema nos aspectos que tange as construções de personagens femininas, tanto adultas quanto crianças, pois subverte as narrativas comuns criando um contexto triste, de incomunicabilidade e sofrimento na infância. Como também demonstra as mudanças ocorridas na família tradicional perfeita com um pai provedor. Entretanto, Ellswort (2001) afirma sobre como esses filmes que produzem modos de endereçamentos na contramão do cinema indústria, podem não chegar a um grande público

por ocasionarem desconforto por aspectos técnicos como narrativas mais lentas, diálogos mais aprofundados, ocasionando uma percepção crítica que confronta o espectador.

A experiência ao ver esse tipo de filme pode não ser aquela agradável e prazerosa denominada como “entretenimento”. Pelo fato, de suas representações contidas em seus artefatos como filmes induzem a identidades e formas de ser, e através do conceito de pedagogias culturais, independente do filme, ele fornece aprendizagens de como enxergamos nosso cotidiano e construímos a nós através de nossas práticas sociais. Todavia, *Cría Cuervos* foi um sucesso de críticas, ganhando o grande prêmio do júri em Cannes, maior festival mundial de cinema, ao buscar qualquer lista sobre filmes que falam sobre a infância em artefatos de mídia como a internet, o filme é frequentemente citado. Sendo assim, isso trás um sentimento de esperança aos seus modos de endereçamento, pois atingiram certo público, corroborando sua propagação por entre as gerações, demonstrando o cinema como um manifesto fértil sobre a sociedade em que está inserido e que existe resistência no mundo cinematográfico.

Mesmo o filme sendo contextualizado em um período histórico que lhe é específico sendo a ditadura espanhola de Franco, assim como sua data de criação ser antiga, o fato de não ter sido esquecido demonstra sua importância. No momento em que seus modos de endereçamentos de cunho ideológico e contestador sobre famílias tradicionais em crise, infâncias que angustiam, representações femininas melancólicas e insatisfeitas é algo atemporal na estrutura social da pós-modernidade.

2.5 *Cría Cuervos*: revisão de análises sobre a obra fílmica

Título	Autor	Tipo	Ano
Cría Cuervos e Todo sobre mi madre: Família, Cinema e Subversão	Sandra Fischer	Artigo	2004
O cinema de Carlos	Fé	Dissertação	2016

**Saura no processo de
transição democrática
espanhola (1975-1982):
O filme Cría Cuervos**

**Estudo da melancolia
em Cría
Cuervos** **Mello** **Monografia** **2016**

**“A dança do cotidiano
da infância ou O meu
corpo precisa ocupar
espaços”** **Karam** **Capítulo de
Dissertação** **2015**

**Cria Cuervos, La
representacion
del universo femenino
en una película de la
transición** **Natalia
Ardanaz
Yunta** **Artigo**

A partir de uma busca por trabalhos publicados que já tenham efetuado alguma análise sobre a obra fílmica Cria Cuervos, encontrei quatro trabalhos referentes a obra fílmica: O artigo “Cría Cuervos e Todo sobre mi madre: família, cinema e subversão” (FISCHER, 2004.) analisa a relação entre os dois filmes e a sua relação com um texto familiar tradicional, analisando de que forma as relações familiares oriundas dos personagens nas duas narrativas fílmicas subvertem as características de um texto familiar tradicional e o que a construção dos personagens significa através das suas relações entre si, ocasionando essa subversão.

De acordo com Fischer (2004, p.58.) na obra fílmica Cría Cuervos a atmosfera construída pela narrativa configura uma relevante significância ao que tange questões de isolamento e incomunicabilidades impressas na construção da personagem principal Ana, de

acordo com a autora, essas características configuram-se na solidão da personagem, pois uma investigação no que cerne ao conceito de representação mais precisamente relacionado à fragilidade e a uma imperfeição no processo de comunicação da personagem com o seu âmbito familiar.

Fischer (2004) ainda pontua o espectro da figura paterna que consiste no texto familiar da obra fílmica, fazendo referência ao contexto sócio-histórico ao qual a narrativa da obra fílmica ocorre no período da ditadura de Franco na Espanha, a autora ao citar Freud, nesse sentido relaciona esses dois fatores a uma tragédia edipiana, a partir dessa autoridade exercida no texto familiar, a autora argumenta que o filme demonstra um esgotamento do modelo autoritário.

Segundo Fé (2016) a representação da protagonista a discursos sobre a ditadura, morte e constituição do sujeito que como relações de poder, definem na narrativa da obra fílmica fantasmas produzidos por um país que sofreu nas mãos de uma guerra civil e uma ditadura.

Na monografia intitulada “Estudo da melancolia em *Cria Cuervos* (1975)” de Carlos Saura, Melo (2016) realiza uma análise dos símbolos existentes na obra fílmica que denotam o período sócio-histórico na qual ela se contextualiza, sendo o período pós-guerra civil espanhol situado durante a ditadura que ocorreu no país, dessa maneira, avalia de que forma ocorre o processo de melancolia da personagem Ana a partir do luto pela perda de sua mãe, em uma perspectiva patológica.

No prefácio do livro “A infância vai ao cinema”, Kramer (2006) esboça uma descrição sensível sobre o filme “*Cria Cuervos*” do diretor espanhol Carlos Saura ao discorrer sobre suas lembranças e experiências oriundas da infância no cinema. Ao pensar no filme a autora suscita um encantamento especial com essa obra fílmica, demonstrando ser uma das lembranças mais intensas em relação ao retrato que o filme faz da infância, e que expressa antíteses relativas a morte, vida, criança e adulto presentes na narrativa do filme.

Interessante ressaltar que a autora fala sobre a música “Porque te vás” rodando, música essa que acompanha todo o filme e possui em uma cena emblemática da obra fílmica uma importância gradual na narrativa, a música em questão é “Por que te vas” da cantora espanhola Jeannete, essa observação tem como propósito elencar a dissertação de Karam (2015) em que a autora analisa cenas de filmes em que as personagens possuam momentos espontâneos de dança no cotidiano, no capítulo intitulado “A dança do cotidiano da infância ou O meu corpo precisa ocupar espaços” a autora propõem uma análise da cena presente no

filme “Cría Cuervos” em que a protagonista Ana, dança com as suas irmãs ao som da música “Por que te vas”.

Nas palavras de Karam (2015) em relação à infância da personagem e sobre a obra fílmica ela delinea: “Cría Cuervos está no olhar de Ana, no seu corpo, no que ela vê e percebe do mundo.”. Através dessa sua observação, conseguimos identificar que a obra fílmica evidência uma intenção de demonstrar não um olhar sobre a infância, mas que vejamos a infância da personagem protagonista através do seu próprio olhar, da forma como ela mesma constitui suas ações e sentimentos enquanto personagens assim são criados alicerces que nos convocam a não enxerga-la, mas enxergamos a sua própria perspectiva.

Em relação à infância do filme, a autora argumenta que “o filme trata de uma infância sem romantismo” (KARAM, 2015) essa afirmação provém pelo fato da narrativa da obra fílmica possuir duas narrativas que se entrelaçam, temos a protagonista Ana criança na maior parte da obra fílmica, porém a protagonista Ana adulta aparece também como em forma de uma entrevista sobre a sua própria infância, em que ela articula suas memórias desse período. Ana protagonista criança existe quase que de maneira independente a essa análise de uma Ana adulta igualmente melancólica, como se perdurasse em uma narrativa paralela no passado ainda viva, embora, entrelaçada com o presente.

