

***ANIKI-BÓBÓ E VÍTIMAS DA TORMENTA:
A TESSITURA DA NULIFICAÇÃO REPRESENTADA
EM IMAGENS***

***ANIKI-BÓBÓ AND SCIUSCIÁ: THE TES-
SITURE OF THE NULLIFICATION REPRESENTED
IN IMAGES***

Frederico Osanan Amorim Lima¹

RESUMO: Este estudo parte do pressuposto de que as imagens cinematográficas podem funcionar como repositórios de informações históricas sobre os processos de nulificação. Nesse prisma, esta pesquisa recorre a dois aspectos: às maneiras como o cinema representou as formas de sujeição na primeira metade do século XX e à forma como, diante dos diversos desenhos de transgressões sociais, as imagens denunciaram, ainda que implicitamente, os meandros do poder disciplinar. Empiricamente, recorro a dois filmes europeus dos anos 1940, *Aniki-bóbó* (1942), do português Manoel de Oliveira e *Vítimas da Tormenta* (1946), do diretor e ator italiano Vittorio De Sicca. De um ponto de vista conceitual, dialogo com a produção filosófica e historiográfica do francês Michel Foucault. Os filmes, postos em situações convergentes e descontínuas, acabam por revelar que, a cada nova condição histórica, os saberes sobre a disciplina e os procedimentos de sujeição se modificam.

Palavras-chave: História; Cinema; Nulificação;

ABSTRACT: This study assumes that cinematographic images can function as repositories of historical information about the nullification processes. In this perspective, this research uses two aspects: the ways in which cinema represented the forms

¹ Historiador. Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-Doutor em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP/Porto/Portugal). Pós-Doutorando em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). Professor Associado II da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPar). E-mail: frederico.osanan@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-1997-6866.

of subjection in the first half of the 20th century and the way in which, in view of the different designs of social transgressions, the images denounced, albeit implicitly, the intricacies of disciplinary power. Empirically, I use two European films from the 1940s, *Aniki-bóbó* (1942), by the Portuguese Manoel de Oliveira and *Sciuscìa* (1946), by the Italian director and actor Vittorio De Sicca. From a conceptual point of view, I dialogue with the philosophical and historiographical production of French Michel Foucault. The films, placed in converging and discontinuous situations, end up revealing that, with each new historical condition, knowledge about the discipline and procedures of subjection change.

Keywords: History; Cinema; Nullification;

1. Cinema: Elaborações Estéticas da Nulificação

Porto, 1942. Crianças de tenra idade perfazem um trajeto comum de afazeres juvenis no Ocidente: correm, brincam, frequentam a escola e se envolvem em pequenos embates emocionais. Expressam, nas suas falas e olhares, o medo do castigo e da repreensão. Medem suas ações pelos gestos disciplinadores das várias figuras que constituem o escopo repressivo de sua sociedade, tais como o professor, o policial e a figura materna. São punidas com castigos, acenos de reprovação e obrigações escolares. Nas ruelas da cidade antiga do Porto, essas crianças enunciam os elementos da moral, dos bons costumes e da disciplina dos adultos em frases, brincadeiras, gestos e nas suas próprias vestimentas.

Roma, 1946. Crianças e adolescentes figuram num universo mediado por questões relacionadas habitualmente ao mundo adulto: fazem negócios escusos, sustentam financeiramente familiares, burlam as leis, se envolvem em diversos tipos de delitos, brigas, trapaças e até homicídio. Durante boa parte do tempo, alimentam sonhos de liberdade, vingança, obtenção de vantagens ilícitas ou pensam em ações que desabonem outras pessoas. Nas ruas e num reformatório da cidade italiana, sob o império do olhar e da força, exasperam no corpo desses personagens a angústia, o peso da autoridade, a surpresa com as dobras das leis e a constante sensação de culpa.

No Porto, o cenário majoritário é a rua. Espaço público por excelência e ambiente historicamente conhecido por ser ponto de articulação política, de manifestações, de encontros, onde a coletividade se expressa das formas mais variadas. Nas ruas do Porto em questão, o colorido que é resultado da diversidade de práticas e ações coletivas é frequentemente substituído por uma escolha arbitrária de lugares onde prevalece o escuro. São nessas ruelas onde os sujeitos, imersos nesta trama, dão vazão à ideia de que *“na arte, não são as relações absolutas as decisivas [...] mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular”* (Eisentein, 2002, p. 99). Essa vazão objetiva articula, sensorialmente, uma cor a uma emoção. No cenário do Porto da narrativa, as sensações despertadas com as cores não são derivadas da mera utilização de “um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a *inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda obra*” (Eisentein, 2002, p. 99-100). O escuro, mais que alusão ao medo, é o tom de um disciplinamento que interage com a incapacidade de enxergar tudo, que impede o movimento do personagem sob o risco do perigo iminente; é um tipo de gradação do medo que gera paralisia, que educa o corpo, especialmente a partir da visão, para a imobilidade, para a apatia. O escuro, no conjunto da obra, é a antítese sensorial que confere permissão ao espectador para reconhecer no cenário de claridade a existência de uma configuração estética em que as obediências juvenis funcionam como garantia de uma harmonia e paz social.

