

## Certas crianças: a infância em documentários italianos do pós-guerra<sup>1</sup>

### Resumo

O ensaio investiga a representação da infância em documentários de autor realizados na Itália no período pós-Segunda Guerra Mundial. A análise visa conjuntamente o imaginário da infância e o das periferias urbanas. Embora aparentemente distantes, tais motivos figurativos e conceituais estão perfeitamente inter-relacionados no caso italiano, especialmente nas décadas da reconstrução e do boom econômico. Com foco nas formas de não ficção documental, o artigo analisa alguns curtas-metragens produzidos na Itália entre as décadas de 1940 e 1960 – por diretores como Mario Soldati, Luigi Comencini, Francesco Maselli, Raffaele Andreassi, Cecília Mangini, Michele Gandin, Damiano Damiani e Dino Risi – que atestam a presença e a euforia de um peculiar “olhar sobre a infância”, que combina as tensões éticas e estéticas da experiência neorrealista com os lirismos e as prerrogativas formais do cinema de autor. Unir os temas da infância e da periferia significa confrontar-se com mitologias consolidadas e historicizadas dentro do panorama do cinema italiano, mas que foram pouco analisadas em sua sinergia iconográfica e expressiva. A periferia e a infância são ambas, de fato, emblemas de uma condição humana e social que vive à margem, na despreocupação e na expectativa de um amanhã a ser construído. A análise visa, portanto, lançar uma nova luz sobre essas relações, tanto na perspectiva dos estudos de cinema e audiovisual quanto na das ciências pedagógicas, para tentar reinterpretar, através da forma cinematográfica, a representação da infância e algumas abordagens educativas na Itália nos anos da reconstrução e do boom econômico.

**Giacomo Ravesi**

Universidade Roma 3 – Itália

giacomo.ravesi@uniroma3.it

**Palavras-chave:** Cinema italiano. Infância. Periferia. Escola. Literacidade no cinema.

### Para citar este artigo:

RAVESI, Giacomo. Certas crianças: a infância em documentários italianos do pós-guerra. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 21, n. 47, p. 165-193, set./dez. 2020.

**DOI:** 10.5965/1984723821472020165

<http://dx.doi.org/10.5965/1984723821472020165>

<sup>1</sup> Tradução de Euclides Santos Mendes, doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: euskera21@gmail.com.

## Some children: childhood in Italian post-war documentaries

### **Abstract**

The essay investigates the representation of childhood in Italian second post-war author documentaries. The analysis wants to keep together the imagination of childhood with the urban suburbs. Although apparently distant, these figurative and conceptual motifs are perfectly interrelated in the Italian case, especially in the decades of reconstruction and economic boom. Focusing on the forms of documentary non-fiction, the article analyzes some short films made in Italy between the forties and the sixties - by directors such as Mario Soldati, Luigi Comencini, Francesco Maselli, Raffaele Andreassi, Cecilia Mangini, Michele Gandin, Damiano Damiani and Dino Risi – that well attest to the presence and the euphoria of a peculiar ‘gaze on childhood’, that combines the ethical and aesthetic tensions of the neorealist experience with the lyricisms and formal prerogatives of auteur cinema. Linking together the theme of childhood and suburbs means confronting consolidated and historicized mythologies within the panorama of Italian cinema, but that have been poorly analyzed in their iconographic and expressive synergy. The suburbs and childhood are, in fact, both emblems of a human and social condition that lives on the sidelines, in the light-heartedness and trepidation of a tomorrow to be built. The analysis wants therefore to shed new light on these relationships, both in the perspective of film studies and in that of pedagogical sciences, to try to reinterpret, through the filmic form, the representation of childhood and some educational approaches in Italy in the years of reconstruction and the economic boom.

**Keywords:** Italian cinema. Childhood. Suburbs. School. Film literacy.

Tudo está perdido, exceto a alegria.  
(Gianni Rodari, *Giovannino perdigiorno*)

O mundo é de quem o quer.  
(Cecilia Mangini, *Entrevista*)

## 1. Sorrisos e lágrimas: a infância na Itália do pós-guerra

Na história do cinema italiano, a infância é uma figura temática e iconográfica recorrente e difundida que, sobretudo desde o período pós-Segunda Guerra Mundial até os anos do boom econômico, incorpora e metaforiza novas formas identitárias, comunitárias e expressivas. Nessas décadas, a imagem das crianças permeia, de maneira incisiva e massiva, os imaginários do cinema italiano, reformulando suas práticas éticas e estéticas. Jovens que correm por ruas despojadas, crianças que dirigem seus sorrisos desajeitados para a câmera, bebês em interiores domésticos caóticos e superlotados: essas são apenas algumas das representações mais frequentes da figura infantil que testemunham uma propensão figurativa inédita dos cineastas e que acompanham uma transformação histórica de época. O ponto de virada na Itália ocorre, de fato, com a temporada do Neorealismo cinematográfico, nos anos após a Segunda Guerra Mundial.

Nas histórias e teorias do cinema é certamente Gilles Deleuze quem reconheceu, mais do que qualquer outro, a centralidade do olhar da criança como uma forma imaculada e renovada da percepção humana que se conecta a uma nova estética cinematográfica, enraizada em um tecido urbano decomposto e alterado, em que há menos ações dramatúrgicas resolutivas.

A primeira, independente do cinema, era a situação do pós-guerra com suas cidades demolidas ou em reconstrução, seus terrenos baldios, suas favelas e, mesmo onde a guerra não tinha passado, seus tecidos urbanos “desdiferenciados”, seus vastos lugares abandonados, docas, entrepostos, montes de vigas e de ferro-velho. Uma outra, mas interior, como veremos, vinha de uma crise da imagem-ação: os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensorio-motoras “motivadoras” e cada vez mais num estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia *situações óticas e sonoras puras*. A imagem-ação tendia então a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolviam os

afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável. (DELEUZE, 1985, p. 153-154)

Em um estudo aprofundado sobre o fenômeno do Neorrealismo cinematográfico, Stefania Parigi dedica especial atenção às imagens da infância, entendidas como modalidades experienciais alternativas à norma e que reestruturam práticas e lógicas tradicionais e consolidadas.

As crianças dão aos adultos seu olhar medroso e desorientado, seu corpo inocente e sacrificial; encarnam a retórica de uma humanidade pisoteada; são as testemunhas do apocalipse de uma civilização, mesmo antes do surgimento de uma possível regeneração. Nas formas do brincar, do trabalho, da delinquência e da morte, elas preenchem a imagem neorrealista como um coro constante, do qual se separam, às vezes, para realizar performances solo vertiginosas. [...] Longe de assumir um papel heroico, as crianças representam, em vez disso, a encenação da crise em um cinema fundado no heroísmo, em ações que chegam a uma conclusão triunfante. São figuras que se projetam em um cenário incerto, caótico, sofredor, aberto ao vazio mais que à conquista e à reorganização. (PARIGI, 2014, p. 130)

É nesse panorama histórico e expressivo que a herança do Neorrealismo e sua missão ética e estética estimulam as pesquisas de toda uma geração de documentaristas que, entre os anos 1940 e 1950, se empenham na não ficção documental, através da realização de curtas-metragens que atestam a presença e a euforia de um peculiar “olhar sobre a infância”, que une as tensões da experiência neorealista com os lirismos e as prerrogativas formais do cinema de autor. Conforme ainda assinala Parigi: “sob o impulso de novas urgências morais e estéticas, o documentarismo italiano assume, assim, um inédito e forte papel, evitando a marginalidade que, até então, acompanhava a sua história, desprovida de uma verdadeira tradição nacional e confiada, em grande parte, aos modos da oleografia e do pitoresco” (PARIGI, 1991, p. 14). Trata-se de diretores como Mario Soldati, Francesco Maselli, Luigi Comencini, Dino Risi, Raffaele Andreassi, Damiano Damiani, Cecilia Mangini e Michele Gandin: expoentes ilustres e autorais da cinematografia italiana que fortalecem uma verdadeira e própria “obsessão” em relação à infância, conforme demonstra Ivelise Perniola em seu estudo sobre documentários de autor na Itália do pós-guerra.