A autora faz menção também ao período sócio-histórico no qual a obra fílmica desenvolve-se. Sendo o período conturbado na Espanha em que Franco encontrava-se no poder em uma ditadura consumada e tece uma relação a esse fato. Corrobora também, sobre a desobediência da criança ao mundo adulto. Assim como, estabelece a infância de Ana como um estado de passagem caracterizado como doloroso. Observando na obra fílmica que as brincadeiras das irmãs simbolizam morte e representações da vida triste do mundo adulto que as cercam, e mesmo na cena em que dançam alegres, dançam imitando a forma de adultos dançarem.

A partir de uma revisão de análise sobre a obra fílmica, alguns aspectos foram similares em todos os trabalhos mapeados: A relação da narrativa com aspectos da ditadura na qual o contexto da obra fílmica ocorre, corroborando em símbolos relacionados a autoridade e repressão e a melancolia e tristeza da personagem principal Ana, no que cerne a aspectos diretamente relacionados ao conceito de criança e infância do filme, a dissertação de Karam (2015) demonstra bastante dados frutíferos sobre a relação de desobediência ao mundo adulto e também em suas análises referentes as cenas de brincadeira entre as crianças personagens da obra fílmica

2.6 Contribuições do cinema para pensarmos a docência na educação infantil

Consoante com a ideia de que “Um cinema que faz pensar, é um cinema que educa” (XAVIER, Ismael, 2008.) o cinema através de seus filmes, especificamente os que trazem um olhar da infância, podem corroborar uma potência através do encontro desse olhar com a docência na educação infantil, pois o cotidiano na educação infantil muitas vezes não oportuniza com que se vejam as minúcias e peculiaridades às infâncias que constituem as diversas crianças dentro de uma sala de aula. Dessa forma, o cinema pode propiciar não uma compreensão dessas infâncias, mas sim, um olhar a elas que seja constituído de uma subjetividade e sensibilidade promovendo um reconhecimento de suas existências.

A formação docente precisa ir muito além do espaço da universidade. O conceito de pedagogias culturais cunhado por Steiberg e Kincheloe (2001), preenche esta lacuna. Outros espaços também são pedagógicos e constroem uma formação cultural necessária para a nossa formação. Refletir sobre quais filmes escolhermos assistir no cinema com narrativas sobre a infância pode ocasionar uma mudança transformadora na nossa experiência cotidiana com as crianças.

Nesse capítulo pude delinear os conceitos centrais do meu tema de pesquisa. Articulando uma revisão teórica com autores através de um levantamento de literatura no âmbito dos estudos entre cinema, educação e infância. Tracei diálogos possíveis que esse campo teórico oferta para pensarmos cinema e educação infantil. Através dessas articulações pude observar que o cinema tendo os seus filmes como artefatos culturais e o cinema como uma pedagogia cultural, através dos seus olhares sobre a infância em filmes específicos, reverbera um encontro ocasionando percepções do mundo que nos cerca. Desta forma, os olhares de infância que transbordam, representando cinematograficamente uma infância não óbvia presente em alguns filmes são substanciais para se pensar em como esse olhar ocorre nas nossas vidas cotidianas como docentes em constante contato com as infâncias.

3 ROTEIRO: PERCURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo pretendo desenvolver o percurso metodológico escolhido para a inquietação da qual surge esse trabalho. Afinal, quais aspectos que tornam o olhar da infância do filme “Cría Cuervos” do diretor Carlos Saura em uma infância autêntica e não óbvia? E de que forma a possibilidade de um olhar da infância a partir do cinema pode vir a ser um instrumento frutífero para pensarmos a formação docente especificamente no que tange a educação infantil.

Na primeira seção desse capítulo apresento o corpus de análise, através de uma descrição técnica e descritiva da obra fílmica “Cría Cuervos” e os aspectos que originaram minha escolha pessoal para compor a materialidade investigativa. Na segunda seção articulo sobre o percurso metodológico escolhido denominado de Etnografia de tela, reunindo as autoras que pensam, utilizam e inspiram essa metodologia, caracterizando de que forma realiza-se tal método e de que forma ocorre os seus modos de leitura da obra fílmica e suas formas de análise.

3.1 A Obra Fílmica “Cría Cuervos”: Descrição técnica e descritiva



Título	Cría Cuervos (Original)
Ano produção	1976
Direção e Roteiro	Carlos Saura
Estreia	1976 (Mundial)
Duração	107 minutos
Classificação Indicada	18 anos

Gênero	Drama
Países de Origem	Espanha

Fonte: <:// <https://filmow.com/cria-corvos-t9205/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 02 out.2019.

A escolha pela materialidade investigativa surgiu por um interesse pessoal sobre o cinema. Desde muito jovem se tornou um hábito assistir filmes e buscar conhecimento por diretores de diferentes nacionalidades e filmes com narrativas um pouco mais diferentes e transgressoras.

Desta forma, para esse trabalho de conclusão de curso, a partir da minha experiência pessoal em não só ser uma observadora cinéfila, mas notar que através dos anos constituí um aprendizado muito grande advindo dos filmes os quais assisti. Refleti a possibilidade da potência de uma análise fílmica e a sua relevância para os estudos referentes a infâncias e educação.

Assisti “Cria Cuervos” pela primeira vez quando tinha 15 anos na sala de cinema “Sala Redenção” localizada no campus central da UFRGS em uma amostra de filmes denominada “Filmes sobre a infância”. O filme perdurou na minha memória desde então como uma narrativa marcante sobre a infância, pois fui surpreendida pelo olhar da personagem Ana e sua infância. Seu olhar voltou às minhas lembranças durante muitos períodos da minha formação docente.

No filme “Cria Cuervos”, é possível compreendermos a personagem Ana com uma infância que escapa na maioria dos filmes hollywoodianos de grande bilheteria que possuem um protagonismo infantil padronizado. No filme, o protagonismo da infância é conduzido por uma linguagem cinematográfica mais lenta. O filme possui na sua narrativa silêncios e sombras, uma representação de uma infância que lida com a morte de seus pais, com perdas. O trauma e dor são canalizados de uma maneira lúdica, pois Ana acredita possuir o poder da morte, quando na verdade é apenas um potinho de bicarbonato de sódio dado por sua mãe que ao morrer não desconstrói essa fantasia que acompanha Ana. Após a morte do pai e um tempo depois de sua mãe, Ana e suas duas irmãs ficam aos cuidados de sua tia, dessa maneira, o filme constrói uma narrativa de um curto período dessa fase de seu cotidiano. A narrativa contextualiza-se em um período ditatorial da Espanha, sob o regime de Francisco Franco, esse aspecto histórico reverbera na protagonista e em suas relações familiares, mais especificamente em seu pai, um general a que logo no início do filme somos apresentados

através de uma foto em que montado em um cavalo a câmera faz com que o olhemos como uma figura de autoridade.

A obra fílmica inicia-se com a apresentação de uns amontoados de fotografias, tendo escrito em vermelho os créditos iniciais, mesma cor que vai compor a maior parte da paleta de cores do filme e que também é a cor do blusão que a personagem usa em muitas cenas. A trilha sonora é uma música em piano em tom menor, com um aspecto sonoro terno e melancólico, que cria a atmosfera que conduzirá a personagem em diversos momentos do filme. As fotos mostram Ana e seus dois irmãos, sendo ela a do meio, sua primeira foto após nascer e fotografias com a sua mãe. O aspecto nostálgico das fotografias expressa o amor de mãe e filha, a imagem do incondicional amor materno e as peripécias da infância.



