



A exceção permanente Imagens da infância abandonada a si mesma

Susana GUERRA

“Os filhos dos pobres definiam-se por não irem à escola, serem magrinhos e morrerem muito. Ao perguntar as razões destas características insólitas foi-me dito com um encolher de ombros: O que é que o menino quer, esta gente é assim. E eu entendi que ser pobre, mais do que um destino, era uma espécie de vocação, como ter jeito para jogar bridge ou para tocar piano.” (António Lobo Antunes)

"A infância é certamente maior que a realidade." (Bachelard)

O que acontece com a infância em estado de exceção, ou melhor, com a infância no estado de exceção permanente que constitui a pobreza, é que a maioria das vezes só contamos com uma imagem (negativa). A maior parte das pessoas, inclusive muitos de nós, só conhece a infância pobre pelas imagens que nos oferece a literatura, a imprensa ou o cinema. Na Europa, as vítimas da pobreza infantil chegam-nos essencialmente através de imagens. Imagens que não deixam de configurar situações que se encontram fora do perímetro da nossa potência de intervenção, como parte daquilo a que Susan Sontag chamou de “geografia da tragédia” (SONTAG, 2003). Foi assim, ao longo dos anos 80, quando as imagens das crianças africanas condenadas a morrer de fome, ou daquelas mutiladas por minas terrestres, quando encaradas pela câmara que as desvendava ao mundo, nos devolviam um olhar que nos encontrava tranquilamente à mesa da noite de Natal.



Vivendo no Brasil, descobri uma realidade diferente, fora da representação pelas imagens, que nos acompanha por todos os lados: nas ruas, nas estradas, nos semáforos, vemos desfilarem uma multidão de crianças que trabalham todos os dias limpando vidros e vendendo pequenos objetos, em situações de perigo testemunhadas diariamente por todos nós. Ao mesmo tempo, por todos os lados se multiplicam os juízos que associam a pobreza ao indecente, ao detestável, ao vício, à criminalidade. O preconceito em relação à pobreza, e especialmente em relação à pobreza infantil, construído com base em pesados estereótipos de classe, carrega uma série de imagens e representações negativas associadas¹ que não fazem senão dividir a sociedade em dois campos, dos quais, paradoxalmente, um, aquele dos que têm do seu lado o poder econômico e político, o direito e a polícia, se sente ameaçado pela sorte do outro (sorte com a qual não quer ter *nada que ver*).

Ainda hoje, o estado de exceção permanente que caracteriza o nosso mundo permite que centenas de crianças refugiadas desapareçam sob os nossos olhos, em redes de crime organizado de venda de órgãos e prostituição. Crianças cujo nome não aparece na imprensa, que não frequentam a escola, não têm acesso à saúde, ou a água potável ou a condições sanitárias mínimas. Que morrem de doenças (ou vivem permanentemente afetadas por doenças endêmicas), que trabalham sujeitas a condições inumanas (de escravidão), sofrem o racismo e a repressão policial nas favelas, ou simplesmente vivem nas ruas, abandonadas à sua sorte. Crianças que carecem de um regime alimentar adequado, que sofrem mutilações genitais, que combatem como soldados e são vítimas de guerras que nem sequer conseguem compreender.

¹ Como muitas expressões idiomáticas nos lembram.

E, apesar disso, o estado de exceção que constitui o fundo sobre o qual têm lugar essas cenas da infância abandonada à sua sorte como vida nua, continua a ser das coisas mais difíceis de ver, de apreciar e considerar, na sua descarnada realidade. Quero dizer que, tendencialmente, a pobreza se torna invisível, seja pela distância que nos separa dela, seja pela proximidade que nos habitua a ela. Demasiadas vezes associada à errância e à delinqüência, a infância pobre é vista como uma ameaça à sociedade, e configura um objeto incômodo sobre o qual se tem dificuldade em olhar, porque dá visibilidade a um lado perturbador da nossa realidade social.