As razões dessa obsessão pela infância devem ser buscadas, em nossa opinião, em duas direções: por um lado, a criança como sujeito cinematográfico se vale do profundo instinto materno do público italiano (um documentário tendo uma criança como sujeito atrai imediatamente a atenção do espectador médio); em segundo lugar, nas crianças é depositada a esperança do futuro, e um país que acabou de emergir de um conflito bélico necessita de um futuro no qual acreditar e de um presente a ser protegido. (PERNIOLA, 2004, p. 155)

Em síntese, segundo Perniola, lógicas de consumo e formas ideológicas interagem nesses filmes, tecendo uma representação peculiar da infância que se desenvolve de acordo com recorrências formais, compartilhamentos iconográficos e modelos dramáticos repetidos. Assim, é possível reconhecer características distintivas e modos peculiares de representação com os quais interpretar e analisar o olhar sobre a infância que esses documentários promovem.

## 2. As crianças e nós: o espaço urbano

A relação com o contexto social é certamente uma chave de leitura predominante. A conexão das crianças com o mundo dos adultos e com a realidade histórica do pós-guerra diminui significativamente em um vínculo dinâmico e controverso com o espaço urbano. Nesses filmes, de fato, o imaginário da infância está indissoluvelmente ligado ao das periferias urbanas. Embora aparentemente distantes, tais motivos figurativos e conceituais estão perfeitamente inter-relacionados no caso italiano. A periferia e a infância são, de fato, retratadas como emblemas de uma condição humana e social que vive à margem, na despreocupação e na expectativa de um amanhã a ser construído.

Em sua pesquisa sobre as “margens da Itália”, o historiador David Forgacs investiga os modos representativos predominantes com que foram retratadas “a exclusão social desde a unificação italiana até hoje”. Segundo o estudioso, uma das principais manifestações da marginalidade na Itália é representada pelas “periferias urbanas”, uma vez que, a partir do final do século XIX e ao longo do século XX e além, o processo de segregação espacial e o distanciamento da pobreza do centro das cidades acompanhou o crescimento de um imaginário induzido e artificial sobre a marginalidade

no sentido social, com base em um desequilíbrio estrutural de poder entre observador e observado.

As margens geográficas externas de Roma, assim como de outras cidades italianas, acabaram se tornando suas margens sociais. E foi assim que uma série de oposições binárias chegou a se enraizar no imaginário dos observadores, com todos os termos secundários caracterizados em sentido negativo e ligados um ao outro por uma cadeia de associações: centro e periferia, socialmente alto e socialmente baixo, beleza e feiura, saúde e doença, limpeza e sujeira, ordem e desordem, legais e ilegais. (FORGACS, 2014, p. 44)

Através do olhar externo do escritor, do fotógrafo ou do diretor, os habitantes das periferias urbanas são vistos como uma coletividade generalizada, como “os pobres” ou “o subproletariado”. As degradadas periferias urbanas estão associadas, de várias maneiras, à criminalidade, à doença, à indolência ou à resignação passiva [...], mas, em todos os casos, sua representação é moldada por uma intenção moral ou sentimental controlada por um autor culto, que vem de outro lugar, e isso confirma a condição e a posição de marginalidade das periferias. (FORGACS, 2014, p. 73)

Unir os temas da infância e da periferia significa, portanto, confrontar-se com mitologias consolidadas e historicizadas dentro do panorama do cinema italiano e da historiografia nacional, mas que foram pouco analisadas em sua sinergia iconográfica e expressiva.

Nesse sentido, *Bambini in città* (*Crianças na cidade*, 1946), de Luigi Comencini, é um exemplo precursor e paradigmático. Em pleno Neorrealismo, o curta-metragem documenta o cotidiano de diferentes grupos de crianças: suas brincadeiras, atividades e comportamentos pelas ruas da cidade de Milão em reconstrução. No filme, os espaços urbanos predominantes são as áreas periféricas, com os característicos cortiços e pátios internos de edifícios populares. É aqui que as crianças realizam um verdadeiro processo de resignificação dos lugares e dos objetos presentes nos ambientes urbanos. O rio e os monumentos, as infraestruturas viárias e as vigas de construções são usados como locais para brincar, transformando-se em verdadeiras arquiteturas do desejo: manifestações de um imaginário parque de diversões urbano. Os escombros da guerra e as áreas abandonadas são tão povoados por inúmeras presenças infantis que, ironicamente, derrubam seus sistemas de valores. O cenário do pós-guerra – inerente, por excelência,

ao vazio e à ruína – expressa agora uma nova possibilidade e funcionalidade comunitária, que aceita o provisório e o mutável como uma prática de reutilização criativa da destruição e do anonimato.

As formas urbanas de modernização e inovação, como os meios de locomoção, padecem do mesmo processo de deslocamento e requalificação. Os bondes e os automóveis são vistos pelas crianças como formas estranhas e inacessíveis, com as quais só é possível “brincar” deixando, por exemplo, pedras ao longo dos trilhos. Desse modo, o filme denuncia uma profunda ruptura social que divide a sociedade e a cultura italianas durante os anos da reconstrução: dividida entre tradições arcaico-camponesas e processos de aburguesamento e ascensão social. Segundo Comencini, porém, é a infância pobre e popular que vive nos espaços urbanos da precariedade que preserva a ideia vital de adesão e propensão ao novo e à renovação, contrastando e opondo-se aos empresários e aos especuladores imobiliários, bem como às suas ideias reformistas, que visam, exclusivamente, bairros nobres e residenciais, que isolam, excluem e confinam.

Além disso, o tecido urbano da cidade é evocado várias vezes através do recurso da filmagem do alto – especialmente na abertura e no encerramento do filme –, que lembra um olhar absoluto e distanciado, que examina e adverte e que facilmente permite prever a funcionalidade do diretor como criador e demiurgo. Do ponto de vista estilístico, por outro lado, a observação distanciada cria também um modo singular de representação que absolutiza os planos geral e médio como formas composicionais equilibradas e ideais para medir as figuras minúsculas das crianças com os espaços abertos e ensolarados das periferias urbanas. Uma desproporção de escala e um contraponto de grandezas figurativas que também testemunham, em nível formal, o caráter de estranheza e isolamento do mundo infantil em relação aos adultos e à sociedade. Desse ponto de vista, no filme, a tensão neorrealista em relação a certos temas e representações (a pobreza, a narrativa do cotidiano, o motivo iconográfico da rua, a fotografia natural) encontra os tons melodramáticos e sentimentais, chamando a atenção para os órfãos, narrados através das pequenas dramaturgias que seguem os olhares cúmplices entre um menino e uma menina abandonados.

