

## CRIANÇA CONSELHEIRA: A CRIAÇÃO DE ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS A PARTIR DAS NARRATIVAS ORAIS INFANTIS

Tiago de Brito Cruvinel<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute a criação de personagens-crianças, em roteiros cinematográficos, a partir da aproximação do adulto com as narrativas orais infantis. São propostos dois mecanismos metodológicos para auxiliar roteiristas e diretores em seus roteiros: a consulta à criança (*criança conselheira*) e o compartilhamento de vivências em oficinas teatrais. Para exemplificar a utilização desses mecanismos, são analisados os processos de construção do roteiro do filme *Ponette* (1996), de Jacques Doillon, e do documentário *Jouer Ponette* (2006), da diretora canadense Jeanne Crépeau.

**Palavras-chave:** Criança. Narrativas. Roteiro. Cinema. Jacques Doillon.

**ABSTRACT:** This article discusses the creation of children-characters in screenplays from the adult approach to children's oral narratives. Two methodological mechanisms are suggested to assist screenwriters and directors at their scripts: query to a child (*child-advisor*) and the sharing of experiences in theater workshops. To illustrate the usability of these mechanisms, the building processes of the film script *Ponette* (1996) from Jacques Doillon and the documentary *Jouer Ponette* (2006) from the Canadian director Jeanne Crépeau are analysed.

**Keywords:** Child. Narratives. Script. Cinema. Jacques Doillon.

### Introdução

Na pesquisa que estou desenvolvendo em minha tese de doutoramento, na Universidade de Brasília (UnB), analiso como se estabelecem algumas das *relações* existentes na preparação de crianças-atores no cinema. Investigo, por exemplo, a relação do cinema com a criança-ator a partir de dois aspectos: a criação de roteiros e a direção de cenas.

De acordo com Marie-José Chombart de Lauwe (1991), o termo *relação* sempre se constituirá em situações recíprocas, maneiras de perceber o outro, atitudes ou comportamentos. Ao utilizar a noção de relação, busco perceber a criança, “o outro”, e compreender como um determinado vínculo, em uma linguagem artística, reflete no comportamento, nas atitudes, na troca de experiências e no estudo sobre a atuação das crianças-atores.

No processo criativo em que se deseja trabalhar com uma criança, seja do ponto de vista da atuação, na direção de cenas, seja na construção de roteiros, com a criação de personagens-

---

<sup>1</sup> Mestre e doutorando em Artes pela Universidade de Brasília (UnB). Leciona no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Aberta do Brasil (UAB/UnB). E-mail: tiagocruvinel@yahoo.com.br

crianças, perceber o “outro”, a criança, passa a ser o grande desafio dos adultos, diretores ou roteiristas.

Recentemente, publiquei um texto apresentando a noção de “criança como conselheira em processos criativos realizados por adultos” (2015)<sup>2</sup>. Neste texto, ao analisar os conceitos de criatividade segundo a teoria do físico quântico Amit Goswami (2012), mostrei que utilizar a criança como *conselheira* pode ser uma forma de maximizar o potencial criativo delas, para o desenvolvimento de produções artísticas realizadas por adultos, por meio de um simples mecanismo: a consulta.

Há diversas formas de perceber a criança: podemos fazer uma análise de seus desenhos, da sua expressão corporal ou, simplesmente, consultá-la. As consultas, por meio de conversas, geram narrativas orais que podem ser utilizadas por diretores e roteiristas na criação de seus roteiros. As narrativas a que me refiro, podem ser desenvolvidas tanto para a construção de personagens-crianças, como para se ter novos olhares sobre determinada temática – o olhar da criança. Será que sabemos, por exemplo, o que as crianças pensam sobre a morte, o racismo, a violência ou sobre suas próprias escolas?

Vários documentários mostram a visão dos sujeitos-crianças sobre questões importantes que são abordadas no cinema. Alguns irão mostrar os sujeitos imersos em seu próprio cotidiano, como é o caso do filme *Récréations* (1992) de Claire Simon. Neste, a diretora, com uma pequena câmera na mão, filmou as brincadeiras das crianças no horário de recreio. No filme vemos os conflitos, as brigas, os medos, as dificuldades, os jogos, as amizades e diversos outros elementos que são criados a partir dessas brincadeiras. O interessante, no processo de filmagem de Claire Simon, é que as crianças parecem se esquecer de sua presença, e mais, não há julgamento, por parte da diretora, do que está sendo filmado, são as próprias crianças que resolvem os conflitos que se estabelecem. Assim, o filme foi construído a partir das narrativas orais das crianças, gerado por meio de jogos dramáticos, no recreio de uma escola de Educação Infantil na França.