Daí a importância das mediações que nos propõem narrações e imagens, sem as quais parece difícil que a pobreza possa vir a ganhar lugar nas nossas consciências. Sem pretender ser exaustiva, gostaria de propor-lhes, portanto, que nos detenhamos sobre algumas imagens da pobreza infantil, tal como foi representada pelo cinema, revendo-a como objeto de preocupação política, em duas obras que colocaram em cena a infância em estado de exceção, e assim quiçá entender como ela é percebida ou dada a ver de outra maneira.

Exemplos clássicos de um cinema que concede o protagonismo à criança pobre são *Os Esquecidos*², de Luis Buñuel e *Os Incompreendidos*³, de François Truffaut. Estas duas obras nos oferecem diversas possibilidades na identificação da pobreza infantil, e me deterei sobre elas para considerar os elementos que aportam, para entender a representação, pelo cinema, da criança pobre e o seu embate com o estado de exceção.

Em 1950, Luis Buñuel realizou uma longa-metragem que nos traz uma reflexão sobre a pobreza quando as suas vítimas são as crianças. Enfatizando

² Título no Brasil. BUÑUEL, Luis. *Los Olvidados*. México: Ultramar Films, 1950, 80'.

³ Título no Brasil. TRUFFAUT, François *Le quatre cent coups*. França: Les Films du Carrosse, 1959, 99'.



as formas de negligência e desamparo a que uma infância na pobreza se encontra exposta, o filme acompanha uma criança num cotidiano marcado por uma espiral de eventos dramáticos que acabarão por terminar tragicamente. *Os Esquecidos* acabaria por ser retirado das salas logo após a sua estreia. A obra foi censurada pelo governo mexicano, que proibiu a sua exibição durante os dois anos que se seguiram. As imagens da degradação humana causada pela miséria tinham indignado o poder. Por detrás da censura, estava também a reação da classe média e das elites, incomodadas com um cinema que resgatava imagens da pobreza e as projetava nos seus espaços de lazer, colocando, sem qualquer pudor, a questão da ordem social na ordem do dia⁴.

Em *Os Esquecidos*, Pedro é uma criança pobre que vive nos subúrbios da Cidade do México. Afastado da escola, os seus dias são passados nas ruas, longe da casa onde vive a sua mãe com os seus irmãos. Junto com outras crianças de rua, compõe um inquieto e numeroso bando que todos os dias percorre a cidade como modo de preencher os dias: procuram aventuras e comida, procuram divertir-se; provocam brigas, ajustam contas, enfrentam e esquivam a polícia; dos companheiros, colhem a cumplicidade e a solidariedade, aos adultos inspiram o temor e a cólera. Não são bonitos, nem inocentes, vestem farrapos, vêm-se cansados e doentes. Não receiam o que quer que seja, envolvendo-se em perigosas situações, movidos pelo que parece ser um ânimo infinito, apesar da vigília constante que a rua exige. Pela noite, enfrentam a incerteza de encontrar um lugar onde dormir.

Um dia, ao tornar-se acidentalmente cúmplice de um crime, Pedro decide transformar o sentido da sua vida. Sente que o seu comportamento se

⁴ Anteriormente, em 1933, com o documentário *Las Hurdes*, as imagens da extrema pobreza e das condições de vida inumanas em uma aldeia estremenha captadas por Buñuel, tinham tido o mesmo efeito, desta vez sobre o governo espanhol republicano, que o acusaria de denegrir a imagem de Espanha.

tornou indigno, ao mesmo tempo que ganha consciência do perigo que o ameaça. O esforço em encontrar uma saída que lhe ofereça a possibilidade de um presente diferente leva-o a procurar trabalho como aprendiz numa pequena oficina. O objeto desta redenção pelo trabalho é a mãe (cuja amargura por uma vida de privações e incertezas a leva a consagrar ao filho uma hostilidade que nos colhe em sentimentos contraditórios); ela, que não crê em Pedro nem no seu futuro, nega-lhe o afeto que ele lhe reclama, esse mesmo afeto pelo qual ele decide romper com a vida anterior. Contudo, a devastação da tranquilidade do lar, a devastação dos laços e das relações familiares obriga Pedro a um equilíbrio difícil, que acabará em tragédia.