Figura 2. Incondicional amor de mãe e peripécias

A narrativa temporal do filme é dupla, temos a Ana adulta em uma entrevista sobre a sua infância, entendemos subjetivamente que é uma provável sessão de análise, na qual conta sobre a sua infância, porém a narrativa do filme que compõe a personagem Ana criança ganha uma vida que foge das palavras da Ana adulta, o filme entrega uma adulta infeliz que corrobora sobre sua infância triste, porém é na narrativa temporal da infância de Ana, que temos a protagonista do filme, o olhar de Ana criança que constitui a maior parte da obra fílmica.

Quando a personagem Ana adulta narra suas memórias da infância, a câmera demonstra não a partir da sua perspectiva adulta, mas a partir da sua perspectiva da infância, não levando em conta a racionalização e significações que atribui às ações que o filme

demonstra na narrativa temporal de sua infância, dessa maneira, o olhar da infância da Ana criança fica sujeito a sua própria perspectiva temporal, nessa idade.

3.2 A Etnografia de tela

A Etnografia de tela (RIAL, Carmen; BALESTRIN, 2004.) consiste em uma metodologia com alicerces teóricos ancorados nos campos que constituem as abordagens pós críticas. Essa metodologia consiste em uma aplicação de estratégias de análise etnográfica com a união das ferramentas próprias já existentes da análise cinematográfica que constituem-se de aspectos técnicos e também, de análises de discurso.

Balestrin (2011) salienta a já antiga relação tecida entre cinema e estudos etnográficos, através do campo da antropologia cultural que possui como cerne a reflexão sobre as novas tecnologias da imagem criadas ao decorrer da história, mais especificamente no ramo desse campo chamado de antropologia visual que consiste nos estudos e produções de imagens etnográficas.

De acordo com Rial (1995) as etnografias de tela em conjunto com as análises de discursos têm sido utilizadas frequentemente em abordagens teóricas referentes em pesquisas ancoradas no campo dos estudos culturais e da antropologia. A autora explicita a análise de discurso como uma forma de leitura do texto da imagem a partir de Foucault (1983) em que os discursos não são apenas textos, mas também práticas sociais, a partir da utilização da análise de discurso muitos estudos apontam para a forma de como esses discursos construídos possuem o poder de modificar e criar representações que ocasionam fenômenos sociais.

Nesse sentido, Rial (2004) aponta que na metodologia denominada etnografia de tela, embora a análise de discurso seja utilizada, a etnografia de tela ao partir do método etnográfico, consiste em ir além do texto delineando uma aproximação do contexto, da qual os textos construídos surgem e são construídos, dessa forma a etnografia de tela permite uma prática de coleta e análise de dados maior e prolongada, permitindo que o seu uso metodológico propicie uma profundidade maior na compreensão social do texto investigado incitando uma reflexão mais intensa.

Dessa forma, Balestrin e Soares (2014) ao fazerem uma associação da tela como um campo frutífero de discursos onde as representações sociais e culturais são destacadas e tornam-se possíveis de serem analisadas e problematizadas a partir da análise oriunda dessa metodologia.

As autoras Balestrin e Soares (2012) ressaltam também os aspectos metodológicos da etnografia de tela que consistem em uma longa análise da obra fílmica escolhida, construindo através dessa relação com o objeto de pesquisa um diário de campo com anotações relacionadas aos pontos chaves da investigação da pesquisa e a escolha de cenas específicas para a análise, Balestrin (2012) constrói seus fragmentos de análises relacionando as descrições das cenas com descrições técnicas da obra fílmica, como sons, ruídos e movimentos de câmera.

De acordo com Balestrin (2011) as anotações no diário de campo são tecidas de uma maneira a qual as sensações e emoções que surgem a partir da obra fílmica tornam-se substanciais para a coleta de análises, nessa perspectiva, a etnografia de tela permite também uma sensibilidade poética diante da análise.

a) Modos de ler o filme:



b) Unidades de Análise:



4 EPÍLOGO: O OLHAR DA INFÂNCIA QUE REVERBERA NO FILME “CRÍA CUERVOS”

Neste capítulo, analiso através de cenas e transcrições de diálogos oriundas do filme *Cría Cuervos* a partir da metodologia etnografia de tela. A seleção dos instantâneos apresentados foi delineada pelo objetivo geral desse trabalho que consiste em investigar o olhar da infância presente no filme.

Os fragmentos elaborados para o percurso analítico consistem em uma contextualização sobre o período histórico-político no qual a narrativa do filme ocorre e suas contribuições para a infância da personagem. Apresento também algumas informações que julgo importantes acerca do período em que o filme foi criado e sobre o seu diretor, que produz significados relevantes para a narrativa do filme.

Em seguida, descrevo as personagens do filme e articulo comentários sobre as mesmas, tecendo dessa maneira, de que forma essas personagens orbitam e criam significados na vida da personagem principal. Então realizo uma apresentação detalhada a respeito da narrativa central do filme. Seguindo nesta direção, conduzo para as minhas observações sobre a infância contida no filme, expondo de que forma o filme apresenta um modo de viver esta etapa da vida. Articulo como finalização para o capítulo a importância da investigação delineada nesse trabalho.

4.1. Cría cuervos y te sacarán lós ojos: O contexto político da narrativa do filme

A personagem de Ana quando adulta, vinte anos depois da sua infância corrobora pequenas intervenções narrativas importantes para o entendimento dos acontecimentos do filme. Nessa fala, expressa algumas informações que julguei importante para a compreensão do contexto histórico-político de sua infância, através de uma análise de sua relação com o seu pai:

“... A única coisa de que me lembro claramente é que eu estava convencida de que meu pai foi o responsável pela loucura que afligiu minha mãe nos últimos anos de sua vida. Tinha certeza de foi ele quem provocou sua doença e morte...”

Através dessas palavras de Ana, retorno para as imagens apresentadas no início do filme que consistem em fotografias do álbum da família da personagem, esse aspecto nostálgico e relacionado à memória é um dos fios condutores da narrativa. A partir das fotografias fica visível que o pai de Ana é um militar, em todas as suas fotos ele usa o uniforme aliado a uma postura intrépida com um ar de austeridade.

Na primeira cena abaixo em que o personagem está montado em um cavalo e na segunda ao lado de sua esposa Maria e de sua filha Ana, fica visível sua figura de autoridade com certo tom de deboche.



Figura 3 Imagem capturada do filme



Figura 4 Imagem capturada do filme

O ressentimento atribuído ao pai e o sofrimento que este ocasionou à sua mãe me parece também uma alusão proposital do diretor à ditadura de Franco que assolou a Espanha e contextualiza o período histórico do filme, no qual se passa a infância da personagem. Isso justifica as aparições da figura paterna ao decorrer do filme em fotografias e lembranças sempre estar utilizando uniforme militar, constituindo uma representação de tradição e autoridade.