Em Roma, prevalece o reformatório. Sua estrutura de celas agrupadas na horizontal e vertical, de espaços reduzidos, de espaços que sugerem pouca ventilação, pouca luz solar, é marca de uma signagem sensitiva de disciplinamento atrelada à arquitetura. Ali, a cela e o pátio, espaço contíguo aos cubículos dos internos, são sugestivos de uma engrenagem articulada para fazer os homens somatizarem a obediência, o bom comportamento; a pouca mobilidade é indicativa de uma educação para a passividade, docilidade, paralisia. Para semiotizar esse espaço, é quase necessário partir da premissa de que seu projeto arquitetônico, semelhante a uma prisão, resultou num “aparelho disciplinar exaustivo”, voltado para um controle ininterrupto das ações dos indivíduos, sem deixar brechas para os desvios, uma categórica “disciplina incessante” (Foucault, 2013, p. 269).

Nos personagens, a cela gera inúmeros sentimentos ambivalentes: proteção e privação, aconchego e desconforto, imobilidade e sossego. A atmosfera cinzenta, traduzida na proeminência dos espaços fechados, realça uma tonalidade de disciplinamento centrada no castigo, na necessidade de reconhecimento da culpa, de se readequar aos padrões, de se recolocar no restante do tecido social com um comportamento agregador e socialmente aceito.

As descrições acima compõem dois cenários filmicos distintos construídos à luz da ação de personagens cuja idade permeia uma faixa etária localizada, aproximadamente, entre os doze e os dezoito anos. São filmes com uma significativa semelhança do ponto de vista enunciativo, mas profundamente diferentes nas formas de revelar as questões sociais, políticas, econômicas e culturais que marcaram a emergência das técnicas de captura do corpo pelo poder durante a década de 1940. São filmes, contudo, que dialogam entre si e com sua época e, assim, permitem compreender algumas das múltiplas formas como o cinema tratou o tema do controle social.

O que proponho para este estudo parte, em primeiro lugar, de uma constatação. Ela diz respeito a uma ausência, pelo menos no Brasil, de um debate que envolva variáveis como “medo”, “disciplinamento”, “cinema” e “História”. Via de regra, quando se articula, por exemplo, a variável “medo” e “cinema”, a ampla maioria dos trabalhos trata, quase que exclusivamente dos filmes de terror, de uma certa estética do medo, atrelada, sobretudo, ao pavor do sofrimento físico. Ou, então, a exemplo do que fez Adauto Novaes, é comum se trabalhar com o medo como o sentimento por trás do surgimento das várias sociedades distópicas que o cinema criou (Novaes, 2007). Da mesma forma, há uma carência de trabalhos que tomem, no curso de um processo histórico, o medo como uma estratégia de disciplinamento social tomando por referência empírica, ou para discussão, o amplo material filmico disponível.

Em função da carência dos trabalhos que aponte acima é que coloco outra questão como, inclusive, a minha proposta. Inicialmente, proponho um recuo no tempo até os anos 1940. Nesta década, o cineasta português Manoel de Oliveira e o italiano Vittorio De Sica produziram, respectivamente, os filmes *Aniki-Bóbó* (Oliveira & Ribeiro, 1942) e *Vítimas da Tormenta* (De Sica & Tamburella, 1946). São películas que tomam como per-

sonagens centrais crianças envolvidas em pequenos ou grandes delitos. Esse elemento em comum conduz a outro que aponta para as múltiplas manifestações de disciplinamento que os filmes, como expressões de uma época e de uma sociedade, apresentaram. São películas que sinalizam para a compreensão de uma condição histórica em que os poderes agem diretamente sobre os corpos e as subjetividades juvenis e, sob o pretexto de educá-los, promovem o que chamo de uma ética da nulificação.

A nulificação é um conceito que venho trabalhando como forma de dialogar com as representações da sujeição apontadas em diversos filmes. É um conceito, neste caso, proposto à luz de uma História Política voltada para o debate em torno de imagens que configuram práticas e representações da sujeição presentes na ficção cinematográfica. Se “representação”, na compreensão do historiador francês Roger Chartier, é, simplificada, a forma como os indivíduos e as sociedades conferem sentido ao mundo, os filmes, no meu caso, oferecem a possibilidade de reconhecer, no próprio processo histórico, maneiras diferentes de ficcionalizar as técnicas de captura do corpo e das subjetividades pelo poder (Charter, 1990).

Nas narrativas filmicas analisadas, esse processo de nulificação se estrutura e aparece caracterizado em dois elementos principais. O primeiro é a composição de personagens desprovidos de narrativas que o antecedam, “de uma História, de uma marca identitária, relacional, histórica e afetiva, de um projeto de vida ou de uma memória que explique a sua constituição” (Lima, 2021, p. 150-159). Essa composição, muito recorrente na literatura de Franz Kafka, em que os personagens emergem quase sempre sem nenhuma vinculação a um elemento formativo, aparece, por exemplo, no filme *Vítimas da Tormenta*, com a existência de crianças sem um elemento referencial de sua trajetória formativa (Albuquerque Júnior, 2004, p. 13-32). Ao sabor da narrativa, elas são apresentadas no reformatório sem um componente processual, sem um elo com o seu passado. No máximo, se sabe que um garoto perdeu os pais na guerra e outro tem família, mas sua permanência nas ruas desfigura os laços relacionais de seu processo formativo familiar.