Que relação estabelece Buñuel com a infância pobre? Como nos são dadas a ver as manifestações do estado de exceção no qual vivem estas crianças?

Podemos identificar dois momentos essenciais em *Os Esquecidos*. Por um lado, a narrativa coloca na tela uma série de situações que revelam a condição de vulnerabilidade de um grupo de crianças marcadas pela pobreza. Por outro, o espaço que a criança ocupa no filme, o da pobreza, surge como condição insuperável (naturalização da pobreza), mas pode ser visto também como um espaço onde o Estado se ausenta, deixando em suspenso a garantia dos direitos consagrados nas leis, dando lugar a um estado de exceção.

Ao longo do filme, vemos como se vão estabelecendo uma série de situações de privação que fazem parte do cotidiano das crianças: privados de escola, privados de um agregado familiar amoroso e seguro, o único espaço que possuem para os seus relacionamentos é a rua. Não por uma questão de escassez de lugares lúdicos onde possam se reunir em segurança com as outras crianças, mas porque pertencem a uma classe social à qual esses espaços estão vedados. Numa cena desgarradora, encontramos Pedro numa feira de diversões, empurrando, junto com outras crianças trabalhadoras, um

carrossel. Vemos então crianças (pobres) servindo de força motor ao funcionamento do brinquedo onde outras crianças (ricas) se divertem. Entregues a si próprias, as crianças são facilmente exploradas por adultos que, longe de tomá-las ao seu cuidado, tiram proveito da situação visível de necessidade em que se encontram. A naturalização da pobreza torna-as invisíveis. Os que se apercebem delas, vêm-nas apenas como mão-de-obra; de resto, são ignoradas pela sociedade.

Desamparadas, desprotegidas, quando as crianças pobres se tornam visíveis é porque entraram em confronto com a lei. A partir de então, tornam-se responsáveis pelos seus atos como adultos, sofrendo a hostilidade, o descrédito e a violência destes, mas não parecem desfrutar dos seus direitos, tornando-se indesejadas, votadas a desaparecer em proveito da restante comunidade. Essa proximidade com o sistema judiciário e a eficácia dos mecanismos de controlo configura uma das manifestações do estado de exceção em *Os Esquecidos*. A um dado momento, Pedro é acusado injustamente de roubo, e acaba sendo despedido do lugar onde apenas começara a trabalhar. Preso sem qualquer tipo de julgamento ou possibilidade de defesa, abandonado à sua sorte, é encerrado numa instituição cujo objetivo é a reabilitação social de menores através da inculcação de valores relacionados com a ética do trabalho. Pedro reage ao seu confinamento de modo violento, mostrando-se desinteressado quer pelas tarefas, quer pelos colegas – a violência, e, como veremos, a presença latente da morte, são uma constante na sua vida, repetem-se, como uma fatalidade.

Quando, finalmente, lhe é permitido sair da instituição por um momento, Pedro volta a enredar-se no mundo do qual tentava escapar. Ao cruzar-se com El Jaibo, depois de o haver denunciado pelo crime que o transformara em cúmplice involuntário e vítima da sua chantagem, morre às mãos deste, num ajuste de contas do qual temos apenas imagens súbitas de

uma briga e de Pedro, caindo do lugar alto onde se preparava para passar a noite. Está sozinho – tem em nós as únicas testemunhas da sua história; somente nós pudemos ver os seus esforços e ter, através das imagens na tela, uma visão do mundo que o condenou a ser uma vida nua. Nas cenas finais do filme, quando a câmara revela a descoberta do corpo de Pedro pelos vizinhos, nos é difícil acreditar que a vida que acompanhámos até aí acabe dessa forma⁵. Não há, por parte de Buñuel, necessidade de comoção no registo da morte dessa criança pobre: enquanto que, assustados, os vizinhos se precipitam para fazer Pedro desaparecer sob uma lixeira (mais uma queda no abismo), ficamos sós perante a imagem distante do seu corpo, devolvido ao anonimato do qual o cinema o resgatara apenas por um momento –o seu rosto dissolve-se na escuridão da qual nunca parece ter tido direito de sair.