De acordo com o *making-of* do filme, a ideia de *Récréations* surgiu a partir de uma pequena cena que a diretora havia filmado nas férias, em que a filha e sua amiguinha deixaram que ela filmasse suas brincadeiras (*jogo dramático*), sem se importar com a presença dela e da câmera.

---

<sup>2</sup> CRUVINEL, T. *A criança como conselheira em processos criativos realizados por adultos*. Belo Horizonte: Portal Primeiro Sinal – Portal de teatro do Galpão Cine Horto, 2015b.

Conforme pontua Pierre Leenhardt (1974), podemos entender o jogo dramático como sendo toda a tradução de uma expressão pessoal (oral e corporal) pela via da linguagem dramática. Nesse sentido, é possível perceber que, por meio dessa linguagem, as crianças criam narrativas orais, que trazem sua expressão pessoal, por meio da oralidade e da corporalidade.

Para Peter Slade (1978, p. 17), seguindo a mesma linha de raciocínio, o jogo dramático seria “a maneira de a criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver”. Slade faz referência à dramaticidade, presente em vários jogos infantis, como forma de aprender e experimentar os diversos aspectos da vida. “O jogo é, na verdade, a vida” (SLADE, 1978, p. 18).

O filme de Claire Simon é um bom exemplo das narrativas orais que são construídas a partir dos jogos dramáticos. No entanto, me interessa discutir quando a *consulta* é utilizada para a criação de filmes ficcionais, independentemente do gênero. Na maioria dos casos, os roteiristas e diretores criam seus roteiros a partir do seu próprio imaginário. O que obviamente não está errado. Entretanto, as crianças, quando conselheiras, trazem riqueza e diversidade para o roteiro, como é o caso do filme *Ponette* (1996), de Jacques Doillon.

O diretor francês Jacques Doillon e seus assistentes perguntaram para as crianças o que elas pensavam, achavam ou imaginavam sobre a morte. A partir das narrativas orais geradas por elas, o diretor escreveu os diálogos do filme *Ponette*. Esse mecanismo de utilizar as crianças como *conselheiras* foi utilizado para construir um roteiro, que pudesse se aproximar do pensamento delas. O mecanismo da consulta foi importante para não se criar uma personagem de quatro anos que não pensasse nada daquilo que o filme propunha.

### ***Ponette*, de Jacques Doillon**

Seis meses antes das filmagens, uma equipe de assistentes-estagiários fez contato com várias escolas de Paris, Lyon, Nantes, Bordeaux, Strasbourg, Marseille e Lille, para que a equipe do filme pudesse ter contato com crianças da pré-escola. Num primeiro momento, de acordo com Alain Bergala (2004), a equipe pediu às crianças que “desenhassem a morte” e que, depois, falassem sobre o seu desenho, frente a uma câmera de vídeo. Isso permitiu ao cineasta ver e entender como as crianças falam sobre a morte e de reconhecer quais situações poderiam ser usadas no filme. “A primeira constatação foi que a grande maioria das crianças não tinha nenhuma

dificuldade e nenhum desconforto em falar sobre a morte e que ficaram contentes em fazer os desenhos<sup>3</sup>” (BERGALA, 2004, p. 4, tradução minha).

Segundo Nicolas Livecchi (2012), durante esses longos meses, Doillon foi ao encontro de vários jovens, crianças e adolescentes, para não somente encontrar o ator “perfeito”, mas sobretudo para se impregnar da linguagem da faixa etária que ele filmaria. A partir desse trabalho de pesquisa, o roteiro, passo a passo, começou a tomar forma. Para Livecchi (2012), isso explicaria a característica dos diálogos criados por Doillon, que se misturam sempre à naturalidade da linguagem falada.

O ponto principal, que justifica a utilização da criança como conselheira, está justamente na busca do equilíbrio entre os diálogos de um filme com a naturalidade da linguagem falada pela criança.

Há outro documentário, *Jouer Ponette* (2006), da diretora canadense Jeanne Crépeau, que exemplifica a relação do cinema com crianças-atores, na construção de roteiros e na direção de cenas. Este filme retrata o processo de construção das cenas do longa-metragem *Ponette* (1996), do diretor francês Jacques Doillon, protagonizado por Victoire Thivisol, uma criança de quatro anos.