O segundo elemento está na figura do nulificado, expressa nessas películas, que “se desenrola em pequenos desvios punidos com o peso da consciência ou com a força do hábito” (Lima, 2021, p. 152), constituintes que representam o argumento

ficcional recorrente para sugerir o apagamento das singularidades. Na configuração ficcional em que impera a perda de consciência e se estimula ou obriga o hábito, a repetição acaba levando “à crença da normalidade no comportamento dócil [...]” (Lima, 2021, p. 152). É esse comportamento dócil, no filme *Aniki-bóbó*, que se espera em Carlitos depois do sentimento de culpa e medo desencadeados com o roubo de uma boneca e as consequências que esse gesto causou.

Enfim, este estudo parte, enquanto fonte e problema, da análise comparativa dos filmes *Aniki-bóbó* e *Vítimas da Tormenta*, e de como as condições históricas atinentes ao seu tempo de produção permitem responder à seguinte questão: que formas de práticas e representações do medo e da punição são vistas nos filmes para que, às manifestações da transgressão, se observe uma estética da nulificação?

2. *Aniki-Bóbó* e a Poética do Medo e da Culpa que Adestram

A narrativa tem contornos de uma história infantojuvenil. Várias crianças, majoritariamente do sexo masculino, socializam seus sentimentos e angústias em torno de brincadeiras e tarefas escolares. Carregam consigo objetos que ganham sentido à medida que são inseridos na trama, ao mesmo tempo em que potencializam seus afetos sob o signo da posse de determinadas mercadorias. Em *Aniki-bóbó*, brincadeira que dá nome ao filme, por trás de uma singela história de amor, ecoa a ideia de que na produção humana não existe gesto inocente, e de que o sentimento de culpa deve permanentemente funcionar como um mecanismo de controle comportamental e de ajuste sistemático aos padrões. Sob a alegórica brincadeira de polícia e ladrão, *Aniki-bóbó*, à sombra da leitura de um Michel Foucault irônico e metafórico, sub-repticiamente sugere uma pergunta: o que é possível de se ver no que está sendo visto?²

2 Em *A arqueologia do saber*, o filósofo e historiador francês, inquirindo os textos sob o viés de uma análise dos discursos, problematiza a “análise do pensamento”, afirmando o seu caráter alegórico em “relação ao discurso que utiliza”, para, por fim, dizer que na análise que ele propõe, a “sua questão, infalivelmente, é: o que se diz no que estava dito?” (Foucault, 2005, p. 31).

À simplicidade de uma disputa afetiva entre dois garotos e uma menina, remonta o argumento central do filme. Nele, Carlitos figura como um menino humilde, ingênuo, de poucas posses, de uma formação pautada no valor da dignidade e honestidade, elementos que devem lhe conferir um lugar de respeito no interior da sociedade. Em Teresinha, personagem que atrai a atenção de Carlitos, subjaz o signo da ternura e serenidade; nela se encontra embutido o desejo, os elementos da primeira paixão juvenil e a personagem por quem o peso da disciplina vale à pena ser transgredido. Eduardito, garoto mais forte, valente e de trajes que denunciam certo favorecimento social, preenche um quadro de disputas afetivas envolvendo os três personagens. No centro da ação, como a prescrever a ideia de que a oferta de determinados objetos deve garantir uma atenção e acesso a alguns envolvimento emocionais, está uma boneca.

O filme de Manoel de Oliveira recupera um momento da infância em que a força e o vigor da postura adulta reverberam com frequência nas sensibilidades juvenis. Um filme produzido a partir do olhar das crianças, em que a presença dos adultos às vezes se faz apenas com o som de uma voz ou a ameaça de uma punição. Os adultos, como um contraponto de singularidades ao multifacetado mundo juvenil, já aparecem com identidades fechadas, bem definidas, com lugares e posições sociais reguladas pelas instituições ou regras de civilidade: o policial, o professor, o lojista e a mãe.

Manoel de Oliveira, um dos principais expoentes do *Novo Cinema Português*, produziu um filme cujo debate posterior tentou reposicioná-lo como precursor do neorrealismo³. Possivelmente sem intenções de promover uma ruptura na configuração estética do cinema de ficção, o que o filme português de 1942 permite enxergar, entre outras coisas, são os meandros de uma malha de micropoderes perpassando o universo de crianças portuguesas.

3 Essa discussão está presente, por exemplo, em: *Em busca de um novo cinema português* (2011).

O próprio título do filme é remissivo a um jogo cuja condição de liberdade é sobreposta a uma permanente fuga à ação dos agentes do poder estatal. *Aniki-bóbó*, terceiro e definitivo nome escolhido para a película – depois de “Corações pequeninos” e “Gente miúda” –, é análogo a uma “lenga-lenga ritmada que os miúdos usavam na Ribeira para escolher os parceiros de jogos (‘Aniki-bébé / Aniki-bóbó / Passarinho, totó / Berimbau, cavaquinho / Salomão, sacristão / Tu és polícia, tu és ladrão’)” (Pina, 2012, p. 18). Simbolicamente, a encenação de captura dos ladrões pelos policiais na brincadeira é uma projeção, no mundo das crianças, de uma atmosfera social binária, de opostos, de contrastes, de marcas bem definidas e delimitadas da ação social, assinalada, por exemplo, na existência de mocinhos e bandidos. Esta configuração, de nada inocente, está assentada na compreensão de uma dinâmica social que simplifica as ações humanas e confere, com sutileza, a existência de dois polos antagônicos no processo formativo: seguir a lei ou correr o risco de ser capturado pelos agentes que a colocam em prática.