Ao longo do filme, fomos testemunhas da luta de Pedro pela sobrevivência; com ele, sentimos o peso de uma situação avassaladora que continuamente se fechou sobre si, impedindo-o de avançar, inserir-se num mundo que o votara à segregação e à exclusão. Pedro teve a vida capturada nesse espaço de vazio onde o seu destino parecia estar traçado.

Se, com *Os Esquecidos*, Luis Buñuel deixa-nos a memória de vidas que podiam ter outro desfecho, em *Os Incompreendidos*, realizado dez anos depois (no mesmo ano em que a ONU aprova a Carta dos Direitos das Crianças), François Truffaut conduz-nos em cumplicidade com uma criança, num percurso semelhante. Ao contrário, a encenação de Truffaut não se esgota na representação do poder em conflito com a pobreza infantil. Mas, mesmo explorando a complexidade de outros dramas da infância (prestando-se, por exemplo, a uma leitura psicanalítica da relação edípiana de um

⁵ Esse tardio reconhecimento, do carácter sagrado dessa vida qualquer, não é partilhado pelos vizinhos, que contemplam o cadáver com temor e se afastam dele quase de imediato.

menino com a sua mãe ausente (GILLAIN, 1990)), não deixa de tocar-nos pelo modo como representa essa vida precária, condenada pela vulnerabilidade que encerra em si. Optando por um final em aberto, por outro lado, *Os Incompreendidos* confronta-nos diretamente com a criança exposta ao seu futuro, no limiar do tempo que dispõe para ser resgatada.

Antoine Doniel é alvo frequente da reação violenta do seu professor, por conta de pequenas infrações que comete na escola. Em casa, Antoine está sozinho, porque os pais trabalham até tarde. Com a chegada da mãe, esse lugar, antes silencioso e tranquilo, adquire um ambiente de tensão e confronto: Antoine parece apenas despertar a cólera e os gritos numa mãe esquiva às suas demonstrações de carinho.

O filme abre com a cena em que Antoine é apanhado em flagrante na posse de uma revista, e por isso condenado ao isolamento num canto da sala. Mais tarde, ao tentar escapar para desfrutar do recreio com os seus colegas, é impedido pelo professor, que lhe aumenta a pena. De regresso ao canto da sala, escreve na parede estrofes ao seu infortúnio, e mais uma vez vê o castigo ser prolongado, sem poder justificar-se. O recreio não parece configurar um espaço muito diferente da opressão da sala de aula; constantemente vigiadas por adultos indiferentes e cansados, as crianças lutam entre si incitadas pelas demais, num pátio de concreto frio e despojado, que se assemelha a uma prisão. Quando a luta se torna mais feroz, são apartados com violência e insultos, sendo-lhes aplicado um castigo imediato. De regresso à aula, as crianças tornam-se indistintas, uma imensa massa nebulosa de costas dobradas sobre os cadernos, as cabeças ocultas entre os ombros e a tarefa escolar a que se dedicam. O professor lembra-lhes de que é ele o único dono e senhor do recinto da aula, onde somente se aplica a sua própria lei e ordem.

Antoine tem assim, na escola, a representação de um círculo prisional que não fará mais que recrudescer em torno de si. Exigente na observação das obrigações de Antoine, mas omissa, a maior parte do tempo, na observação dos seus direitos, a escola é um espaço rarefeito para a esperança e parece ser a maior fonte dos seus problemas. Finalmente, acaba por invadir, até estilhaçar, o frágil espaço familiar de Antoine. Humilhado pelos professores, repudiado pelos pais, vê na fuga uma abertura possível para a rotina de acusação/ castigo que o captura e o desgasta. Aí, podemos encontrar semelhanças com a situação vivida por Pedro em *Os Esquecidos*: a vida parece não ter saída possível, marcada por uma lei que não dá tréguas, mas que os exclui e os aniquila, para depois os aprisionar e finalmente, fazer desaparecer. O estado de exceção manifesta-se nas mesmas instituições que deveriam ser uma garantia ao bem-estar da criança, mas que, ao invés, se dedicam a perseguir e enclausurar sem direito a defesa ou julgamento. Em estado de exceção, em lugar de objeto de cuidado e educação, a criança é antes objeto de descuido e punição.