Conforme Fé (2016) e Yandes (2004) “Cría Cuervos” é um filme de transição, o diretor Carlos Saura o fez em um período em que a Espanha estava tentando esquecer seu passado ditatorial e abrindo-se para uma perspectiva democrática. Dessa maneira ambos os autores salientam as intenções do diretor em atribuir ao filme subjetivamente uma forma de resistência ao não esquecimento do fascismo que impregnou o país anteriormente. Nesse sentido, o porquê da importância da memória na trama é justificado. A memória que culmina das fotografias, dos comentários de Ana sobre a sua infância, as memórias de um passado recente de Ana criança que compõem a maior parte do filme através de uma narrativa temporal não linear. Ana ao expor um desejo sombrio de matar o próprio pai no período de sua infância, parece uma alusão criada por Carlos Saura pelo seu próprio desejo da morte do ditador espanhol Franco que coincidentemente faleceu no ano em que o filme foi produzido,

mesmo ano em que a Espanha abria as portas para a possibilidade de se tornar uma potência econômica, inserindo-se em um contexto internacional.

Saliento a relevância da escolha do diretor para o protagonismo da personagem Ana e sua infância no filme. Conforme Larrosa (2004, p.281) um regime desse tipo possui o poder de destruir a infância, pois nesse contexto político o novo atribuído a imagem de uma criança trás consigo incerteza e novidade, dessa forma, precisa logo ser subvertido ao que já existe, para que não possa transformar-se em uma ameaça aos costumes já existentes. De acordo ainda com o autor, a autenticidade da infância só é notada quando percebemos que tudo que sabemos sobre as crianças não pode ser uma verdade. A partir dessa descoberta mesmo que obscura, é possível perceber a singularidade de uma criança e a sua infância, produzindo uma restauração do que outrora foi esquecido e reprimido pelo fato de não conseguir uma forma de a domar.

Nesse sentido, a escolha para uma representação de infância no filme é consoante com as palavras de Larrosa, pois a narrativa ao concentrar-se no olhar de Ana criança, evidencia esse enigma atribuído à infância. De modo obscuro exhibe o desconhecimento sobre o que a constitui e então expressa a sua autenticidade.

Torno possível essa hipótese, pois a personagem já adulta na transcrição do diálogo acima pondera não ter respostas para a forma de como agiu quando criança ou de justificativas sobre acreditar que poderia matar alguém com um veneno, o que na verdade era apenas um potinho de bicarbonato de sódio. Seu desconhecimento sobre a sua própria infância permite que a personagem Ana criança exista de maneira indomável no filme, portanto, cabe ao telespectador decifrá-la.

Saliento que o filme foi construído em um momento de transição política, no qual uma abertura democrática impunha à Espanha mudanças sociais e culturais e que a narrativa do filme ocorre anteriormente ao período ditatorial. Através da representação contida em Ana e sua infância, reverberam os aspectos culturais, sociais e históricos desses dois contextos.

Dessa maneira, o ditado que inspirou o nome do filme “Cría cuervos y te sacarán lós ojos” utilizado para demonstrar a ingratidão de um filho com seus pais, constata uma escolha irônica do diretor, pois a ingratidão da personagem no filme é na verdade uma resistência à opressão imposta pelo mundo adulto, especificamente seu pai militar, assim como, a abertura democrática de um país, não denota uma “ingratidão” ao seu passado ditatorial, mas sim uma subversão.

4.2 Ana e os fantasmas que a rodeiam: A incomunicabilidade, o afeto e as mulheres



Figura 5 Imagem capturada do filme

Nessa cena, logo no início do filme a partir da posição da câmera observamos Ana calada na penumbra fitando uma mulher saindo às pressas. Anteriormente, Ana no escuro escuta frases e barulhos que parecem referentes a dois adultos fazendo sexo. Logo, surgem frases de horror, a mulher surge na escuridão do casarão e não percebe a presença de Ana. Quando finalmente nota a menina, acende a luz, sem falar uma única palavra e vai embora às pressas. Nesse momento Ana entra no quarto do seu pai e o encontra morto. Ela havia colocado o bicarbonato de sódio em um copo ao lado da cabeceira da cama, então neste momento ela acredita que o matou.

A escuridão que compõe o encontro de Ana com a personagem Rosa amante de seu pai, expressa a incomunicabilidade de Ana e a sua existência silenciosa no casarão que expressa ser o lar de uma família tradicional da metade do séc. XX. Não existem diálogos, só o escuro precedido pela luz e posteriormente, o reencontro com a morte. A primeira personagem que contracena com Ana é essa mulher no escuro. O filme consiste em personagens mulheres, seu pai morre logo no início e reaparece apenas em memórias oníricas da personagem, em diálogos e fotografias.

Dessa forma, apresento as personagens a partir da minha análise sobre a relação desse universo feminino com Ana, que em sua maioria constituem o âmbito familiar da personagem. Meu olhar capturou dois aspectos que são imprescindíveis nas relações familiares do filme e por consequência reverberam pontuações de extrema relevância para a representação de infância no filme: A incomunicabilidade e o afeto. As personagens em questão habitam o casarão claustrofóbico, sendo assim aqui sinto a necessidade de salientar o

porquê da minha sensação claustrofóbica referente à casa, ela surgiu pelo fato das pouquíssimas cenas em ambientações externas.

Essa angústia que o casarão esteticamente tradicional e familiar impulsiona, está atrelada a exclusão social histórica que une infância e gênero. Nesse sentido, de acordo com Corazza (2004) a visão religiosa no passado configurou as estruturas socioeconômicas através da sua cultura, mulheres e crianças preenchiam um lugar de desprezo nessa hierarquia social. Conforme Ariès (1981) os sentimentos de ternura, sensibilidade e fragilidade que foram atribuídos à infância expressam uma semelhança latente com os destinados ao gênero feminino.

Antes da descoberta de uma ideia de infância, as representações religiosas atribuíram uma relação entre a figura da criança com a maternidade, através de Jesus com a virgem Maria. A relação entre a concepção de infância e feminino modificaram-se através dos séculos oriundas de mudanças sociais e culturais, dessa forma crianças e mulheres preenchem um caráter social consoante em muitos aspectos. Analisei então nas cenas a seguir, as seguintes personagens do filme: Maria (Mãe de Ana), Paulina (sua tia), sua avó que não possui nome, suas irmãs Maitê e Irene e a empregada da família Rosa.

Nessa cena abaixo, Ana está com a sua mãe. Essa cena não é linear, pois sua mãe faleceu antes de seu pai. As aparições de sua mãe no filme são através de lembranças e devaneios com um tom fantasmagórico que tecem aspectos chaves para a forma de como Ana se sente em relação ao mundo que a rodeia.



Figura 6 Imagem capturada do filme

Ana pede para a sua mãe tocar a sua música preferida no piano, a sua mãe então toca a música tema do filme “Cancion y danza n.6” do músico Federico Mompou, que compõem diversas cenas importantes como os créditos iniciais. Percebi nesse momento que o aspecto sonoro do filme possui uma importância significativa.

Na perspectiva em que não denota apenas um alicerce estético à narrativa, mas compõe a presença fantasmagórica da mãe oriunda das memórias de Ana. Dessa forma, sua lembrança não ocorre só em memórias da personagem em forma de lembranças, pois com a utilização desse vínculo afetivo com a música tema do filme a presença da música na sonoplastia reverbera a presença de sua mãe sempre que retorna a sonoplastia do filme após essa cena. De acordo com Amount e Marie (2016) a música em um filme abraça uma pluralidade de aplicações em relação a sua estética e dramaticidade, podendo causar um efeito de identificação e reconhecimento, o filme faz isso com essa música e com outra em que analiso posteriormente em uma cena específica.