No filme, a brincadeira toma contornos dramáticos quando o roubo de uma boneca por parte de Carlitos passa a atormentá-lo. A trama, arquitetada no filme por Manoel de Oliveira, segue o seguinte roteiro: no afã de construir um laço emocional com a garota que desperta e alimenta seus interesses afetivos, Carlitos rouba uma boneca exposta na vitrine da “Loja das Tentações”; durante uma noite, caminhando pelos telhados das casas do Porto antigo, entrega, pela janela do quarto de Teresinha, o objeto roubado. Uma reação de afeição por parte dela nutre em Carlitos a esperança de um amor correspondido. A boneca, além de simbolizar esse elemento de união entre ambos, representa a possibilidade de afastar Eduardito da disputa por Teresinha. Por outro lado, logo que os valores morais que permeiam a educação de Carlitos são dispostos nas cenas como alerta, o roubo cria nele a fantasia de uma perseguição constante, capaz de mobilizar grande parte de suas ações e pensamentos. O que se segue, após a entrega da boneca para Teresinha, é uma dramatização ancorada num paradoxo: de um lado, uma escolha indevida, impensada, imprudente, um gesto realizado à luz de um interesse particular; o choque com um preceito familiar, com um preceito grafado na bolsa que Carlitos levava para a escola dizendo: “segue sempre por bom caminho”; do outro lado, o afeto de Teresinha, sua atenção e a possibilidade de garantir, a partir da boneca, a manutenção do interesse dela. Este paradoxo

faz Carlitos vivenciar um cenário de inquietação em que qualquer ato que convergisse para uma relação direta ou indireta com sua idoneidade, seria seguido por uma reação de culpa, medo e aflição. Quando, durante uma noite, é escolhido para ser ladrão na brincadeira, Carlitos efusivamente reage: “não quero ser ladrão”. Convencido a ser ladrão, sob ameaça e um dedo em riste apontado em sua face por Eduardito, Carlitos corre pelas ruas do Porto sendo perseguido por sombras, sons, pensamentos e imagens que enrijecem seu corpo, paralisam suas ações, geram espanto e um profundo incômodo. A partir deste ponto, Carlitos será surpreendido com frequência pelo peso de um tribunal subjetivo, em função do peso da escolha errada que ele passa a julgar que fez.

Na literatura portuguesa, é comum encontrar *Aniki-bóbó* sendo apontado como um filme em que Manoel de Oliveira desejava chamar atenção para questões relacionadas à necessidade de solidariedade entre os homens. Este argumento, inclusive, encontra um suporte contextual em função do cenário de Guerra que a Europa vivenciava quando o filme foi produzido e lançado. Embora Portugal não estivesse envolvido diretamente na Segunda Guerra Mundial, a ditadura salazarista, iniciada em 1933 e só finalizada em abril de 1974, comportava um canal ideológico de apreço pelos regimes totalitários envolvidos no conflito, e isso é apontado como sintomático, em parte desta literatura, na elaboração estética e narrativa do filme.

Manuel António Pina, jornalista e uma das principais referências portuguesas no campo literário, dedicou uma de suas obras a propor uma espécie de “leitura sacralizada” de *Aniki-bóbó* e Manoel de Oliveira. Na obra de António Pina, o primeiro ponto de localização temporal e circunstancial do filme é o próprio regime de governo instituído por António de Oliveira Salazar:

Os anos 30 foram uma década de organização e instalação do chamado ‘Estado Novo’ salazarista: um regime de partido único, autoritário, conservador, profundamente antidemocrático, suportado numa feroz polícia política e numa imensa panóplia de outros instrumentos repressivos, muito particularmente a censura prévia. Portugal era então um país rural e pobre, com uma taxa de analfabetismo que rondava os 75 por cento, e a política cultural e educativa de Salazar traduziu-se, desde o início, no desencorajamento e perseguição aos artistas e intelectuais, na extinção do ensino infantil e na degradação do primário. (Pina, 2012, p. 14)

O livro, que carrega no nome o próprio título do filme, foi publicado em 2012, ano, inclusive, de falecimento do escritor. Resultado de um profundo envolvimento emocional com o filme e seu diretor, o livro faz uso de uma linguagem poético-afetiva em que as cenas e situações envolvendo a película são sutilmente trabalhadas com algumas citações teórico-conceituais numa tentativa de afirmar uma postura crítica e argumentativa. A poesia ou o teor poético saltam aos olhos em muitas partes do texto. Ressalte-se, por exemplo, os títulos de alguns capítulos ou tópicos da obra: “o rapaz do trapézio voador”, “um filme ‘inspirado’ num poema”, “uma história de amor”, “o céu e a terra” ou o epílogo “o cinema português nunca mais teve poesia” (Pina, 2012).