A propensão a um utópico e democrático sentido comunitário e igualitário surge claramente no espírito de união e compartilhamento que une as crianças em suas

atividades lúdicas. De fato, há várias sequências dedicadas ao mundo do espetáculo, nas quais as crianças são envolvidas principalmente como espectadores. A arena dos pequenos, as histórias em quadrinhos, o circo, os espetáculos ambulantes (como o do homem que engole lâmpadas) representam uma subversão dos espaços urbanos consolidados que atraem irremediavelmente a curiosidade inata da infância pelo incomum e pelo extraordinário. É também nesses casos que a linguagem do filme se modifica, abandonando a predominância do campo para aproximar-se dos corpos das crianças por meio do uso do primeiro plano ou *close-up*. Instaura-se, assim, uma estética da proximidade que se perpetua mesmo nos jogos infantis, onde as crianças se “disfarçam de adultos”, interpretando hábitos, costumes e atitudes vistos no cinema e nos comportamentos dos adultos: brincar de índio e caubói, guerrear, etc. Desde esse filme, portanto, estabelece-se uma estreita relação entre o universo da infância e as práticas do espetáculo cênico popular.

Assistente de direção de Michelangelo Antonioni, Francesco Maselli dedicou uma atenção reiterada ao mundo infantil em seus curtas-metragens da década de 1950, vinculando-a frequentemente à análise das condições de vida urbana. Além disso, o próprio autor declara que “o dispositivo dos meus documentários era substancialmente lírico [...] e permanece a força simbólica da paisagem urbana, a profunda amargura e a lentidão silenciosa dos movimentos” (MASELLI, 1991, p. 3).

Desde *Bambini (Crianças, 1952)*, a cidade é compreendida como uma entidade abstrata, hostil e perigosa para as crianças. “As cidades no coração das quais elas nascem são gigantescas, cinzentas”, diz o comentário do escritor Giorgio Bassani. A eterna dimensão urbana é a condição de alienação e silenciosa melancolia da infância, confinada em espaços gigantescos e ameaçadores que traçam, desde tenra idade, suas coordenadas sociais e existenciais. “Ao lado doloroso da infância” – observa Parigi – “dirige-se particularmente o interesse do diretor que, consciente da lição de *Germania anno zero* [Alemanha, ano zero, 1948, de Roberto Rossellini], carrega cada enquadramento de melancolia, projetando os seus pequenos personagens no horizonte de periferias urbanas tristes e inóspitas” (PARIGI, 1991, p. 18).

Também em *I bambini e gli animali (As crianças e os animais, 1958)*, Maselli concentra-se em um tema específico, mas transportando-o para um horizonte

essencialmente urbano, onde também os desenvolvimentos temáticos e dramatúrgicos, assegurados pelo comentário de Giorgio Pirandello, soltam-se e abrem-se para uma narrativa mais livre e conceitual, que explora, particularmente, as musicalidades jazzísticas compostas por Giovanni Fusco. Novamente, as periferias urbanas são interpretadas como o habitat natural da infância. As ruas ensolaradas e despojadas, os casebres, as infraestruturas industriais, as margens dos rios, os aterros, as áreas não pavimentadas são os ambientes habituais frequentados pelas crianças. E é aí que elas descobrem, encontram e se relacionam com gatos, cães vira-latas, sapos, lagartos, insetos, caracóis. Maselli lê a relação entre infância e animalidade em uma chave sentimental. Entre as duas espécies instaura-se, de fato, uma relação amigável de proximidade e igualdade de condições, que inscreve no comportamento infantil uma solidariedade substancial. Os mesmos modos de representação se adequam a esse pressuposto, explorando o panorama circular e a profundidade de campo, que mantêm o tema em primeiro plano e deixam o panorama urbano perceptível em segundo plano. As crianças e os animais tornam-se, assim, figuras indivisíveis e caridosas: focos figurativos e dramatúrgicos que dominam os edifícios metropolitanos que os cercam e isolam.

O relacionamento com o animal também resulta em uma verdadeira dependência, em que o companheiro de brincadeira parece ser o brinquedo. A brincadeira é, de fato, a relação fundamental do vínculo, que ironicamente ativa os processos de antropomorfização do animal, como quando uma menina dança com um cachorro na varanda de casa ou dormem juntos debaixo das cobertas. É a partir dessas considerações que o curta-metragem, especialmente na parte final, declara uma intenção pedagógica mais programática, uma vez que a comparação com o animal desencadeia um percurso de responsabilidade da criança, que quer (e deve) cuidar de fazê-lo crescer.

Tão pacíficas, solitárias e conscientes são as crianças protagonistas dos curtas-metragens de Maselli como, ao contrário, são irresponsáveis, dinâmicas e livres as crianças dos documentários de Cecilia Mangini. *Ignoti alla città* (*Desconhecidos na cidade*, 1958) e *La canta delle marane* (*A música das valas*, 1960) são dois exemplos emblemáticos, pois, além da participação de Pier Paolo Pasolini no comentário, são ambientados em bairros pobres da periferia romana e focados em jovens subproletários.

Anteriormente, Vittorio Carpignano “abandonou a imagem suavizada de uma infância feliz e despreocupada, para retratar, em *Bimbi che aspettano* [*Crianças que esperam*] (1950), a vida difícil de crianças que vivem nos casebres dos bairros pobres da periferia” (PERNIOLA, 2004, p. 158), mas detendo-se na análise do mal-estar social sem se aprofundar nas essências primitivistas, mitológicas e religiosas que Pasolini identificará na humanidade dos bairros pobres da periferia. *Questi nostri ragazzi* (*Essas nossas crianças*, 1955), de Raffaele Andreassi, intui muitas das transformações comportamentais e emocionais pelas quais as novas gerações padecem em um habitat urbano e arquitetônico irremediavelmente mudado, sem cair no moralismo e na advertência fácil. Como afirma Simone Starace, o olhar de Andreassi revela, de fato,

o fascínio figurativo pelo novo ambiente metropolitano, enquadrado em uma estética moderna em que a arquitetura urbana já faz fronteira com a arte abstrata. Os não lugares das grandes cidades lhe oferecem, por outro lado, uma terra de ninguém, em que jovens marginalizados podem expressar sua própria identidade, reinventando, com seu olhar, esses espaços anônimos. (STARACE, 2015, p. 60)

O curta de Andreassi expressa uma perspectiva alienante e inovadora, com a qual é possível interpretar o espaço metropolitano, escolhendo a periferia como território identitário e comunitário de novos grupos sociais: constituindo-se, assim, como o perfeito *trait d’union* com as obras subsequentes de Mangini.