O que leva a uma infância exposta? Qual a relação da pobreza com o estado de exceção?

Tomemos a cena da aula de ginástica: os alunos irrompem da escola para a rua, aos pares, numa corrida cadenciada, seguindo alinhados o professor que os instiga. A par do seu percurso, a câmara eleva-se para nos dar uma visão da desintegração da compacta fila de crianças que o professor, líder incauto da coluna, vai perdendo atrás de si. Perdendo para as ruas, seja porque se deixam ficar para trás, seja porque se ocultam onde quer que possam – as crianças desaparecem, absorvidas por pequenos esconderijos ao acaso no caminho, em prédios, escadas, portas, árvores. No final, apenas duas crianças continuam com o professor a displicente incursão pelas ruas da cidade -um momento em que nos parece desenhar-se a natureza da relação

de exceção específica que é mantida com as crianças, quando as instituições “viram as costas”, se ausentando da responsabilidade de proteger e educar. Finalmente, quando se tornam presentes, parecem estar aí exclusivamente para castigar, usando da violência para com aqueles que, já desprovidos dos seus direitos fundamentais, manifestam qualquer tipo de resistência – a rebeldia de não aceitar o lugar ao qual estão destinados, ou de tentar ocupar um lugar que não lhes pertence.

Antoine é uma dessas vidas de que todos se querem libertar, uma dessas vidas que todos querem tirar do caminho, sobre as que recai a violência manifesta do estado de exceção, que atua quando a vida nua luta pelo seu reconhecimento. Uma vida de pobreza, colocada à margem de qualquer coisa, sujeita à violência e ao apagamento.

No caso da pobreza infantil, no caso de Antoine, o pai ausente está para o direito, tal como a mãe ameaçadora está para a justiça, que espreita continuamente. Quando, por fim, ao cabo de uma série de pequenos furtos, Antoine é flagrado ao tentar devolver uma máquina de escrever que roubara antes, é levado para a delegacia, sendo aí abandonado pelo pai, que deixa expresso o desejo de vê-lo institucionalizado para que possa aprender um ofício e trabalhar. Na delegacia, vê-se encarcerado junto dos adultos, e obrigado, noite dentro, a dormir numa cela exígua, antes da sua última viagem pela cidade, em direção à reclusão forçada que o espera.

Detido sem julgamento, à semelhança de Pedro, num reformatório, Antoine parece aceitar todo o processo com resignação. Aí permanece internado, sozinho, até receber, um dia, a visita da mãe, que é acolhida com alegria. Porém, a mãe está ali apenas para comunicar-lhe que ela e o padrasto abdicaram dele para sempre, terminando com a esperança de Antoine em reatar os laços familiares. Na representação de uma situação que encontra eco no filme de Buñuel, o risco infantil é normalmente associado ao entorno

familiar e à falta de responsabilidade dos progenitores -em especial, à das mães. Quando se dirige ao diretor do reformatório, procurando neste uma resposta para o comportamento do filho, a mãe é acusada de negligência e abandono, e culpada pela degeneração da criança. Em ambos os filmes, em um determinado momento, a pobreza é tematizada como um problema individual, da qual os próprios pobres seriam os responsáveis. [mulheres](#)

Diz Jacinto Sarmiento, ao tentar repensar os modos em que se estabelece um perfil para a pobreza infantil, que “ao falar-se de pobreza tendemos a aceitar uma visão do problema focado em indivíduos, o que configura uma importante visão política, ao implicar que, para a sua resolução, seja necessário trabalhar apenas o indivíduo em situação de pobreza, deixando intacta a estrutura social e económica que a produziu. É mais fácil trabalhar com indivíduos sem poder, deixando ao mesmo tempo intactas as elites.” (SARMENTO, 2010). Podemos dizer que ambos os filmes refletem essa tendência com que a sociedade tende a considerar o problema da pobreza infantil –evidenciando uma responsabilidade individual da família pobre pela sua condição e a das suas crianças. Uma sociedade que, em última instância, em lugar de procurar entender as bases estruturais da pobreza nas suas diversas dimensões, tende a culpabilizar o pobre do seu próprio destino. Nos filmes, essa perspectiva ganha consistência, primeiro, na culpabilidade das mães e, em seguida, na ausência das outras classes sociais na trama, colocando a história fora dos espaços económicos e sociais partilhados pelos grupos favorecidos –grupos que, de fato, se encontram diretamente envolvidos na situação–, encenando uma espécie de segregação na tela.