Partindo da premissa do filósofo francês Paul Ricoeur de que sobre um texto é possível fazer uma série de interpretações em função da sua “autonomia semântica”, tomo uma parte da obra de Manuel António Pina não só como elemento de reflexão e análise, mas, principalmente, como instrumento capaz de abrir novos canais interpretativos do filme⁴. Disse, anteriormente, que o ardil responsável por conferir ação à trama de Manoel de Oliveira é o roubo de uma boneca por parte de Carlitos. Em torno deste artifício, se desenrolam todas as outras questões centrais do filme. Manuel Pina também ressalta esta questão como central. Dois elementos, entretanto, chamam a atenção na obra de Pina. O primeiro deles diz respeito à ruptura disciplinar operada por Carlitos no caso da boneca. Em António Pina, ela é apresentada com a sutileza de ser um gesto ocorrido por uma “impensada audácia”; uma audácia que se configura em fuga moral porque se contrapõe aos “conselhos maternos para que nunca se afaste do ‘bom caminho’” (Pina, 2012). O segundo elemento refere-se a ele conferir a esta centralidade uma atitude que atribui ao ato de Carlitos uma dimensão pecaminosa e continuamente moral, ao prolongar, como extensão do crime da criança, uma dimensão impura. Ele diz: “a partir do roubo da boneca (e mesmo antes, quando, ainda dentro da ‘Loja das Tentações’, se prepara para roubar), toda a vida interior de Carlitos fica marcada pelo conflito com o seu pecado” (Pina, 2012, p. 49). Esta extensão relativa à sua condição subjetiva, à moral, a sua “vida interior”, tem relação direta, ainda segundo Pina, com a ideia de que a boneca foi retirada da “Loja das Tentações”; argumento,

4 Segundo Paul Ricoeur, “faz parte da significação de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte, de interpretações. Esta oportunidade de múltiplas leituras é a contrapartida dialética da autonomia semântica do texto” (Ricoeur, 2016. p. 45).

também, que é sustentado na premissa de que muitos elementos da cena parecem autorizar essa compreensão. Ao substantivar o “roubo” como “pecado” ao invés de tipificá-lo como crime; ao propor uma leitura da ação de Carlitos como “impensada”; ao insistir no caráter ingênuo e elementar da película, a intenção de Pina parece ser a de representar o delito cometido por Carlitos como algo de menor potencial lesivo, o que autorizaria a leitura da repreensão que se segue como um ato relativo a uma correção moral, pautada nos valores familiares e escolares. Este é o ponto de inflexão que permite lidar com a punição numa ótica subjetiva, desvinculada de uma dinâmica estatal e expressamente voltada para uma dimensão microcomportamental.

Assim, tomando *Aniki-bóbo* como fonte e fazendo seu cotejamento com a obra de António Pina, é possível pensar numa micropolítica das representações punitivas capaz de promover a nulificação expressa em imagens. *Aniki-bóbo*, enquanto uma obra de ficção, expõe uma representação da punição que não está configurada no exercício de um poder estatal, de um agente, de uma instituição, lei ou governo. A representação está configurada como um conjunto de imagens de punição diária, cotidiana, interior, moral, que surge, por exemplo, no alardear simbólico de sons, figuras, no simples aparecimento de autoridades constituídas ou na emissão de determinadas palavras ou prefigurações gestuais. No lugar de uma ação objetiva por parte de uma instituição ou agente estatal, essa punição age no âmbito subjetivo, furtivo, ocultado por lições de moral que, no caso de *Aniki-bóbo*, parecem interpelar Carlitos a todo instante: “você não seguiu por bom caminho”. Este elemento subjetivo, revestido com *status* de punição, promove uma operação que visa o disciplinamento, corrigindo os desvios, fazendo colidir as expectativas do indivíduo em torno de um bem coletivo maior, sob a justificativa de que esse é o “bom caminho”. Carlitos, com o possível castigo, tomado pelo medo, pela ameaça de punição caso seja descoberto, mas, também, com o olhar do policial, com a rigidez gestual do professor, passa a dar sentido e valores às suas ações de forma contraposta ao fluxo de seus interesses e vontades.

A obra de António Pina oferece, ainda, outra abertura de análise. Desta vez porque considero que ela oferece pistas sobre uma ética da nulificação vinculada, também, a um escopo interpretativo. Há uma operação no âmbito da linguagem que submete o indivíduo a uma sujeição e punição que parte de uma dimensão moral, como uma parte do texto de Pina sugere e as expressões e gestos contidos no filme permitem compreender.

Ao usar como um *continuum* de “roubo” a expressão “pecado” e oferecer um conjunto de elementos que autorizam a leitura desta circunstância como fruto de um desvio ético, Manoel de Oliveira e Manuel Pina dão vazão a um dado punitivo que dialoga com os elementos subjetivos, que incide sobre o comportamento individual modulando as suas manifestações. Na ameaça, no risco da punição e no medo circunscrito a todo esse cenário de apreensão, se desenha uma expectativa de aprendizado limitado por normas e condicionamentos. O que se tem, em Carlitos, é a representação de um corpo e de uma mente constituídos de culpa; no medo, no pecado e na possibilidade de punição. “Aceitar a ordem do mundo”, como o próprio António Pina afirma, é a garantia que Carlitos tem de reinserção no tecido social (Pina, 2012, p. 49).