O documentário<sup>4</sup> de Jeanne Crépeau inicia dizendo que, em 1995, Jacques Doillon e seus assistentes perguntaram para várias crianças o que elas pensavam ou imaginavam acerca da morte. Inspirados nas palavras dessas crianças, o diretor escreveu o filme *Ponette*, a história da menina que não aceitava a morte da sua mãe.

Transcrevo alguns dos diálogos que serviram como fonte de inspiração para o roteiro; no filme eles aparecem fragmentados, intercalados entre uma e outra criança.

*PRODUÇÃO: Você conhece alguém que tenha morrido?*

CRIANÇA 1: Não... Sim! Granny Marcelle. Ela está quase morta.

*PRODUÇÃO: E por que ela está “quase” morta?*

CRIANÇA 1: Porque ela é muito velha.

---

<sup>3</sup> Texto original: “La première constatation a été que la grande majorité de ces enfants n’avaient aucune difficulté ni aucune gêne à parler de la mort et ont été ravis de faire ces dessins.”

<sup>4</sup> As cenas do documentário foram gravadas por um vídeo *assist system* e não foram feitas, na época, com o objetivo de se tornarem públicas. O vídeo *assist system* envia as imagens para o monitor da câmera do diretor, assim, ele pode acompanhar o que o diretor de fotografia vê.

-----  
CRIANÇA 2: Quando você está doente, se você não tomar a vacina, então, você morre. E eu não estou brincando!

-----  
*PRODUÇÃO: Onde as pessoas vão quando elas morrem?*

CRIANÇA 3: Você vai para muito longe, em um país muito, muito, muito, muito, muito, muito, muito, muito frio.

CRIANÇA 4: [...] Lá tem guardiões e... pessoas, carros e caminhões.

CRIANÇA 5: [...] As pessoas são colocadas em um calabouço e, então, elas morrem.

-----  
*PRODUÇÃO: E como ele se parece? É uma caixa?*

CRIANÇA 6: Sim, você se parece? É uma caixa? Você sobe para o céu. E, depois, você anda sobre as nuvens.

CRIANÇA 7: Ele [provavelmente uma referência a Jesus ou Deus] está no topo da nuvem, mas você não pode vê-lo do outro lado.

-----  
CRIANÇA 8: Quando o sol explode, todo mundo morre [...].

-----  
*PRODUÇÃO: E em que idade você pensa que as pessoas morrem?*

CRIANÇA 9: Quando você está muito, muito velho.

*PRODUÇÃO: E que idade seria isso?*

CRIANÇA 9: É assim... (*faz um gesto com as mãos, envelhecendo o rosto, puxando-o para baixo*)

CRIANÇA 10: O rosto, ele vai envelhecendo, e ela se torna velha<sup>5</sup>.

Ao analisarmos esses diálogos, é necessário entendermos a estrutura do pensamento das crianças. Tenho analisado a noção de polimorfismo, de acordo com Merleau-Ponty, como sendo um grande aliado dos professores, pesquisadores, artistas e diretores que trabalham com crianças (CRUVINEL, 2015a).

Para Merleau-Ponty, “no que se refere à linguagem, não há na criança um conhecimento da linguagem, mas uma prática da linguagem, e essa prática pode conduzir a modos de expressão surpreendentes porque não pertencem à linguagem objetiva” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 478). Nesse sentido, o filósofo chama-nos a atenção que é “preciso reconhecer a ambiguidade e o

---

<sup>5</sup> Tradução minha, a partir das legendas em inglês do referido documentário francês.

polimorfismo da consciência infantil, e não apagá-los com as perguntas feitas à criança” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 478).

Vemos, portanto, que o conhecimento da linguagem da criança se dá a partir da prática, do exercício, da descoberta, do treinamento da linguagem, que não condiz com o pensamento objetivo do adulto. No momento em que as crianças nos dão respostas surpreendentes sobre determinado assunto, o que está em jogo é o polimorfismo, isto é, as crianças não pensam de forma regrada e literal como os adultos, elas possuem a sua própria lógica. Quando consultamos uma criança devemos interpretar suas respostas a partir desta estrutura, entendendo o seu modo de ser e estar no mundo.