"Mãe de Ana: É essa?"

Ana: E quanto à sua promessa?"

Mãe de Ana: Para a cama agora..."

Ana: Me dê um beijo.

Ana: Mais um.

Ana: Me beije como nos filmes.

Ana: Agora como os esquimós.

Ana: E agora me beije..."

Ana: Como um urso!

Um urso!

Mãe de Ana: Ouça, urso, para a cama.

Vamos! Já chega de ursos."

Na transcrição do diálogo entre mãe e filha acima, existe um contraponto à relação afetiva que Ana possui com a Tia Paulina, irmã de sua mãe que fica consignada da sua guarda e a de suas irmãs Irene e Maitê. A personagem de Paulina aparece com um traje militar no

velório do pai de Ana, a personagem possui um comportamento autoritário e metódico. Paulina durante o filme faz inúmeras críticas à Ana nos seus modos a mesa, por escutar música alta. Na cena abaixo, Ana aponta uma arma para a tia e o seu namorado vestido com um traje militar, assim como seu pai. Ana diz ter sido presente do seu pai a arma que tem nas mãos.



Figura 7 Imagem capturada do filme

A partir desse confronto entre as duas personagens, Paulina sofre um colapso nervoso momentâneo dado o contexto e o seu namorado desarma Ana com cuidado e resolve a situação. No decorrer do filme, a incomunicabilidade na relação entre as duas personagens, oriunda do autoritarismo de Paulina referente a pequenos detalhes no comportamento infantil de Ana parece aos poucos se dissipar. Nessa cena quase final do filme, Ana não busca mais afeto nas lembranças fantasmagóricas de sua mãe, mas vai ao quarto de sua Tia e lhe faz carinho na cabeça. Esse afeto cria uma antítese à violência contida na cena anterior, a arma, o traje militar, o pai, o luto, a mãe, a morte.

Essas antíteses presentes na narrativa do filme são salientadas por Kramer (2006, p.6): “a menina e a avó, a saúde e a doença, ser criança e ser gente grande, o homem e a mulher, a sensualidade e o medo, a vida e a morte”.

De acordo com Lopes (2011) o cinema nem sempre expressa uma reprodução feliz da realidade, pois também pode demonstrar cenas chocantes e nefastas, colocando personagens infantis em situações às quais são tristes estarem vivenciando. Dessa forma, o fato da personagem ser uma criança e segurar uma arma apontada para a própria tia surpreendem e amedrontam. Entretanto, a narrativa veicula com sensibilidade um desfecho para a situação em que Ana se permite aproximar de sua tia, como é demonstrado na cena abaixo:



Figura 8 Imagem capturada do filme

A incomunicabilidade de Ana com o mundo adulto de Paulina que deveria ser uma substituição materna remete a Ana a figura paterna, sugerindo uma transformação expressa, mesmo que silenciosamente demonstrando afeto. Dessa forma, após essa cena a relação entre as duas personagens modifica-se e Ana parece aceitar de alguma forma o luto de seus pais. Essa cena antecede o final do filme, corroborando com uma maneira sensível de demonstrar a possibilidade da relação entre Ana e Paulina transformar-se em uma forma de amor e cuidado.

A avó de Ana é muda e cadeirante, no filme a personagem não tem nome. Ironicamente, é a personagem a qual Ana sente mais amor e afeição. A mudez da vó e a imobilidade de seu corpo transparecem o sentido literal do incomunicável, entretanto, é com essa personagem que Ana passa mais tempo e durante o filme comunica a sua existência.

A tristeza de Ana reflete sobre como todas as outras mulheres da casa deixam sua velha avó sozinha. Ela projeta sua incomunicabilidade com Paulina e com seu falecido pai, na incomunicabilidade e solidão que cerca a velha mulher. Dessa maneira, Ana preza sua companhia e ironicamente, a mudez de sua vó não demonstra ser uma dificuldade para a comunicação entre as duas.

Conforme Larrosa (2004), o poeta Peter Handke (1987) em seus poemas possui um silêncio, uma mudez que não se constitui de uma opressão à fala, porém demonstra um desvio aos ruídos originários de convenções pré-estabelecidas da linguagem, que são esclarecidas em demasia e de maneira maçante e, portanto, corrompem a sua experiência. Seus poemas assim como a vó de Ana, geram uma linguagem que subverte o poder da fala. Ana se comunica com a sua avó de uma maneira simples, porém não convencional. Ainda segundo Larrosa (2004) a obrigação da fala se constituiu em uma forma de poder. No momento em que calamos,

concebemos uma experiência autêntica com nós mesmos, e no momento em que esse silêncio é compartilhado, compactua-se uma experiência íntima e pura.

Nessa cena abaixo, Ana está no casarão com a sua avó, o álbum de família que aparece nos créditos iniciais do filme, acredito que seja feito das fotografias que sua avó tem em um painel no seu quarto. Ana fica relembando as histórias por detrás das fotografias, porém sua avó não parece ter memória do passado. Ana insiste com paciência, demonstrando afetividade e interesse.



Figura 9 Imagem capturada do filme

Em outra cena com a sua avó, Ana pergunta à essa personagem, a qual tece tanto afeto, se gostaria de tomar o veneno (bicarbonato de sódio) para morrer. A avó então faz um movimento de negação com a cabeça. Ana surpresa não entende a vontade da avó de viver em um mundo que finge sua inexistência, a seguir o diálogo transcrito abaixo é relacionado à essa ação da personagem:

“Ana: Você...

Você quer morrer?

Quer que eu te ajude a morrer?

Espere, volto em um minuto.

Veja, guardei isso aqui.

É um veneno terrível.

Você pode matar um elefante com

apenas uma colher cheia desse pó.

Um veneno terrível.

Fatal!

Não quer mais?

Mas agora mesmo você não disse que queria?

Por que não?

Como quiser."

Esse aspecto torna a morte uma personagem do filme, a morte presente no bicarbonato de sódio o qual Ana acredita ser um veneno e logo no início do filme representa o ressentimento pelo seu pai, ou seja, dar o veneno à ele é um ato de raiva e vingança pela morte de sua mãe. Morte essa vista com sofrimento e angústia, uma morte que não deveria ter ocorrido, o fantasma de sua mãe persiste em permanecer no casarão como uma forma de negação desse fato. Ana vê nesse momento a morte como a única possibilidade para dar à sua avó uma libertação, dessa maneira, nesse ato a morte conecta-se ao afeto, dar a morte a sua avó, para a menina foi um ato de amor.

A personagem Rosa que é a empregada da família aparece durante todo o filme e sabemos através das lembranças de Ana que ela cuidou de sua mãe durante toda a sua doença até o período de sua morte. As cenas entre Ana e Rosa, são geralmente com Ana ajudando Rosa em serviços domésticos, enquanto a empregada conversa com a menina assuntos do mundo adulto, relacionados a homens e relacionamentos. Nessa cena Rosa diz a Ana o quanto é parecida com a sua mãe, então as duas personagens olham para a câmera, encarando o telespectador. Esse recurso não é muito utilizado em filmes, evidenciando um tom de desconforto e surpresa à narrativa, pois transmite uma ideia direta de um olhar.