Nos momentos finais do filme de Truffaut, Antoine escapa do centro. Aproveitando um jogo de futebol, corre em direção ao fim do campo e consegue enveredar pelo mato que o rodeia. A sua fuga conduz-nos ao lugar

onde sempre desejou ir: chegado à costa, eis que conhece o mar, um sonho antigo que acalentava. A cena final, conhecida pela suspensão numa imagem fixa, pretende deixar em aberto o futuro de Antoine. Não existe um final (pois não se trata de destino, como no filme de Buñuel), a resolução da história de Antoine fica em aberto, e é a nós, olhados nos olhos pela criança em fuga, que cabe responder à inquietude desse epílogo em falta. Suspeitamos o fim de Antoine? Podemos fazer algo para mudá-lo?

Qual o poder destas imagens sobre nós? Como podemos responder às imagens da violência e da injustiça? Vimos como as representações da pobreza infantil nestas duas obras cinematográficas encararam a crítica social da pobreza: em Buñuel, uma crítica que nos confronta com uma vida abandonada à sua nudez enquanto destino fechado, uma denúncia moral (será que a moral pode mover-nos efetivamente à ação?); em Truffaut, a mesma crítica, mas com um final em aberto, uma forma de apelar ao nosso compromisso, para que nos envolvamos, para que as histórias como a de Antoine terminem de outro modo, fazendo justiça a esses direitos que, à força de declarar-se universais, parecem contribuir para ocultar o fato evidente de que são assegurados apenas de forma discreta, abandonando à sua sorte milhares de crianças cujos rostos, apesar de capazes dos mesmos gestos, quiçá nunca cheguemos a conhecer como os de Pedro e Antoine.

Mark Cousins lembra-nos que nenhuma forma de arte olhou tanto para as crianças como o cinema e que muitos dos aspetos de uma infância representada pelo cinema são projeções de preocupações de adultos, mas acredita que certos filmes conseguiram dar às crianças o papel principal, não apenas reproduzindo o que os adultos possam pensar delas (o que seria a infância ou o que seria uma criança para os adultos) (COUSINS, 2013).

Os filmes de Buñuel e Truffaut são obras incontornáveis, se queremos pensar o que significa ver e dar a ver a infância na pobreza. Mas o cinema, que tem assumido cada vez mais a vocação de cuidar das crianças, oferece-nos uma verdadeira multiplicidade de obras contemporâneas que retomam o problema da infância em estado de exceção. Igualmente, tem vindo a tornar-se um lugar onde as crianças tomam a palavra: numa cena sem precedentes, fazem-se ouvir, relatam a sua vida, oferecem-nos a sua perspectiva, tornam-se a voz da pobreza.

É o caso de *Angola, saudades de quem te ama*, de Richard Pakleppa, filme de 2005 que resgata histórias da guerra civil, no qual as pesadas experiências dos meninos de rua são relatadas pelos próprios, oferecendo um testemunho incomum sob a forma de cartas dirigidas a todos nós. Falam-nos intimamente, como se nos conhecessem, convidando-nos para adentrarmos na sua realidade, que é o espaço do abandono.

Mais recentemente, em 2016, foram realizados três pequenos filmes, que não dão apenas a ver, mas também a ouvir. *Unfairytale* dá voz às crianças que fazem parte do atual êxodo da população síria escapando da guerra. Produzidos pela Unesco, em parceria com diversos estúdios de animação, os três breves minutos de imagens animadas de cada um dos curtas-metragens fazem jogar a estética tradicional do conto infantil com o testemunho das crianças, vítimas do horror da guerra, para introduzir-nos às situações de exceção experimentadas pelos menores refugiados, obrigados a viver em condições inconcebíveis para qualquer ser humano.