Foi nesta perspectiva que o diretor Jacques Doillon viu a importância de entrevistar as crianças sobre a temática do filme. O objetivo, segundo ele, era

fazer um filme dramatizado, filmado e escrito em conjunto com as crianças. [ele] Queria manter os adultos o mais longe possível [...] Se nesse filme há um aspecto documental, que não me parece atacável, o seu conteúdo interessa-me, e importa-me que a sua vertente de ficção faça falar as crianças doutra maneira, como fazem na realidade. (DOILLON apud NACACHE, 2012, p. 131)

Quando perguntado pelo jornalista da revista *L'Humanité* sobre o motivo de ele ter escolhido trabalhar com uma criança de quatro anos, Doillon diz que “quatro anos é quase uma terra estrangeira”. O interessante do filme, segundo o diretor, está no seu tema, a rejeição da morte por uma criança de quatro anos. Dessa forma, uma criança de cinco anos, para ele, já sabe o que a morte representa; não que ela saiba o tanto quanto nós, adultos, mas ela já tem uma ideia mais concreta:

Eu não sou um manipulador de marionetes e as crianças do filme não são os bonecos que se movimentam de acordo com os meus comandos. Este não é um trabalho com animais, mas com seres humanos que são ricos, e sobre certos pontos, infinitamente mais ricos que nós. Poucos adultos são páreo para a extraordinária riqueza mental de uma criança de quatro anos (DOILLON, 1996, tradução minha).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Entrevista com Jacques Doillon publicada em *L'Humanité*, 25/09/1996. Disponível em: <<http://www.humanite.fr/node/140515>>. Acesso em: 10 jun. 2015. Texto original: “Je ne suis pas un marionnettiste et les enfants du film ne sont pas des marionnettes que j'agite au gré de ma volonté. Ce n'est pas un travail avec des animaux, mais avec des êtres humains qui sont riches et, sur certains points, infiniment plus riches que nous. Peu d'adultes font le poids face à l'extraordinaire richesse mentale d'un enfant de quatre ans.”

Provavelmente essa riqueza a qual Doillon se refere, deve vir dessa lógica do seu pensamento polimorfo e da grande sensibilidade que as crianças têm. Ele localiza a criança de três a quatro anos de idade como pertencente a essa “terra estrangeira” e abre a possibilidade de a morte não ter, para ela, o mesmo significado, literal e racional que possa ter para os adultos.

Para Bachelard (2009, p. 113) é “no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém”. O devaneio aqui é entendido como a “fuga para fora do real” (BACHELARD, 2009, p. 5). A criança, ao fugir do real, cria e se permite construir fábulas, histórias que lhe são próprias, que não dependem do que Bachelard chama de “fábulas fósseis”, histórias que são contadas pelos adultos. Pode haver sim, uma associação de fatos, acontecimentos que são compartilhados com os adultos, mas o que as crianças fazem não é uma repetição mecânica do que os adultos contam.

O que é instigante é pensar qual seria a melhor maneira de descobrir as fábulas que as crianças “não contam a ninguém”. É claro que as crianças podem não querer compartilhá-las – ou porque não são consultadas, ou por perceberem o não interesse do adulto em ouvi-las. Entretanto, vejo a consulta como o primeiro mecanismo que deva ser trabalhado, mediado de forma pedagógica, para saber o que as crianças pensam.

Normalmente os roteiristas que escrevem histórias com personagens-crianças, centrais ao desenvolvimento do enredo, fazem isso a partir da sua própria perspectiva-observação, ou de um resgate da memória de quando eles eram crianças. O perigo de fazer apenas o resgate de uma infância já vivida é o de perder-se a atualização da temática. Uma criança de hoje pensaria a mesma coisa que uma criança dos anos 60? As próprias teorias nos mostram que não. Na edição especial da revista *Sciences Humaines*, no dossiê *L'enfant et le langage* (2015) [A criança e a linguagem], Philippe Meirieu diz que Jean Piaget, em 1925, esteve interessado em saber como as crianças de quatro aos doze anos são capazes de construir uma narrativa a partir de um par de imagens. Na ocasião, Piaget construiu o seguinte teste: “Olhe atentamente para estas duas imagens. É a mesma história. A primeira é o início da história. A outra é o fim da história. Olhe com cuidado e me conte toda a história<sup>7</sup>” (PIAGET apud MEIRIEU, 2015, p. 40, tradução minha).