Na narrativa contada por Manoel de Oliveira, a parte mais dramática e extenuante da culpa de Carlitos envolve um acidente com Eduardito. Na sequência de uma briga entre ele e seu desafeto, muitos garotos, incluindo Eduardito, correm para o alto de uma ribanceira com o intuito de ver um trem passando na parte de baixo. Carlitos avança na direção de Eduardito que, num descuido, escorrega da ribanceira e sofre um grave acidente. Todos os olhares se voltam para Carlitos; ele, assustado, mesmo não tendo empurrado Eduardito, passa a carregar a culpa, incidida na suspeita de ser o responsável pelo acidente. Como a prescrever seu destino em função da escolha errada que fez ao roubar a boneca, todas as suas ações serão guiadas pelo remorso, o levando a uma tentativa deliberada de fuga. A fuga, enquanto possibilidade de se livrar psicologicamente de uma situação socialmente reprimida, faz Carlitos entrar clandestinamente num barco. A tentativa esbarra na apreensão adulta, frustrada pelos ocupantes do barco. A impossibilidade de fugir representa novo ato de incapacidade, de sujeição à vontade alheia. Uma fuga de si, dos erros, de um universo social inquisitorial, que se frustra sob os risos e ironias dos adultos. Uma punição que extrapola, portanto, a escala legal ou institucional, atravessando o corpo social e se manifestando sob o estigma da moralidade ou da própria condição adulta.

São essas expressões da punição, sucedidas ou correlacionadas ao medo, à ironia adulta, à incapacidade de gerir sua própria liberdade e inocência, que vão dando corpo a uma representação filmica da nulificação. São nessas práticas sociais que se envolvem olhares de reprovação, dedos acusatórios, preceitos morais, repetição de frases com efeito educativo; são

nessas imagens que é possível identificar uma estratégia disciplinar, de controle, de sujeição, em que a sutileza e a mensagem de solidariedade camuflam uma estética da nulificação pautada numa dinâmica de ações micropolíticas. *Aniki-bóbó* é, neste sentido, um filme cuja narrativa permite construir um repositório de imagens de ações e personagens nulificados, presos numa atmosfera social que não precisa da ordem e vigor do Estado para operar as sensibilidades individuais e coletivas.

3. Vítimas da Tormenta: A Estética da Sociedade Punitiva

Na abertura, sob o traçado grosseiro que dá título ao filme, repousa, congelada, a imagem do interior de um reformatório. No centro, vazio, um pátio. Vago, monolítico, sem brilho, mas tracejado com as sombras e luzes das venezianas de amplas janelas horizontais. No fundo, uma escada circular que leva a um pequeno púlpito de observação e discursos. Nada de móveis, cores, portas e coisa alguma que representasse uma possibilidade de saída ou fuga. No lado esquerdo da imagem, as janelas, perfazendo o quadro de uma paisagem exterior para os internos. Na frente, uma parede com escada e o púlpito incrustados. No lado direito, dispostas em térreo, primeiro e segundo andares, celas, algumas dezenas delas. O que se segue aos créditos iniciais é carregado de alegria, sensação de liberdade e euforia, mas desbanca, no meio tempo, para uma narrativa áspera e de sucessivas covardias e violências.

“*Sciuscià*”, distribuído no Brasil com o título de *Vítimas da Tormenta*, foi lançado em 1946, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial e tendo como cenário uma Roma que, a tomar pela opção estética predominante no neorrealismo, se apresenta imersa numa visível crise moral, proveniente dos fracassos políticos, econômicos e militares do fascismo. O filme de Vittorio De Sica, um dos principais expoentes do neorrealismo italiano, ao escancarar um lado nebuloso dos afetos juvenis, mostra crianças que vivenciaram as consequências da Guerra sendo transformadas em personagens de um drama urbano disciplinar, imersas numa sociedade que procura garantir a ordem sustentada num arcabouço de vigilâncias, punições, gestão de conflitos e no uso da força.

O filme começa com crianças disputando uma corrida de cavalos. Crianças italianas, com sorrisos, exalando liberdade e gestos desmesurados, alardeadas pela possibilidade de conquistas materiais e esperança de felicidade constante. Na sequência à euforia, corte brusco para a realidade laboral e cotidiana deste fragmento da juventude italiana. Nas ruas de Roma, Pasquale e Giuseppe, meninos cuja amizade é selada numa relação de cumplicidade e lealdade, aparecem, em meio a outros tantos garotos, ganhando dinheiro engraxando sapatos nas calçadas. A despeito de tudo o que pode ter gerado essa amizade, De Sica une a história dos dois, logo no início do filme, em torno de um objetivo em comum: adquirir um cavalo.

O escritor e estudioso de cinema Roberto de Castro Neves, de forma suscita, mas potencialmente rica em símbolos elucidativos das condições sócio-históricas presentes na narrativa fílmica, descreve o percurso de *Vítimas da Tormenta* da seguinte forma:

Roma. Pasquale (Franco Interlenghi) e Giuseppe (Rinaldo Smordoni) são dois meninos engraxates que vivem em situação de extrema pobreza. Pasquale, o mais velho, perdeu os pais durante a guerra. Giuseppe tem uma família, mas vive quase sempre nas ruas. O sonho dos dois é comprar um cavalo branco. Para conseguir o dinheiro necessário para a compra do animal, atraídos pelo irmão mais velho de Giuseppe eles se envolvem em uma operação de contrabando. Presos, negando denunciar os mandantes, são conduzidos a um reformatório. Em um dos interrogatórios, achando que Giuseppe estava sendo torturado, Pasquale acaba abrindo o bico. Sem saber as circunstâncias em que a delação foi feita, Giuseppe acha que foi traído pelo amigo. Aproveitando uma sessão de cinema no reformatório, Giuseppe consegue fugir juntamente com outros meninos. Revoltado por estar sendo considerado um traidor, Pasquale se oferece à direção do reformatório para ajudar a localizar o fugitivo (Neves, 2012, p. 69).