Figura 10 Imagem capturada do filme

Ainda sobre a personagem Rosa, ela tece críticas ao seu pai e sua relação com as mulheres. A relação não é de incomunicabilidade, embora Rosa não compreenda Ana como uma criança, pois interage com ela como se fosse uma adulta. Entretanto, ela lhe dá atenção e cuidados e as duas protagonizam momentos em conjunto, demonstrando uma afeição recíproca.

Ana é a irmã do meio de três irmãs, Irene é a caçula e Maitê a mais velha. As irmãs durante o filme são coadjuvantes. Não existem cenas apenas com as duas personagens ou especificamente sobre as suas formas individuais de lidarem com a morte dos pais. Ana em outras cenas do filme brinca sozinha e ouve a mesma música dessa cena, porém sozinha. Nessa cena em específico, entretanto, a ouve em conjunto com as suas irmãs.

Nesse sentido, as personagens demonstram laços afetivos através de uma dança com a segunda música tema do filme “Por que te vás” que compõem a sonoplastia em outras cenas. A letra fala sobre alguém que foi embora, o refrão ecoa o porquê dessa ida. O eu lírico da composição corrobora sobre como seu coração se põe triste a contemplar a cidade. Essa parte em específico da letra: “Como en cada noche desperte pensando en ti y en mi reloj todas las horas vi pasar porque te vas?” Me remete diretamente as cenas em que Ana desperta durante a noite com o fantasma de sua mãe em lembranças, como uma contestação à sua morte. Segundo Gouvêa (2006) as formas as quais a realidade adulta coloca-se à infância e a sua imaginação pode ser sensível ou nefasta.

A esse respeito, a dança da cena parece ocorrer como uma forma de resistência à tristeza e a autoridade de Tia Paulina, que anteriormente pede para baixar a música. Ela avisa que vai sair de casa, e então, a música é novamente colocada no quarto, dessa vez em um volume muito mais alto e potente.



Figura 11 imagem capturada do filme



Figura 12 imagem capturada do filme

É a única cena em que Ana parece soltar seu corpo e sorrir, a cumplicidade entre as três irmãs transmite um ar agridoce de ternura e vontade de ser alegre. Nas cenas abaixo, me chamou atenção o close-up que ocorre no rosto de Ana dançando com cada uma de suas irmãs, a proximidade da câmera enquadrando seus rostos, os cabelos bagunçados, a respiração ofegante com a irmã mais velha Maitê.



Figura 13 imagem capturada do filme

O close-up oferece uma sensação de intimidade e cumplicidade à cena, Maitê é a irmã mais velha e reconforta Ana. Ela se sente segura em seus braços. Ela não foi a nenhum lugar, ela está ali, no agora.

A canção entoada “Por que vás?”, mas as irmãs culminam um momento sem palavras, mas com gestos, de união. Elas estão juntas, é um momento presente, a narrativa do filme é feita pelo olhar de Ana, que vive em memórias do passado de sua infância e mesmo adulta continua com esse olhar no que passou, mas neste momento, Ana vive o presente, não a morte, não o passado, mas a vida, suas irmãs. O afeto recíproco através da dança culminada no encontro de suas infâncias.

4.2.1 Os olhares de Ana

O filme apresenta uma vivência da infância em que se depara constantemente com a morte. Primeiro a morte do pai de Ana e posterior à narrativa informa que sua mãe já havia morrido. Dessa maneira, o potinho de bicarbonato de sódio que a mãe de Ana em uma



Figura 14 imagem capturada do filme

explicação sobre o seu conteúdo, brinca ser um veneno fatal, conduz a narrativa e a visão de Ana sobre a possibilidade de ter a própria morte em mãos.

Essa visão de Ana originária de uma brincadeira inocente de sua mãe culmina com que a menina acredite ter a própria morte em mãos, o pote de bicarbonato de sódio aparece constante na trama, sendo um aspecto importante para a narrativa.



Figura 15 imagem capturada do filme



Figura 16 imagem capturada do filme

Em uma das poucas cenas em que se passa em um ambiente externo, Ana está passeando com a sua avó, o som urbano começa a ter uma importância na cena. Ana observa o alto de um prédio. Através de um crescente close up percebemos que ela se imagina no topo



Figura 17 Imagem capturada do filme

do prédio em que observa, e então se joga. A cena aparece em primeira pessoa com a câmera em posição subjetiva, dessa forma visualizamos com o olhar de Ana sua queda por entre as árvores, o som urbano de buzinas estridentes e nervosas compõe a sonoplastia da cena.

Em outra cena, Ana decidida engole o próprio “veneno” dessa maneira, parece que a morte assume um caráter de liberação a angústia que sente. Esse caráter atribuído a morte, é o mesmo que a faz perguntar se a avó gostaria de tomar o “veneno”. Em outra cena, Ana diz para sua Tia Paulina “Eu quero morrer”.



Figura 18 Imagem capturada do filme



Figura 19 Imagem capturada do filme

Além da morte de seus pais, seu porquinho da índia de estimação que aparece em algumas cenas nas quais a iluminação no casarão aparenta estar mais vívida e ensolarada enquanto Ana demonstra carinho e afeição pelo bichinho, também morre. Ana organiza um pequeno ato fúnebre ao bichinho, desenhando uma cruz na caixa em que coloca seu corpo, de certa forma, imita os gestos adultos que viu nos funerais dos seus pais, em um ato surpreendente ela passa no rosto a terra a qual enterra o bichinho.

A infância de Ana tem um caráter solitário. As cenas em que a personagem está sentada sozinha ouvindo música ou brincando são frequentes, em uma cena, ela brinca com uma boneca, atribuindo adjetivos de repúdio ao seu comportamento, similares ao que a sua Tia faz com ela. Em outra cena, a brincadeira com suas irmãs demonstrou relevância para que eu construísse uma análise sobre como as práticas sociais dos adultos do filme, corroboram em suas infâncias, a partir do diálogo que constituí a narrativa da brincadeira. As irmãs brincam de se vestir com as roupas de adultos, logo é plausível que estão representando as suas figuras paternas e em como se constituía essa relação:



Figura 20 Imagem capturada do filme



Figura 21 Imagem capturada do filme

Ana passa a simbolizar a figura de uma dona de casa, com ciúmes do marido. A sua irmã mais velha Irene fantasia-se de um homem que assim como a figura paterna das meninas, está com um traje militar que possivelmente pertencia a ele. Esse homem não demonstra compreensão a angústia de sua esposa e os motivos de sua insegurança. Maitê, a irmã caçula observa a cena como uma telespectadora. Quando a brincadeira é interrompida pela Tia Paulina, a resposta das meninas é que estavam só brincando, não era “nada”.

O filme termina com a ida das irmãs para o colégio, é o primeiro ano de Ana, a música “Por que te vás” toca novamente constituindo a sonoplastia das cenas. A infância de Ana se passa quase toda ambientada no velho casarão de sua família, as cenas finais se passam em um ambiente externo, a câmera se distancia das meninas e enquadra a cidade, a



Figura 22 Imagem capturada do filme



Figura 23 Imagem capturada do filme

estética urbana compõe o cenário com cartazes publicitários, prédios e um trânsito movimentado.