*Ignoti alla città* é literalmente voltado para o relacionamento que as crianças mantêm com o espaço urbano em que vivem. De um ponto de vista iconográfico, o filme esboça detalhadamente uma amostra impecável da periferia romana pasoliniana: o rio, os campos de futebol, as passagens e viadutos, os aterros, os mercados, as infraestruturas industriais. E, ao mesmo tempo, penetra nas condições habitacionais internas: os cortiços, os lotes populares, os casebres, os pátios, os interiores humildes e superlotados. A vida das crianças é retratada como marcada por uma resignação implacável e inerte que os leva, de tempos em tempos, a “ocupar” os espaços da cidade mais do que a vivê-los. O filme representa, de fato, uma juventude anticonformista, indolente e aparentemente livre, que passa seu tempo vasculhando o lixo, realizando pequenos roubos nas barracas dos vendedores ambulantes, brincando desordenadamente nos espaços metropolitanos

vazios. Todavia, como diz Pasolini no comentário, “esses milhares de rebeldes e violentos são, na realidade, muito resignados, transformam demais a injustiça em uma antiga e vital alegria”. Como ressalta Forgacs:

Pasolini tratou frequentemente com a contradição que sentia em si mesmo entre atração e repulsão, transformando, em suas descrições das periferias de Roma, a sujeira em algo sagrado, ou colocando a imundície ou a sujeira ao lado de algum elemento purificador que as negava ou, ainda, redimindo as periferias, frequentadas por prostitutas e cafetões, representando-os como em um mundo paralelo em que havia uma moral que era especular em relação à moral burguesa predominante no centro da cidade. (FORGACS, 2014, p. 54-55)

Os protagonistas preferem muito mais o desejo desenfreado de se divertir do que os deveres do trabalho. É assim que os vemos dançando em frente a uma juke-box, subir nos carrosséis dos parques de diversões itinerantes, engajar-se nos jogos de tabuleiro, reproduzindo e transmitindo aquela renovação dos imaginários e dos estilos de vida que emergiram com o boom econômico e com a sujeição do indivíduo às fórmulas da cultura de massa e da sociedade de consumo. Como observa Marco Bertozzi sobre os filmes de Mangini: “às mudanças na forma dos ambientes de vida correspondem as lacerações de uma humanidade sacrificada aos novos valores” (BERTOZZI, 2008, p. 172).

No filme, a absoluta ausência do mundo dos adultos é resgatada na lógica do grupo: um clã de crianças que se conforma em um grupo social movido pelo oportunismo e pelo respeito mútuo que transcende a própria solidão urbana. Em *Ignoti alla città*, não encontramos mais as crianças sozinhas nas calçadas, mas sempre seguindo um grupo de crianças, ansioso para se reunir e se cercar de corpos e contatos. Um magnetismo da epiderme que atrai crianças em uma estética do contato e da corporeidade primordial. De fato, existem inúmeras sequências que retratam esses “meninos da vida” com os corpos nus, que lutam na lama, rolam na poeira ou realizam provas físicas e, depois, jogam-se, eufóricos, nas águas pantanosas de uma vala. Com a natureza as crianças estabelecem um relacionamento carnal e visceral, deixando-se envolver e imergir. Nesses casos, o estilo cinematográfico prefere o *close-up* (o primeiríssimo plano e o detalhe), a fim de transmitir uma sensação de proximidade e promiscuidade espacial que se opõe à linguagem usada nas cenas urbanas dominadas pelo distanciamento e pelo isolamento da

figura humana em profundidade de campo, como que dispersa ao longo da perspectiva dos edifícios.

*La canta delle marane* representa, para todos os efeitos, um aprofundamento das intenções e dos motivos temáticos e estilísticos já presentes em *Ignoti alla città*. Juntos, os dois filmes podem, de fato, ser pensados como um díptico sobre as condições de vida da juventude subproletária romana. Nesse caso, o interesse é direcionado exclusivamente ao ambiente das valas: áreas pantanosas, onde pequenos cursos d'água cruzam o território urbano da periferia de Roma. É nessas áreas que – conforme antecipado no final de *Ignoti alla città* – as crianças rastreiam seu espaço ideal para brincar e dar livre curso à sua própria identidade e natureza original.

Desde os primeiros enquadramentos, Mangini retrata crianças como selvagens: seres primitivos que gritam e lutam entre si, imersos em uma selva urbana cheia de lama, água e plantas. Com maior impacto que o filme anterior, *La canta delle marane* adota uma linguagem governada por vários primeiríssimos planos e detalhes nos rostos das crianças (olhos, dentes, mãos, etc.) organizados – sobretudo na primeira parte – em uma montagem rítmica que segue as sonoridades musicais do compositor Egisto Macchi. Essa escolha de linguagem cinematográfica estende e formaliza uma lógica comportamental física e não verbal que as crianças usam para se comunicar. O contato material com a paisagem natural, o movimento desordenado dos corpos nus, a fisicalidade exposta ao sol e abandonada ao longo dos areais perpetuam um canto lírico e melancólico em relação a um mundo social e a uma idade juvenil irremediavelmente mutável e transitória.

Também nesse filme, os protagonistas são vistos como um grupo fechado, uniforme e solidário. A câmera não busca um individualismo psicológico em relação aos protagonistas retratados, mas destaca seu caráter de extrema irrepreensibilidade e associabilidade. As crianças vivem juntas e respeitam suas próprias regras comunitárias, que mal concordam com aquelas impostas pela sociedade. Ao final, a chegada à vala de dois guardas que querem impor às crianças a proibição de banhar-se atesta, de fato, a intromissão da lei e da sociedade democrática em um sistema autárquico e anárquico, dogmaticamente emancipado e desprovido de deveres e limitações. O mundo dos adultos é, assim, simbolicamente entendido como um sistema coercitivo e castrador, que vigia, julga e condena. Por outro lado, essa “pior juventude” vive de conflitos e da

vontade de domínio físico, como demonstram bem as sequências dedicadas à relação com os animais. Diferentemente de *I bambini e gli animali*, de Maselli, em que se obtinha um caráter formativo para as crianças na relação com o animal, aqui, ao contrário, cobras inofensivas, sapos e peixes estão sujeitos à tortura e a comportamentos sádicos: expressão de superioridade e comando sobre os mais fracos.

A dimensão de crítica social emerge, no entanto, no texto do comentário, onde Pasolini descreve, em dialeto romano, as vicissitudes da vida de alguns meninos forçados a cometer atos criminosos por necessidade social.

E Chiolla Chiolla ainda me lembro como se fosse agora, com aquela face malandra, liso como uma serpente. Era filho do povo, não tinha pai nem mãe. A mãe morreu sob os bombardeios, e o pai, na noite em que se embriagou como um gambá, foi tomar um pouco de ar na janela e *ploft*: caiu do terceiro andar... ali está ele. E ele foi levado por aqueles da vizinhança, um pouco disso, um pouco daquilo e, como naquelas bandas todos eram ladrões, ele também se tornou ladrão. Agora está em Regina Coeli.

Esses “meninos da vida” impunes, obstinados e puros, que, no final, mexem os braços, aglomeram-se e fazem zombaria, olham ostensivamente para a câmera, esboçam a única e última abordagem possível para confrontar-se respeitosamente com uma humanidade a ser preservada e testemunhada na sua irredutibilidade e naquilo de extraordinário que possui.

Embora os anos do boom econômico estejam distantes, Mangini volta a descrever a infância subproletária desajustada em *La briglia sul collo* (*A rédea no pescoço*, 1971): retrato de Fabio Spada, um menino de sete anos nascido e criado na periferia pobre de San Basilio, em Roma. Nesse caso, o lirismo dos filmes anteriores dá lugar a uma investigação mais propriamente sociológica. Na abertura e no encerramento do filme, é a própria diretora quem apresenta e comenta, em voz *over*, os acontecimentos, assinalando declaradamente uma abordagem e uma escritura ensaística e metarreflexiva. Além disso, uma leitura sociológica é confirmada pelo uso sistemático da entrevista, que busca, por meio de uma modalidade estilística típica do meio televisivo, examinar a

realidade social, envolvendo os pais do menino, o diretor pedagógico da escola, a psicóloga e os vizinhos de casa.