Esse pequeno gesto de dar-lhes a palavra, emancipa as crianças da tutela que o cinema produzido por adultos manteve desde as suas origens, abrindo-nos a uma nova forma de perceber a infância e o permanente estado de exceção ao qual, ainda nos nossos dias, não deixa de estar exposta.

Olhando sem reservas para a atualidade, parece não haver de fato, por parte dos governos sob os que vivemos, uma intenção firme para erradicar a pobreza infantil, nem de acabar com o permanente estado de exceção que contribui para a sua produção e estigmatização. E, no caso das crianças abandonadas à sua sorte, a perpetuação do estado de exceção se torna mais angustiante que nunca, sobretudo porque, na medida em que se repete indefinidamente, é uma situação que tende a tornar-se indiferente aos demais, a nós próprios. Pergunto-me se o cinema poderá ajudar-nos a exercer algum tipo de resistência a esse fenómeno (o da indiferença) e voltar a tornar visível aquilo que deveria saltar à nossa vista em todos os lados, tornando um objeto de preocupação aquilo que não deveria deixar nunca de preocupar-nos – a vulnerabilidade e exposição de uma vida nascente.

Por vezes, pelo menos, contra a invisibilidade sofrida e o ostracismo a que se vêm condenadas, o cinema abre um espaço para as vidas nuas dessas crianças, dá protagonismo a esses que vivem nas sombras, dá ouvidos, ouve os seus problemas, abre os olhos a tudo o que tenham para mostrar – e acarinha a presença infantil inclusive aí onde se encontra mais exposta. Fazendo isso, o cinema, de algum modo, toma a infância ao seu cuidado, insuflando-lhe uma força singular, e quiçá abre assim uma linha de fuga onde e quando parece não haver saída, escancarando ao mundo o que o mundo se esforça por ignorar, esconder, condenar, encarcerar, aniquilar.

Para que isso aconteça, claro, o cinema necessita que a nossa reação ao que os seus filmes põem em cena esteja à altura daquilo que denunciam ou revelam. Tendo em conta que o estado de exceção se manifesta cada vez mais como um instrumento específico de dominação que pode vir a retirar do direito a salvaguarda da resistência à violência de classes, tendo em conta que, paralelamente, a força que têm os direitos específicos consagrados à criança somente se aplica àquelas cujos direitos já se encontram assegurados,



criando esses espaços de vazio que permitem que existam vidas que não interessam, tendo em conta tudo isso a questão que se levanta é a de saber o que fazer com o que sentimos quando vemos estas imagens.

Isto não é fácil, mas quiçá a reflexão de Susan Sontag sobre a dor dos outros possa indicar-nos uma direção a explorar. Sontag escreveu: “Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem estar associados a esse sofrimento, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas fornecem uma centelha inicial” (SONTAG, 2003).

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUÑUEL, Luis. *Los Olvidados*. México: Ultramar Films, 1950, 80'.

CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben - Uma arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones - UNSAM Edita, 2008.

COUSINS, Mark. *A Story of Children and Film*, 2013, DVD.

GILLAIN, Anne. *O Cinema Segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de; CHACON, Clarice. *Estado de exceção: o que é, e para que serve*. <https://blogdaboitempo.com.br/2013/12/20/estado-de-excecao-o-que-e-e-para-que-serve/>. Acessado em junho de 2016.

SARMENTO, Manuel Jacinto; VEIGA, Fátima. *Pobreza infantil: realidades, desafios, propostas*. 1. ed. Porto: Húmus, 2010.



SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRUFFAUT, François. *Le quatre cent coups*. França: Les Films du Carrosse, 1959, 99'.

UNICEF. *Unfairy Tales*, 2016.

<https://www.unicef.org/emergencies/childrenonthemove/unfairytale/en>.

Acessado em junho de 2016.