A música que constitui a sonoplastia é misturada ao som das buzinas e dos ruídos urbanos, a ida para a escola é um novo começo para Ana e o fim do filme. De acordo com Corazza (2002) a escolarização das crianças proporcionou uma grande importância em relação à concepção de infância criada na modernidade. A autora pontua sobre essa mesma instituição ser a possibilidade de uma salvação na atualidade, para a continuação da existência de uma concepção de infância com seus direitos assegurados. A personagem não está mais com a blusa vermelha e a saia xadrez que é um figurino característico da personagem durante todo o filme, mas está com um uniforme escolar igual a diversas outras crianças de sua idade. O uniforme e a cena com várias outras crianças, demonstra uma homogeneização da sua infância, a partir do âmbito escolar.

A concepção de infância de acordo com Postman (2012), Corazza (2002), Steinberg e Kincheclow (2001), Momo e Costa (2015) a partir da metade do séc. XX passa a sofrer uma grande modificação oriunda das mudanças socioeconômicas e culturais ocorridas, não correspondendo mais aos aspectos que a descreviam na modernidade. Dessa maneira, através da metodologia etnografia de tela escolhida para a coleta de análises do filme, pude evidenciar o olhar atribuído à infância da personagem Ana, evidência uma infância que não denota os aspectos de inocência, pureza ou fragilidade. Transmitindo uma melancolia e afronta, na qual a personagem exprime angústia em relação a sua existência a partir da sucessão de experiências com a morte.

O filme em diversas cenas enquadra os copos “envenenados” por Ana. No início do filme a personagem acredita que ocasionou a morte do pai, no decorrer da narrativa, ela mesma toma o “veneno” em um ato de desespero silencioso. Depois, ela quase suplica para sua avó tomar o “veneno” como um ato de libertação de uma existência esquecida. Também tenta envenenar a sua tia Paulina, nessa cena abaixo, observa sua tia tomar o copo “envenenado”:

Ela olha friamente enquanto tece ansiosa para que seu poder sobre a morte repercuta em sua tia. É notável também a escolha da cor vermelho na composição do figurino das personagens. Em quase todo o filme Ana usa essa mesma blusa, coincidentemente, nessa cena sua tia Paulina utiliza a mesma nuance do tom de vermelho.



Figura 24 Imagem capturada do filme



Figura 25 Imagem capturada do filme

4.3 A sensibilidade de uma narrativa sobre a morte e a infância

O olhar que culmina da infância ocorre na narrativa através do próprio olhar de Ana. A narrativa não linear do filme é ocasionada por flashbacks e flashwards que consistem em técnicas de montagem de cenas que são sucedidas por acontecimentos anteriores ou posteriores.

Em alguns momentos é difícil compreender se Ana está no passado, presente ou futuro recente. Digo recente, pois o seu olhar que cria as imagens narrativas do filme é da sua existência na infância. Assim, não sabemos o tempo que passou entre todos os acontecimentos do passado e o presente, mas a dedução de um tempo não muito grande é fácil de deduzir, pois Ana não parece ter uma modificação muito grande no que tange à sua idade, nessas transições temporais. O único salto temporal grande é o das cenas em que a personagem aparece adulta, porém constituem pouquíssimas cenas do filme.

Esse olhar da infância em relação à memória, conforme Gouvêa (2017) é um olhar distinto do olhar adulto as suas memórias, ou seja, a memória da infância não carrega a imagem da lembrança transbordada de informações infrutíferas, mas sim culmina a própria descoberta do ato da memória.

Dessa forma, o filme utiliza recursos técnicos eficientes para que a perspectiva do filme seja assumida pelo olhar de Ana, então a partir disso, não só a sua infância é vista, mas também temos como a percepção temporal não linear das lembranças de Ana tanto criança como adulta, que nos conduzem a sequência de imagens do filme. O filme demonstra o próprio olhar da personagem em alguns acontecimentos que constituem essa etapa de sua vida, assim como a sequência dos acontecimentos não lineares são também da sua própria percepção de memória.

De acordo com Truffaut (2006, p.35) grande cineasta da nouvelle vague francesa e conhecido por ser um diretor de filmes da infância, muitos filmes relevantes com esse tema,

na verdade trazem uma narrativa otimista demais, pois são direcionados a um público jovem. Esses filmes de acordo com o diretor, não somam um conhecimento sobre a infância, uma forma de aprendizado sobre essa etapa da vida, e os que carregam esse aspecto em sua narrativa são poucos. Afirimo *Cría Cuervos* como um desses filmes, sendo notável a sua contribuição sobre esta etapa da vida de uma maneira não otimista nem óbvia, pois estranhamente, o filme corrobora sobre a morte e uma criança que acredita ter a própria morte em mãos, através do luto de sua mãe e o ressentimento em relação a seu pai também morto. Entretanto, consegue ser sensível e não áspero mesmo com esses aspectos. No sentido, que Ana não é uma criança má, a narrativa vai além dessa bipolarização moral entre bem e mal, certo e errado, bonito ou feio.

Esta nuance ocasiona em uma infância que não é possível de ser classificada. Ela é complexa e dolorida, entretanto poética e sutil. O tom agriado não tende nem para o doce nem para o amargo. O aspecto que fica de ser olhado por Ana, é difícil de descrever. O seu enigma não condiz ser decifrado, mas entendido como a sua potência na narrativa.

Nessas cenas abaixo, e em quase todas as cenas de diálogos do filme com os personagens, a câmera enquadra os personagens e paisagens na perspectiva do olhar de Ana. Assim, seguida após o corte de cena, aparece sempre apenas Ana no enquadramento olhando diretamente para a câmera olhando o que vimos na cena anterior, porém com a sensação de que nos olha diretamente. Esse recurso escolhido para a sucessão de imagens no filme potencializa uma ideia de intimidade e contato com a personagem.

Nessa cena, é notável a preocupação da câmera em manter a posição na altura de Ana, a cena poderia ter sido construída de inúmeras formas, mas o diretor optou por essa posição em praticamente todos os diálogos do filme. Assim, como todas as cenas em que a personagem é enquadrada, são em um plano fechado “Close Up” que sugere intimidade e expressão.



Figura 26 imagem capturada do filme



Figura 27 imagem capturada do filme

Nessas outras duas cenas, isso também ocorre, porém em relação à paisagem do filme. O filme possui inúmeras cenas em que os enquadramentos abertos de paisagens na qual Ana observa:



Figura 28 imagem capturada do filme



Figura 29 imagem capturada do filme

Concluo, através dessas cenas do filme contidas nessa análise e de sua narrativa como um todo, em relação à ideia de que assistir a um filme tornar-se uma *experiência subjetiva* (VALLE, 2016), dessa maneira, o olhar cinematográfico constrói um leque de subjetividades que pode vir a provocar inquietações, pois não somos passivos ao olhar que nos encontra.

Compreendo que cinema possui a amplitude de construir uma narrativa poética minuciosamente estabelecida através de um jogo de diálogos, iluminação, enquadramentos e silêncios. Como quem olha através de uma fechadura a vida, um mundo de possibilidades mundanas.

O cotidiano alheio, os emaranhados de vivências que saem do projetor e amontoam-se na tela, emitindo olhares que podem transcender o óbvio e dessa forma transbordam. E o que reverbera desse transbordamento? O confronto.

Através disso, não existe a necessidade de articulações que produzam uma significação instantânea do que se *olha* no momento em que assistimos a um filme e sim de que existe um processo de subjetividade autêntico em que como telespectadores experimentamos uma afetividade poética e um desconforto difícil de traduzir durante essa vivência. Ofertando um encontro com o outro, sem que possamos doma-lo, ofertando um exercício de alteridade como nas palavras escritas por Larrosa (2004).