Na descrição do filme feita por Roberto Neves, a prevalência dos aspectos sociais e a forma como eles são abordados sugere uma mudança significativa – levando em consideração a perspectiva de Manuel Pina abordada anteriormente – em torno dos olhares sobre as condições juvenis na Europa durante a década de 1940. Tomando os elementos sociais como centrais, De Sica e Roberto oferecem o filme e sua interpretação, respectivamente, quase como retóricos ou autoexplicativos: são crianças

pobres, que vivem nas ruas, envolvidas num crime e que acabam sendo presas. Parece lógico, a tomar pelo encadeamento das cenas e a descrição feita pelo escritor, que só seria possível um único destino para os meninos, o reformatório. Contudo, o que tanto De Sica quanto Roberto permitem enxergar, na própria exposição desses elementos objetivos e supostamente lógicos, são as formas de expressão de uma estética da nulificação operando em novo suporte de punições e processos de sujeição envolvendo crianças.

Pasquale e Giuseppe, meninos desprovidos de uma estrutura familiar e educacional, descobrem, logo cedo, a fração corrupta que medeia o mundo adulto. Na tentativa de conseguir de forma mais rápida dinheiro para adquirir um cavalo, são convidados e aceitam participar do contrabando de uma roupa americana. A descoberta do negócio ilícito pela polícia acaba levando os dois amigos para um reformatório. O desenrolar dessa história, sob o pretexto de fazer justiça e reparar o dano social que as crianças causaram, é marcado pela existência de um conjunto de punições e ações melindrosas, tirânicas e perniciosas que partem dos adultos, constituídos em autoridades, e atravessam o restante da sociedade se manifestando por meio de conivência e consenso com as arbitrariedades.

Fig. 1 – Interior do reformatório com os internos saindo das celas e perfilando-se.

Fig. 1 – Interior of the reformatory with the inmates leaving the cells and profiled.



Fonte: Fotograma de *Vítimas da Tormenta*, 1946.
Frame of *Sciuscìa*, 1946.

Essas situações que compõem o lado disciplinar presentes em *Vítimas da Tormenta*, acabam aproximando o filme dos escritos de Michel Foucault. Na análise que faz sobre a chamada “sociedade punitiva”, o filósofo e historiador francês apresenta um conjunto de aspectos históricos e de saberes envolvido nas práticas punitivas (Foucault, 2015). O filósofo propõe um olhar para as punições fundidas na órbita do Estado e de suas extensões institucionais a partir do século XVIII, momento em que teria ocorrido o aparecimento de uma nova condição histórica das penalidades, ligadas ao aparecimento de um repertório processual que envolvia “instituições do ministério público, da instrução, da ação judiciária e [a] organização de uma polícia judiciária que permitirão que a ação pública se desenvolva a contento” (Foucault, 2015, p. 33).

A sociedade punitiva, na ótica de Foucault, emerge, assim, com uma mudança de sentido sobre a concepção de poder e saber sobre a punição. A compreensão de Foucault sobre as punições originárias dessa nova configuração do poder permite que se faça um diagnóstico da existência de uma ação de coação exterior ao culpado, de um poder que age em direção ao seu corpo ou aos seus bens. “Excluir, organizar um ressarcimento, impor uma compensação, marcar ou encarcerar” são, nessa nova dinâmica das punições, táticas punitivas que reconhecem, necessariamente, a existência de uma autoridade alheia ao corpo do culpado, que deve agir sobre ele como forma de garantir o ressarcimento social pelo seu delito (Foucault, 2015). São táticas punitivas que recorrem a uma prerrogativa de ação direta da autoridade que incidem sobre um corpo caracterizado socialmente como criminoso.

Em *Vítimas das Tormenta*, o escopo visual, sonoro, o arranjo das falas, o conjunto dos personagens e das instituições e a própria composição geral da película representam, visualmente, uma estética da sociedade punitiva ancorada nos moldes daquela concebida por Michel Foucault. Incidem sobre os personagens da película, por exemplo, formas e saberes punitivos adjacentes àqueles que o filósofo francês identificou no processo histórico e que resultou nas chamadas “táticas finais da sanção” (Foucault, 2015, p. 7). Excluídos do convívio social depois da acusação de contrabando, Pasquale e Giuseppe, encarcerados, concebidos como criminosos, são submetidos a uma teia de “ra-

cionalidade autoritariamente instaurada no âmbito das relações de poder”, que define com clareza o lugar do transgressor e da autoridade responsável pela sua correção disciplinar (Foucault, 2015, p. 5).

A macropolítica das punições analisada por Foucault, ao tratar da possibilidade de se “classificar as sociedades de acordo com o destino que reservam [...] aos vivos dos quais querem se livrar”, encontra em *Vítimas da Tormenta* um repositório ficcional de práticas punitivas. Expressas nas ações contra meninos transgressores, o filme fala da maneira como a sociedade italiana ambicionava controlar “aqueles que tentam escapar ao poder” e de como reagia “àqueles que transgridem, infringem ou evitam as leis, de uma forma ou de outra” (Foucault, 2015, p. 3).