Philippe Meirieu, apesar de considerar que existem experiências de Piaget que ainda são atuais, diz que “certamente, as crianças de hoje não são aquelas de 1925 e estão banhadas, desde

---

<sup>7</sup> Texto original: “Regarde bien ces deux images. C’est la même histoire. La première, c’est le commencement de l’histoire. L’autre, c’est la fin de l’histoire. Regarde bien et raconte-moi toute l’histoire.”

muito cedo, por um fluxo de imagens animadas que, muito provavelmente, iria facilitar o seu sucesso no teste de J. Piaget”<sup>8</sup> (MEIRIEU, 2015, p. 40, tradução minha).

Dessa forma, esse exemplo nos mostra a importância de termos um olhar fenomenológico diante da criança, isto é, devemos enxergá-la a partir dela mesma, e não das teorias sobre ela (MERLEAU-PONTY, 2006). Assim, tanto as teorias do desenvolvimento da criança quanto à percepção dos adultos em relação à infância precisam ser atualizadas a partir da criança na contemporaneidade.

Ainda em *Ponette*, um segundo mecanismo para a construção de roteiros, a partir das narrativas orais das crianças, foi criado por meio de outra estratégia de Jacques Doillon: o compartilhamento de vivências em oficinas teatrais.

Segundo Livecchi, à medida que as crianças foram escolhidas, o diretor organizou os ensaios para preparar a filmagem. Os exercícios que ele propôs, explica Livecchi, nada tinham a ver com o filme e consistiam em improvisações em torno de pequenas histórias. Doillon dizia que havia criado pequenas oficinas de teatro “eu recontava as histórias que encenava com as crianças. No início, elas não tinham que recitar, mas à medida que íamos avançando, elas descobriam realmente o trabalho e o jogo”<sup>9</sup> (DOILLON apud LIVECCHI, 2012, p. 192, tradução minha).

Esse longo trabalho de preparação, inédito até então para Doillon, permitiu que as crianças-atores pudessem se familiarizar com o trabalho de ator e com a personalidade do diretor. Além disso, o diretor pôde, com os jogos propostos e as improvisações, entender um pouco mais o modo de ser e estar da criança. Pode parecer uma coisa simples, mas não é. À medida que passamos a escutar as narrativas orais criadas pelas crianças, seja por meio da consulta, ou da vivência em oficinas teatrais, ou também por meio das narrativas corporais, mais profundo será o nosso conhecimento sob o olhar da criança diante da temática que estamos trabalhando.

Caso contrário, estaremos dizendo, a exemplo da temática do filme de Doillon, que as crianças têm determinada compreensão sobre a morte, colocando palavras que não correspondem aos sentimentos delas. Palavras que seguem a lógica do pensamento objetivo do adulto, e não do pensamento polimorfo delas.

---

<sup>8</sup> Texto original: “Certes, les enfants d’aujourd’hui ne sont plus ceux de 1925 et sont baignés très tôt dans un flux d’images animées qui, fort probablement, faciliterait leur réussite au test de J. Piaget.”

<sup>9</sup> Texto original: “Au début, ils n’étaient que des récitants, mais au fur et à mesure qu’on avançait, ils découvraient vraiment le travail et le jeu.”

### Com a palavra final: François Truffaut

François Truffaut, já em 1975, dizia: “deve-se fazer um filme de crianças com a colaboração das crianças, pois seu senso da verdade é infalível quando se trata das coisas naturais” (TRUFFAUT, 2005, p. 37-38). O diretor chama nossa atenção para o fato de que só “atingiremos um nível mais alto de verdade filmando não apenas as brincadeiras das crianças, como também seus dramas, que são imensos e sem relação com os conflitos entre adultos.” (TRUFFAUT, 2005, p. 36). E complementa, “um filme de criança pode ser elaborado em cima de *pequenos fatos*, pois na verdade nada é *pequeno* no que se refere à infância” (TRUFFAUT, 2005, p. 36, grifo do autor).