5 CONCLUSÃO

5.1 Cena pós-crédito

Neste presente trabalho de conclusão de curso, busquei compreender o diálogo entre cinema e educação através da possibilidade do olhar do cinema produzido pela infância no filme *Cria Cuervos* culminar em uma forma de enxergarmos uma infância heterogênea e não óbvia. Nesse sentido, que ocasionasse desconforto pelos aspectos surpreendentes na sua construção narrativa através da subjetividade concedida pelo encontro com o seu olhar-câmera (AMOUNT; MARIE, 2009.).

Concluo que o filme através de sua narrativa e aspectos advindos da linguagem cinematográfica evidencia uma infância melancólica, que sofre e corrobora inclusive com a ideia de suicídio, além de uma incomunicabilidade da personagem principal com o mundo adulto que a cerca, estando em um contexto histórico-social que também denota opressão e autoridade. Nessa perspectiva, o luto e a morte são aspectos principais à sua infância. Enxergo nessas considerações finais não um ponto final, mas reticências instigantes no olhar da infância de Ana, na perspectiva em que na nossa formação docente em pedagogia, o debate sobre luto na infância, suicídio e melancolia não são frequentes. Dessa forma, ao encontrarmos uma infância assim e como docentes na educação infantil, esse encontro pode fomentar um estranhamento que afasta e negligência nossa possibilidade sensível de lidar com esse contexto. Ao assistir o filme diversas vezes a subjetividade de sua composição me emocionou me senti coagida a abraçar a personagem, ou apenas poder ter a chance de escutá-la, de retribuir seu olhar. A experiência do olhar de Ana passou por mim, e sua subjetividade me transformou. O exercício de alteridade ao perceber o outro a enxergá-la, culminou para com que eu quisesse reconfortá-la.

A relevância desta pesquisa consiste na análise fílmica através da etnografia de tela, uma metodologia recente que expressa uma abertura significativa para uma leitura sensível da linguagem cinematográfica. A partir dela pude contribuir a sugestão do cinema como um viés educativo ao fazer pensar em suas narrativas a existência de inúmeras infâncias.

Através disso, vejo a delimitação da pesquisa, pois ela abre a possibilidade de um estudo de recepção com docentes do curso de pedagogia. Seria interessante a partir do conceito de modos de endereçamento, pensar em formas para que o cinema pudesse ser utilizado como uma forma de construção de subjetividade em relação à infância, pois através

de um levantamento de dados através de discussões sobre o filme, poderiam surgir novos caminhos para serem delineados.

REFERÊNCIAS

- ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do espectador**: Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. Tradução Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus, 1983.
- ANDRADE, P.D. A invenção das pedagogias culturais. In: CAMOZZATO, Viviane Castro; CARVALHO, R. S. (Org.); ANDRADE, P. D. **Pedagogias culturais**: a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade. 1. Ed. Curitiba: Abril, 2016. v. 1. P.26-45.
- ANDRADE, P. D; COSTA, Marisa Vorraber Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: Invenção, disseminação e usos. **Educ. rev.** [online]. 2017, vol.33, Jun, 2017.
- ANDRADE, Lucimary B. P. de. **Tecendo os fios da infância. Educação infantil**: discurso, legislação e práticas institucionais [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 193 p. ISBN 978-85-7983-085-3. acesso em: 05 set 2017
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. São Paulo: Texto & Grafia, 2009.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BALESTRIN, A. B. **O corpo rifado**. 2011. Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. "Etnografia de tela": uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. **Metodologia de pesquisas pós-críticas em educação**. Mazza Edições, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2017. – (Coleção primeiros passos; 9.
- CABRAL, Paula Camila Pires. **A cultura da infância pelas lentes da representação cinematográfica**. 2014. 243 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação STRICTO SENSU em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia - GO.
- CORAZZA, S. M. **História da Infância sem fim**. 2. Ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.
- DUARTE, Rosália. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema: uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FÉ, Nilton Pereira Da. **O cinema de Carlos Saura no processo de transição democrática espanhola (1975-1982)**: O filme Cría Cuervos. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

FISCHER, S. Cría Cuervos e Todo sobre mi madre: família, cinema e subversão. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 31, n. 21, p. 43-61, 23 dez. 2004.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cinema e Pedagogia: uma experiência de formação ético-estética. **Percursos**. Florianópolis, v. 12, n. 01, p. 139-152, jan/jun 2011.

FRESQUET, Adriana (org.). **Imagens do desaprender**. Rio de Janeiro: Booklink-CINEAD/LISE/UFRJ, 2007.

KARAM, B. S. **O que pode um corpo filmado: Inventário de corpos dançantes no cinema**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

STEINBERG, Shirley, KINCHELOE, Joe, (orgs.) (2001). **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e máscaras**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOPES, Francisca Rodrigues. **Representações da infância no cinema: ficção e realidade**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

MELO, I. K. F. **Estudo da melancolia em Cría cuervos (1976)**, de Carlos Saura. 2016. 31f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras /Espanhol)- Universidade Estadual da Paraíba, Monteiro, 2016.

MOMO, M.; COSTA, M. V. Crianças escolares do século XXI: para se pensar uma infância pós-moderna. **Cadernos de Pesquisa**, v. 40, n. 141, p. 965-991, set/dez 2010. Acesso em: 01 out. 2019.

NARODOWSKI, Mariano. **Infância e poder: A confrontação da pedagogia moderna**. Tese de doutorado em educação. Universidade Estadual de Campinas, 1995.

MARCELLO, Fabiana de Amorin. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta Universidade Luterana do Brasil, Programa de Pós-Graduação em Educação **revista Brasileira de Educação** v. 13 n. 38 maio/ago. 2008.

PINTO, M. & SARMENTO, M. J. (Org.). As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando campos. In: **As crianças: contexto e identidades**. Braga, Portugal: Centro de Estudos da Criança, 1997.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2012.

PROUT, Alan. Reconsiderando a nova sociologia da infância. Coventry, Reino Unido : Instituto da Universidade de Warwick. **Caderno de pesquisa**, v40, n°141, p. 729-750, 2010.

RAMOS, Natália. Cinema e pesquisa em ciências sociais e humanas: contribuição do filme etnopsicológico para o estudo da infância e culturas. **Contemporânea**, v.8, n.2. dez. 2010.

SILVA, Adriana Alves da, 1975-**A estética da infância no cinema: poéticas e culturas infantis** / Adriana Alves da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2014.

RIAL, Carmen. Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação. **Revista Antropologia em primeira mão**, p.1-67, 2004.

SAURA, Carlos. 1975. **Cría Cuervos**. Produção: Elias Querejeta. Espanha, 1976.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge, José Miguel (orgs) **A Infância vai ao cinema**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2006.

VALLE, Lutiere Dalla. Provocações, (des)continuidades, desfechos: potência edu(vo)cativa das imagens fílmicas na formação docente. **Revista da FUNDARTE**, dezembro de 2016.

XAVIER, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar. **Revista Educação & Realidade**, vol. 33, n.1, p.13-20, 2008.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, Adalto (org.) **O olhar**. São Paulo-SP: Companhia das Letras 2003.

YUNTA, Natalia Ardanaz. La representación del universo femenino en una película de la transición. In: Rafael Ruzafa Ortega (Coord.). **La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España**. 1. Ed. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones. España. 2004.