Nessas situações, articula-se um raciocínio sobre a definição de “criança desajustada” e “classe diferencial” que parecem – aos olhos da cineasta – apenas pretextos que ofuscam uma reflexão mais completa sobre a questão da normalidade social e da homologação comunitária. Para Mangini, de fato, Fabio reproduz os processos de rebeldia e associabilidade que o mundo subproletário preserva e perpetua em oposição à padronização dos estilos de vida da sociedade capitalista. É um rebelde, fora da norma, que, não por acaso, deve ser normatizado pela psicóloga, “trazido de volta ao rebanho”, educado para reconhecer direitos e deveres dele e de outros. Para a diretora, no entanto, as próprias instituições metaforicamente o esqueceram.

Os espaços das periferias urbanas, de fato, continuam, também nos anos 1970, a reproduzir um isolamento e uma sensação de clausura imanente, privando comunidades inteiras de infraestruturas adequadas de conexão com o centro da cidade e, ao mesmo tempo, deixando-as desprovidas de estruturas internas adequadas às altas taxas demográficas, como moradias, hospitais, escolas, parques públicos, centros culturais e recreativos. No filme, não se encontram mais os amplos espaços abertos e abandonados do pós-guerra, prepotentemente dominados por grupos de crianças, mas apenas os pátios e jardins internos dos lotes populares, as salas de aula, os quartos transbordantes, onde o protagonista brinca, sobretudo, sozinho, ou com poucos companheiros. A restrição espacial exacerba e arregimenta, portanto, o comportamento do menino, cada vez mais intolerante e desapegado em relação às normas sociais. Representativas são, nesse sentido, as inúmeras sequências nas quais a câmera foca o corpo do protagonista. Uma forma estilística original e de natureza retratista, que se adapta mais aos modelos pictóricos que cinematográficos.

Fixando-se sobre sua figura, Mangini ativa um processo de autorrepresentação em Fabio que o abre a uma encenação de si. É assim que o menino explicita a ficção de seu comportamento e sua própria conflitualidade: interpretar o papel do malvado, mal-educado e impertinente. A imagem de Fabio com o avental e o laço branco de aluno modelo, que se dirige diretamente à câmera gritando e fazendo caretas, testemunha uma contradição estridente sobre as configurações sociais e existenciais dos imaginários e dos

desejos da infância. O menino se torna, portanto, um tipo de personagem literário collodiano que combina a insolência de Pávio (Lucignolo) com a curiosidade inocente de Pinóquio. Por outro lado, como reflete a cineasta no final do curta-metragem: “Mas para qual sociedade Fabio Spada deveria ser adaptado? Afinal, Fábio tem relação com seus companheiros de rua e de escola, feita de brigas e de brincadeiras, de palavrões e de amizade. Então, por que ele interpreta o malvado? Por que não quer voltar ao rebanho?”.

Nos curtas-metragens de autor ambientados nas cidades do sul da Itália, há, no entanto, uma abordagem diferente da figuração da infância. Esses exemplos são fortemente afetados por uma predisposição à pesquisa antropológica e etnográfica. Essas premissas são, de fato, uma das principais modalidades que o documentário italiano adota entre o pós-guerra e os anos 1960, para preservar e salvaguardar línguas e saberes locais e arcaicos, na esteira de uma tradição cultural e ética baseada nas teorias do antropólogo Ernesto De Martino e que vê numerosos “seguidores” no âmbito cinematográfico: Cecilia Mangini, Lino Del Frà, Luigi Di Gianni, Franco Piavoli, Vittorio De Seta, Michele Gandin, Gianfranco Mingozzi, Gian Vittorio Baldi, Giuseppe Ferrara, apenas para mencionar os diretores mais representativos (PALMIERI, 2019).

Dentro dessa tendência, muito significativo para a nossa pesquisa é o curta-metragem *Bambini (Crianças, 1960)*, de Andreassi, focado no trabalho infantil dentro das pedreiras da região da Puglia. Embora a intenção geral seja marcadamente de denúncia, o resultado é, no entanto, extraordinariamente intenso do ponto de vista estético e figurativo. Como ressalta Adriano Aprà, no cinema de Andreassi, de fato, “o ponto de partida documental é anulado ou transcendido por uma tensão lírica confiada a imagens e sons lacônicos, quase abstratos; Andreassi trabalha mais com o vazio do que com a plenitude (nesse sentido, é antonioniano); nada é declarado, tudo é sugerido em curtas-metragens exemplares pelo rigor estilístico” (APRÀ, 2017, p. 26-27).

De um ponto de vista iconográfico, o filme recupera características e temas típicos de práticas e mitologias neorrealistas: a miséria, a infância negada, o sofrimento, a paisagem real como motivo simbólico. As crianças são retratadas vestidas com trapos, com os rostos franzidos pela tristeza e pela fadiga, enrijecidos em movimentos repetidos e controlados, desprovidos de naturalidade e espontaneidade. O estado de miséria e a necessidade de ganho econômico obrigam-nas a fazerem trabalhos inadequados para a

sua idade, o que as limita irremediavelmente ao papel de vítimas da sociedade. Além disso, o ambiente externo da pedra de mármore está sujeito às lógicas de controle e automação dos movimentos no espaço. Os jovens são, de fato, forçados a se mover repetindo gestos idênticos e mecânicos em série, como carregar baldes cheios de pedras nos ombros. Desse modo, as crianças como trabalhadores assumem os comportamentos do universo dos adultos, reprimindo sua própria corporeidade, bem como a predisposição natural a brincar e a recreação típica da idade infantil. Somente durante o intervalo do almoço é que as crianças recuperam sua autenticidade e seu instinto comportamental: reúnem-se em círculo para conversar e comer juntas, restaurando uma condição comunitária de igualdade, em contraste com o estado de submissão e subordinação sofrido durante os turnos de trabalho, onde são constantemente vigiadas por um superior.

No filme, porém, a tensão neorrealista na percepção da infância nunca termina em sentimentalismo ou comiseração, mas, justamente em virtude de um extremo rigor estilístico, abre-se a uma dimensão épica e mítica. Andrea Meneghelli salienta “que o filme se beneficia de uma potência visual impressionante: Andreassi faz uso extensivo de grua e carrinhos para ampliar o surgimento infernal da paisagem rochosa, que nega o direito à infância” (MENEHELLI, 2015, p. 126). O formalismo composicional dos enquadramentos, os movimentos lentos de câmera, solenes e sensivelmente controlados, os refinados equilíbrios cromáticos e fotográficos pintam um universo arquetípico e ancestral que, ao mergulhar nas notícias e no drama social, assume uma evidência universal. Essa interpretação também é produto de uma reconsideração histórica e política, como explica Forgacs:

Os camponeses pobres, cujas crenças e tradições eram vistas como enraizadas no passado, constituíam uma vergonha para a imagem de um país a caminho da modernização, que a Itália tinha de si mesma. Eles foram então excluídos do processo de construção da nação, ou apenas envolvidos nele pela força, ou vistos como guardiões de uma cultura “arcaica” de grande valor que talvez pudesse ser preservada do ataque da modernização e explorada como atração turística. (FORGACS, 2014, p. 23-24)

O panorama rural enquadra-se, assim, em um horizonte formalista no qual a encenação do cotidiano destaca uma qualidade pictórica, baseada nos equilíbrios composicionais da relação entre paisagem e figura humana: a alternância sistemática entre plano geral e primeiro plano e a relação significativa com o fundo. Imersos no contraste cromático entre o azul ácido do céu distante e o amarelo ocre da terra, as crianças de Andreassi são delineadas como presenças figurativas: silhuetas frágeis e instáveis, movidas permanentemente por equilíbrios precários e não naturais entre quantidades de escalas anormais e alienantes.