Além disso, a obra de Foucault permite reconhecer, no filme, que a circulação do discurso em torno do disciplinamento extrapola as dimensões espaciais do reformatório e reverbera na sociedade. Aquilo que é vigilância no interior do reformatório, no restrito espectro das relações de poder intrínsecas envolvendo inspetores e delinquentes, acaba resvalando na sociedade como um prolongamento, como uma necessária atenção diária sob o pretexto da conservação da ordem.

No universo social de *Vítimas da Tormenta*, a figura dos adultos aparece frequentemente como semeadora de conflitos e incapaz de promover a conciliação. O conflito, inclusive, é uma condição que assegura a manutenção da autoridade. O primeiro deles começa quando as autoridades envenenam as relações sociais. Com a pretensa intenção de descobrir os verdadeiros nomes dos criminosos envolvidos no contrabando, Pasquale e Giuseppe, os dois jovens amigos engraxates presos são submetidos a uma prova que atesta um dos muitos paradoxos que permeiam a condição humana, a lealdade. Diante de um compromisso mútuo de não denunciar os verdadeiros culpados pelo contrabando, Pasquale, acreditando que o amigo Giuseppe estava sendo torturado, acaba delatando o nome dos adultos envolvidos no crime. A partir deste ponto, o atrito entre Pasquale e Giuseppe condicionam suas existências a um constante embate de forças emocionais. O cárcere e suas regras, ao separar e limitar o poder de ação dos envolvidos no conflito, enerva as relações entre os transgressores e alimenta um sentimento de vingança.

A gestão desse sentimento por parte das autoridades alimenta ressentimentos e acaba transformando vítimas em criminosos. A trágica cena final do filme de De Sica em que Pasquale agride e mata acidentalmente Giuseppe é, por fim, a representação ficcional de um desejo de anulação dos transgressores que dialoga com a sociedade punitiva em sua extensão sensorial mais sombria, aquela que reverbera o brando “deixem que se matem”.

Considerações Finais

Aniki-bóbó e *Vítimas da Tormenta* são resultados de condições históricas bem distintas. Frequentemente apontada como uma das principais películas do neorealismo italiano, *Vítimas da Tormenta* está inserida no interior de um movimento cinematográfico já amplamente discutido e documentado. *Aniki-bóbó*, por sua vez, a despeito de já ter sido ventilado como, inclusive, precursor do neorealismo, não gravita em nenhuma escola de cinematografia e durante muito tempo foi visto como um filme sem maior importância. Ambos, entretanto, sinalizam para um ponto em comum: as representações estéticas do poder que procura anular e moldar comportamentos de jovens europeus na década de 1940.

A nulificação em *Aniki-bóbó* responde por uma espiral de moralidade, medo e culpa. Não há reformatórios, leis ou sistema penal apontados como regulamentadores de ações. Há um processo de anulação condicionado pelo peso da culpa, pelo medo da punição e pelas premissas morais. No filme, a nulificação é, antes de mais nada, uma operação que se dá por intermédio de uma ética, de um cuidado de si.

Nos nulificados de Vittorio De Sica, a estética da anulação se dá pelo encarceramento, pela exclusão, pelo afastamento do convívio social, pelo regramento e controle dos elementos fisiológicos e afetivos. É um corte brusco no fluxo das ações com a privação da liberdade e uma constante vigilância, além da possibilidade de uma iminente punição. O próprio cenário predominante na película, o reformatório, sugere uma arquitetura de punições com base no isolamento social, no disciplinamento constante realizado por intermédio de agentes do Estado.

Embora inseridos em contextos diferentes, os dois filmes oferecem um repertório ficcional de imagens da nulificação. É possível que repercutam valores e projeções pessoais dos seus diretores, assim como tentou referendar, sobre essas obras, parte da historiografia. Mas, como fontes, são reveladoras de uma dinâmica social dos processos de sujeição que é, como se tentou mostrar neste texto, plenamente pertinente e necessário.

REFERÊNCIAS

Albuquerque Júnior, D. M. (2004). No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. Em E. Passetti. *Kafka, Foucault: sem medos* (p. 13-32). Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Chartier, R. (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL.

De Sica, V. (Diretor), & Tamburella, P. W. (Produtor). (1946). *Vítimas da Tormenta* [Vídeo]. Itália: Societa Cooperativa Alfa Cinematografica.

Eisentein, S. (2002). *O sentido do filme* (p. 99). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Foucault, M. (2005). *A arqueologia do saber* (7a ed., p. 31). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, M. (2013). *Vigiar e punir* (p. 269). Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (2015). *A sociedade punitiva: curso do Collège de France (1972-1973)*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Lima, F. O. A. (2021). A ética da nulificação: práticas e representações do a-sujeitamento na literatura e no cinema. *História Unisinos*, 25(1), 150-159.

Novaes, A. (2007). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac-SP.

Neves, R. C. (2012). *O cinema de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Oliveira, M. (Diretor), & Ribeiro, A. L. (Produtor). (1942). *Aniki-Bóbó* [Vídeo]. Portugal: ZON Lusomundo Audiovisuais.

Pina, M. A. (2012). *Aniki-bóbó*. Porto: Assírio & Alvim.

Ricoeur, P. (2016). *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação* (p. 45). Lisboa: Edições 70.

Sales, M. (2011). *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: Livros LabCom.