Truffaut nos apresenta duas informações importantes que sintetizam os objetivos desse estudo:

(1) A colaboração das crianças (que nomeio de *crianças conselheiras*), numa tentativa de aproximar a realidade da criança de hoje, com os personagens-crianças em um filme, na criação de roteiros cinematográficos. As narrativas orais das crianças podem gerar determinadas histórias, por meio do mecanismo da consulta, apresentando o ponto de vista da criança, auxiliando diretores e roteiristas em seus processos criativos, seja na escrita de um roteiro ou até mesmo no processo de direção;

(2) O estudo dos *pequenos fatos* das crianças – que não são pequenos – como um material que diz respeito não somente à infância, mas que nos mostra um olhar aprofundado sobre os dramas vivenciados por elas e que não podem ser subestimados, seja no contexto escolar, familiar ou em produções artísticas. Esses pequenos fatos podem aparecer nas oficinas teatrais. Aqueles diretores e roteiristas que não convivem com crianças perceberão, se estiverem com uma escuta bem disponível, a partir da troca e do compartilhamento de vivências com as crianças, que esses pequenos fatos irão surgir mediante os conflitos, os dramas e os anseios delas.

O que tenho percebido é o surgimento de novos movimentos, muitos deles em contextos de educação formal e não formal, que tem priorizado o diálogo com as crianças como recurso metodológico. Cito o exemplo do *Projeto Criança Fala*, que escuta as crianças, por meio do que eles chamam de “metodologia lúdica de escuta”, “para incluir suas vozes e olhares (o que querem, pensam, sonham, desejam, suas ideias e necessidades) na elaboração e execução das políticas

públicas.”<sup>10</sup> E ainda, o projeto *Plenarinha*, criado em 2013, com base nos plenários do Congresso Nacional, que “estimula os pequenos a darem opiniões sobre o que precisa ser aperfeiçoado no currículo, além de sugestões de novas atividades para o ambiente escolar.”<sup>11</sup>

Esses exemplos nos mostram que as crianças precisam, com efeito, ser escutadas. O processo de escrita de um roteiro pode ocorrer de diversas formas: a escrita individual ou, por exemplo, a escrita durante os ensaios; ambas importantes e que dizem respeito ao processo de cada roteirista. No entanto, o que fica evidente, a partir de *Ponette* de Jacques Doillon, é que o diretor só conseguiu captar o olhar da criança sobre o tema “morte”, quando perguntou a opinião e escutou as histórias das crianças sobre as questões que envolveram a temática do filme. A aproximação das narrativas orais das crianças pode ser entendida como uma estratégia no processo de criação de filmes que, cada vez mais, comuniquem aos adultos o que as crianças *querem, pensam, sonham, desejam, suas ideias e necessidades*.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERGALA, Alain. **Cahier de notes sur... Ponette**. Paris: Ed. Les enfants du cinema, 2004.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CRUVINEL, Tiago. **Criança em cena: análise da atuação e de processos criativos com crianças-atores**. Curitiba: Editora CRV, 2015a.

\_\_\_\_\_. **A criança como conselheira em processos criativos realizados por adultos**. Belo Horizonte: Portal Primeiro Sinal – Portal de teatro do Galpão Cine Horto, 2015b.

GOSWAMI, Amit. **Criatividade para o século 21: uma visão quântica para a expansão do potencial criativo**. Tradução de Sergio Krieger. São Paulo: Aleph, 2012.

LEENHARDT, Pierre. **A criança e a expressão dramática**. Tradução de Maria Flor Marques Simões. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.criacidade.com.br/projetos.html>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/semanal/com-palavra-criancas/>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

LIVECCHI, Nicolas. **L'enfant acteur**. Paris: Les Impressions Nouvelles, 2012.

MEIRIEU, Philippe. Entrer dans le récit. In: L'enfant et le langage. **Sciences Humaines**, France, oct. 2015, n. 274, p. 40-41.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e pedagogia da criança**: curso da Sorbonne 1949-1952. Tradução de Ivone c. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

M.G. Jacques Doillon: "Ponette" aurait dû être mon premier film. **L'Humanité**. França, 25 set. 1996. Disponível em: <<http://www.humanite.fr/node/140515>>. Acesso em: 10 jun. 2015

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Edições Textos e Grafia, 2012.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: textos sobre o cinema. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

### **Referências cinematográficas**

JOUER PONETTE. Direção: Jeanne Crépeau. Canadá: Box Film: 2006. 1 DVD (90 min), NTSC, son., color.

PONETTE. Direção: Jacques Doillon. França: Fox Lorber: 1996. 1 DVD (97 min), NTSC, son., color.

RÉCRÉATIONS. Direção: Claire Simon. França: Les Films d'Ici & Doriane Films: 1992. 1 DVD (95 min.), NTSC. son., color.

[Recebido: 15 nov. 2015 – Aceito: 03 dez. 2015]