### 3. Teatros e heróis de papelão: espetáculo, infância e espetatorialidade

O tema da brincadeira é um elemento dramático central e frequente na narração cinematográfica da infância. Em muitas curtas-metragens de documentários do pós-guerra, o entretenimento desempenha uma função estrutural que, através de uma substancial homogeneidade discursiva, geralmente abrange todo o desenvolvimento dramático do filme. De um ponto de vista histórico, por outro lado, o período pós-Segunda Guerra Mundial na Itália é caracterizado por uma contínua tensão de renovação que transmite à sociedade uma regeneração dos estilos de vida e dos imaginários sociais e culturais.

As referências aos mitos da produção em massa, da industrialização, do crescimento econômico, da sociedade de consumo e da comunicação esboçam uma transição interna para o sistema de mídia e para a sociedade italiana da década de 1950, cindida entre os esforços e as utopias da reconstrução e o arrisvismo e o consumismo generalizado do subsequente boom econômico (FORGACS, 2000). Nesse contexto, são precisamente as formas do consumo cultural de massa (o cinema, a música popular, os tabloides, as histórias em quadrinhos, as fotonovelas, o rádio, a televisão) que estimulam a difusão de novos valores e modelos de comportamento, inscrevendo o indivíduo, desde tenra idade, nos processos de emancipação e modernização nacionais e, simultaneamente, no status de espectador e consumidor (FORGACS, GUNDLE, 2007). É assim que a educação e a pedagogia são contaminadas pelas linguagens do entretenimento, da brincadeira e da atração.

*Strade di Napoli (Ruas de Nápoles, 1947)*, de Dino Risi, é uma espécie de sinfonia urbana dedicada à cidade de Nápoles, retratada em seus elementos folclóricos e populares: os becos, o mercado, o mar, as crianças. No filme, as ruínas da guerra são reabilitadas por presenças humanas que ativam, no ambiente urbano, uma forma espetacular do cotidiano. “É como se um cenário natural, não contaminado e primitivo” – observa Valerio Caprara – “ganhasse vida diante da objetiva, propondo, gradualmente, os seus teatros, as suas cortinas, as suas pantomimas, que acabam historizando-o, apesar disso, e entregando-o ao páthos da ‘interpretação’” (CAPRARA, 2005, p. 50). As crianças são os emblemas desse vitalismo espontâneo, livre e natural, que permeia suas atividades de trabalho (o transporte de cestas para o mercado, os engraxates, os pobres nos aterros sanitários) e recreação (os jogos no parque, a luta na poeira, a criança que simula os movimentos de uma marionete). No pós-guerra, portanto, para Risi as formas do espetáculo residem na experiência comum da vida napolitana e na natureza humana da criança.

Particularmente na primeira metade dos anos 1950, a brincadeira e o esporte foram usados como práticas infantis que garantem uma saída do comum e uma predisposição ao sucesso. É isso o que ocorre, por exemplo, em *I bambini ci giocano (As crianças brincam, 1952)*, de Nicolò Ferrari, e, sobretudo, em *Campioni di domani (Campeões de amanhã, 1955)*, de Mario Nazzaro, onde a observação dos treinamentos de um time de futebol juvenil é lida na esteira do mito neorrealista de obter uma redenção social e midiática para o homem comum, não excepcional, mas comum (PARIGI, 2014, p. 73-79). *I bambini del circo (As crianças do circo, 1959)*, de Andreassi, também faz parte da mesma tendência e segue a educação anômala e incomum de alguns meninos que trabalham no circo, educados desde tenra idade a uma disciplina férrea e a uma maturidade e seriedade singulares.

Porém, é novamente Maselli a desenvolver em seus curtas-metragens dos anos 1950 uma análise sociológica real das práticas infantis de brincadeiras e espetáculos, concebidas principalmente como um ritual de formação e iniciação. Como observa Perniola, de fato, “o jogo é lido pelo olhar atento de Maselli como um componente fundamental do crescimento: começa-se a jogar no berço e acaba nos estádios, como jogadores ou como simples espectadores” (PERNIOLA, 2004, p. 157). O crescimento e a

maturidade infantil são os principais elementos narrativos motrizes de *Sport minore* (*Esporte menor*, 1951): curta-metragem centrado na paixão de crianças amadoras pelo futebol e outros esportes. O sonho de uma futura realização profissional é a aspiração utópica de uma sociedade que deseja se distanciar dos traumas da guerra, alimentando a escravidão pessoal aos modelos e imaginários midiáticos e de consumo.

Extraordinariamente exemplar nesse sentido é *Zona pericolosa* (*Zona perigosa*, 1952), onde Maselli se opõe abertamente às degradações violentas e agressivas dos produtos de entretenimento de massa, sobretudo àqueles pensados para a infância. O filme examina algumas das principais manifestações de violência inerentes às histórias em quadrinhos estadunidenses, ao cinema de gênero com os filmes policiais e de terror, às armas de brinquedo e ao teatro de marionetes. Para o diretor, o desinteresse institucional em relação aos problemas infantis (analfabetismo, degradação social, solidão, abandono) se agrava nas formas de entretenimento cultural, uma vez que tais produtos promovem modelos coercitivos e deseducativos de conduta comportamental, que os jovens repetem passivamente nas suas brincadeiras.

Além disso, do ponto de vista formal, Maselli escolhe filmar os protagonistas frequentemente nas salas de cinemas durante a projeção. Ao fazê-lo, os corpos e os rostos das crianças são continuamente vistos e envoltos por luzes violentas e ofuscantes, que metaforizam visualmente a perturbação da visão de imagens atroz. É assim que, no final, o autor recebe, em um mesmo circuito, a criança-espectadora e o consumidor de atos violentos, reportando manchetes jornalísticas que narram notícias sobre crianças que morreram durante jogos perigosos. Todavia, na realidade, para Maselli o verdadeiro culpado permanece sendo a sociedade indiferente às necessidades e demandas da infância e novamente simbolizada pela arquitetura inóspita da periferia urbana.

Maselli segue os olhares ávidos e perturbados dos pequenos diante da tela ou inclinados sobre as páginas do feroz Dick Tracy. Ao redor, como cenário para essa educação grosseira e violenta, estende-se a periferia pobre, sombria e desolada, um espaço sem proteção cultural e afetiva, aberto quase constitucionalmente ao culto selvagem da força mais descontrolada. (PARIGI, 1991, p. 17)

O desequilíbrio figurativo entre o primeiro plano da criança e o panorama muito longo da paisagem urbana isola ainda mais o menino de sua própria solidão e o distancia do contexto social que o cerca e domina.

No mesmo ano, por outro lado, Damiano Damiani também investigou, com *Bambini soli* (*Crianças sozinhas*, 1952), os jogos perigosos praticados pelas crianças deixadas sozinhas em casa. Dessa vez, são as próprias casas que se tornam os lugares do ilícito e do proibido. No filme, a ausência do adulto representa, sobretudo para o protagonista, um tempo de suspensão dos deveres e das regras familiares. O contexto social é, de fato, o da habitação burguesa de bairros residenciais, onde as crianças se entediam principalmente por causa de um sistema de valores dominado pelo rigor, pela compostura e pela inautenticidade. Assim que a mãe sai do apartamento, o jovem para de estudar a fim de deixar que o cachorro entre em casa, pular nas camas, remexer nas gavetas, usar o secador de cabelo para mover um barquinho de papel na banheira, espiar com binóculos as crianças nas janelas dos apartamentos em frente, perturbar com uma zarabatana uma menina na varanda de baixo. Uma solidão que se torna, portanto, uma forma de libertação e revanche de uma condição social que limita a autonomia e a independência da infância.

Maselli volta a lidar com a infância e as formas do espetáculo no delicado e tranquilizador *I bambini al cinema* (*As crianças no cinema*, 1957). O curta é ambientado durante uma projeção para crianças no Cinema dei Piccoli, localizado dentro do parque de Villa Borghese, em Roma.

A dialética entre interior e exterior é significativa, uma vez que o filme parece indicar um paralelismo envolvente na noção de paisagem: por um lado, a observação harmoniosa e primaveril do contexto ambiental do parque público municipal; por outro, a paisagem humana infantil, composta principalmente pelos rostos dos jovens espectadores. Nesse filme, de fato, a disposição sociológica típica dos curtas-metragens dirigidos por Maselli nos anos 1950 é redimensionada, dando lugar à forma lírica: obra de comentário e reflexão onde “a câmera se diverte simplesmente a filmar, em primeiro plano, as reações das crianças em frente às imagens; o comentário de Giorgio Pirandello sublinha o espanto, a diversão, o medo, enquanto fluem primeiros planos relacionados aos vários sentimentos postos em causa” (PERNIOLA, 2004, p. 156-157). É, sobretudo, a

sequência em que as crianças entram na sala que sustenta uma intenção sociológica, uma vez que são reproduzidos verdadeiros entreatos, nos quais as crianças imitam atitudes, posturas e movimentos dos adultos: os valentões, o professor, os tímidos, o prepotente.

As músicas de Giovanni Fusco desempenham, por outro lado, uma função conectiva, seguindo a orientação figurativa e quase abstrata, que é predominante e constrói a encenação. O curta é, de fato, organizado como uma sinfonia visual e musical de rostos, expressões faciais, atitudes mínimas, tiques comportamentais, emoções e reações físicas. Os sorrisos e as lágrimas, a agitação e a perturbação são observados em enquadramentos na altura da criança, sancionando uma afetiva cumplicidade e uma proximidade ideal com os sujeitos filmados. Ao mesmo tempo, o foco quase exclusivo nas manifestações corporais e emocionais das crianças expostas às imagens fílmicas sugere um alerta pseudocientífico sobre a espetatorialidade infantil, que investiga ironicamente características e recorrências.

A escolha rigorosa em deixar deliberadamente fora de quadro as imagens cinematográficas, para serem apenas intuídas através dos sons na sala e dos reflexos de luz projetados nos corpos das crianças, sublinha uma motivação estetizante, na qual as crianças são essencialmente retratadas como espectadoras: crianças devotadas, desde pequenas, à paixão pelo celuloide. Em suma, uma abordagem cinéfila que Maselli dirige ao futuro, olhando a infância como a idade do cinema: uma fase livre de condicionamentos e aberta às sugestões provenientes da cultura e das artes. Uma educação para o cinema *ante litteram*, que propõe uma vocação didática do filme e de suas práticas espetatoriais.

#### 4. O padre, o professor: cinema e pedagogia

Desde o pós-guerra, foram realizados na Itália curtas-metragens documentais, segundo formas e vontades heterogêneas, com propósitos pedagógicos, especialmente para um público infantil. Na maioria dos casos, são trabalhos breves que documentam práticas e abordagens educativas implementadas na Itália para combater problemas sociais urgentes e em escala nacional, como o analfabetismo, a falta de difusão

homogênea de uma educação pública no território italiano, a proteção psicológica infantil, o ensino alternativo, a formação para pessoas com deficiência.

Um caso surpreendente e antecipador é, certamente, *Chi è Dio?* (*Quem é Deus?*, 1945), dirigido por Mario Soldati e roteirizado pelo diretor em parceria com Diego Fabbri e Cesare Zavattini. Trata-se do episódio-piloto de uma série de curtas-metragens (nunca desenvolvida e concluída) pensada, como diz o letrero de abertura, como “ilustração cinematográfica da doutrina cristã para a terceira série”. O trabalho já é interessante como projeto pedagógico, também em virtude da forma organizacional específica e do processo de produção que estabelece. Filmado em 1945, em pleno clima pós-Resistência e em concomitância com a criação dos longas-metragens mais representativos do Neorrealismo italiano, o curta vê a interação entre a cultura católica e a de esquerda, envolvendo, desde a fase da escrita, roteiristas e diretores de orientações e crenças políticas diferentes: um católico (Fabbri), um da área comunista (Zavattini) e um socialista (Soldati).

Do ponto de vista da produção, o filme é concebido pela produtora Orbis-Universal, que, em nome do Centro Católico Cinematográfico, está diretamente ligada ao Vaticano (LONERO, ANZIANO, 2004). Como afirma Adriano Aprà, de fato, *Chi è Dio?* representa “um episódio bastante exemplar da tentativa da Igreja de conceber um cinema declaradamente cristão e católico” (APRÀ, 2013, p. IX), no qual a ética e a estética neorrealistas convergem com o programa teológico e pastoral católico de reconstrução moral da Itália do pós-guerra. Tais proposições se concretizam, em particular, nas propostas teóricas do padre dominicano Félix A. Morlion e de Gian Luigi Rondi, que nos 1940 e 1950, tentaram promover um “realismo católico” e um “neorrealismo cristão” (SUBINI, 2013).

Do ponto de vista dramaturgico, a estrutura do filme foca nas verdades fundamentais do cristianismo e gira em torno de perguntas simples, mas profundas (“Deus tem corpo como nós?” e “Deus sabe tudo?”). Os alunos-espectadores podem, assim, facilmente acessar e classificar os vários ensinamentos da doutrina religiosa. Cada curta enfrenta, de fato, uma questão diferente e se constitui como uma lição autônoma que será hipoteticamente integrada ao restante, compondo uma espécie de catecismo audiovisual à distância, para ser usado em salas paroquiais e escolas. O curta dirigido por

Soldati conta a história de seis crianças que entram escondidas num galpão de uma periferia urbana para roubar a miniatura de um veleiro fechada dentro de uma garrafa. Após o roubo, os meninos discutem e refletem criticamente sobre seu comportamento, envolvendo alguns transeuntes: o carteiro, o velho senhor Pietro, a mãe de um deles. A partir dessas reflexões, emergirá uma nova consciência sobre a presença do divino que se manifesta e guia espiritualmente as nossas atitudes e atos morais.

O estilo seco e o cenário popular e rural lembram os aspectos mais comuns do Neorrealismo, assim como a escolha de realizar um amálgama entre atores profissionais (sobretudo aqueles reputados) e não profissionais (as crianças). Também nesse caso, a paisagem natural, os casebres e as áreas abandonadas e permanentemente ensolaradas e empoeiradas são os territórios eletivos da infância: espaços vazios e não funcionais, que o mundo adulto percebe apenas como ambientes transitórios e de passagem e que, em vez disso, a infância requalifica autonomamente para recomeçar a viver após os desastres da guerra. Nesses lugares, as crianças voltam a fundar pequenas comunidades: grupos de brincadeiras e de compartilhamento de experiências comuns.

No curta, os adultos são, ao contrário, presenças únicas que aparecem diante do grupo um de cada vez e em ordem consequente, para depois se afastar e voltar ao seu isolamento individual, marcando, assim, as etapas de um percurso cognitivo e de formação para as crianças. Diferentemente dos trabalhos até aqui analisados, em *Chi è Dio?* há uma profundidade psicológica diversa na caracterização das personagens, confiada principalmente ao uso do primeiro plano. Através dos rostos das crianças é possível, de fato, compreender suas emoções e evoluções interiores: uma sutileza de caráter que também desafia o sentimentalismo, como acontece, por exemplo, na sequência em que é feita uma referência à morte da mãe de uma das crianças protagonistas. A tensão abstrata do desejo, do pensamento e dos sentimentos encontra, assim, uma raiz espiritual que convence as crianças a acreditar na presença invisível, mas tangível, de Deus em suas vidas. Tudo o que resta é rezarem juntos, como proposto pelo letreiro sobreposto ao último enquadramento, que contém uma oração dedicada, precisamente, à percepção do divino e que é recitada, em voz over, pelo grupo de crianças.

Em *L'età della ragione (A idade da razão, 1952)*, de Nicolò Ferrari, a catequese é substituída pelo relato de uma pedagogia alternativa, baseada nos métodos educacionais promovidos por Maria Montessori. O documentário é produzido pelo Centro Experimental de Educação e Preparação Pedagógica, da professora Maria Fancello, e busca uma finalidade essencialmente didática e científica. O comentário em voz over tem um papel dominante em relação às imagens, que são montadas de acordo com uma estrutura verbal, assertiva e impessoal. Tal condição gera uma dinâmica comunicativa rígida e unidirecional, que limita a interpretação do espectador à mera aceitação e passividade.

O curta-metragem inicia o seu discurso analisando a desproporção e o desconforto espacial que o ambiente externo alimenta em relação à criança (os edifícios urbanos, os interiores domésticos, os meios de locomoção, os espaços públicos), bem como os comportamentos inconscientemente coercitivos e repressivos que os adultos impõem às crianças, prescrevendo-lhes uma conduta comportamental ditada pelo medo do perigo e pela limitação de movimentos (a interrupção forçada de experiências solitárias com água, fogo e eletricidade, o braço de um pai que bloqueia a ação de um menino para protegê-lo durante o jogo). Em contraste com esse preâmbulo focado em situações criticáveis, segue o exemplo virtuoso e útil da escola montessoriana.

É aqui que as crianças desenvolvem, em plena liberdade, atividades criativas e formativas, confrontam-se autonomamente com a natureza e o mundo animal, aprofundam, mediante a experiência direta, uma ordem racional e uma independência de pensamento. O compartilhamento de ambientes internos e externos auxilia o livre exercício da individualidade infantil e reforça sua autodeterminação: “é da liberdade que surge a disciplina”, conforme um lema de Montessori utilizado no comentário. A música e a dança também desempenham uma função educativa, aprimorando a sensibilidade da infância em relação ao equilíbrio e à harmonia e aproximando a criança de seu próprio ritmo interior.

O ambiente escolar também é o centro temático de *Giorno di scuola (Dia de escola, 1954)*, de Giorgio Ferroni. Nesse caso, o elemento dramático chave é a história em primeira pessoa de uma menina doente de uma perna que fica impossibilitada de chegar à escola pública, pois está distante quatro quilômetros de sua cidadezinha isolada.

Alternando passado e presente e seguindo as reflexões da menina, o curta descreve o primeiro dia de aula, em que é inaugurada a nova estrutura escolar na localidade da protagonista. O tom é suavizado e o projeto parece fazer parte de um quadro de propaganda social. Até o estilo é contaminado por ele, dado que as escolhas de direção do curta envolvem reconstruções cênicas, que são declaradamente ficcionais na prática documental predominante. A ambientação modesta e popular, o tom humilde e crepuscular da história, a inspiração patêmica e sentimental com a qual as crianças são caracterizadas descrevem a sensível questão das dificuldades de acesso à educação na Itália nos anos 1950, sobretudo nas pequenas realidades rurais, mas apoiando um sentido retórico e afetado da narrativa.

Em vez disso, o documentarista Michele Gandin compõe um díptico rigoroso e apaixonado em relação ao preocupante estado de analfabetismo presente no sul da Itália no pós-guerra, com os filmes *Cristo non si è fermato a Eboli* (*Cristo não parou em Eboli*, 1952) e *Non basta soltanto l'alfabeto* (*O alfabeto não é suficiente*, 1959), que testemunham as atividades da UNLA (União Nacional pela Luta contra o Analfabetismo), restabelecendo uma visão sobre as evoluções das medidas implementadas nos anos 1950 para combater o analfabetismo. *Cristo non si è fermato a Eboli* situa-se em Salvia di Lucania, uma pequena cidade da região da Basilicata, perto de Eboli, onde a população está no analfabetismo quase total. O curta segue a intervenção de um professor e o sucesso inesperado de seu curso noturno. *Non basta soltanto l'alfabeto*, realizado sete anos após o anterior, entra em diferentes realidades sociais meridionais, focalizando o progresso das escolas noturnas para trabalhadores por meio da ação dos Centros de Cultura Popular.

As condições de miséria e o subdesenvolvimento material e cultural das realidades retratadas tornam-se emblemas de uma comunidade rural e camponesa assediada pela guerra, mas ansiosa por uma redenção social e uma melhoria de suas condições de vida, descobrindo na cultura e no conhecimento uma forma inédita de progresso e emancipação. São os rostos mesmos dos protagonistas que expressam uma evolução individual, apoiada na conquista de uma nova consciência coletiva. Como observa Perniola a propósito de *Cristo non si è fermato a Eboli*: “o uso massivo do primeiro plano permite a Gandin ‘personalizar’ o trabalho realizado pelo professor e ler os resultados na

transformação fisionômica imediata: de um olhar entorpecido e cético nos primeiros encontros passa-se ao olhar vívido e curioso no final” (PERNIOLA, 2004, p. 130).

Os interiores domésticos, os locais de trabalho, os campos cultivados, as salas de aula dos cursos noturnos mantêm intacta a aura neorrealista, mas temperada por um fervor progressista de renovação e utopia. A natureza estilística dos filmes busca, além disso, um equilíbrio sutil entre lirismo e denúncia social, estabelecendo uma ligação do formalismo na composição dos enquadramentos, focados principalmente nos ambientes despojados e humildes e nas poses plásticas dos protagonistas, com os impulsos mais declaradamente militantes, que enfatizam o apoio a grupos populares de autogestão e suas formas de coletivismo.

“A verdade de Gandin é, antes de tudo, uma verdade humana, e a parábola da ignorância que se transforma em sede de conhecimento é a mais fascinante viagem que o ser humano pode fazer para além de um preciso contexto histórico e geográfico, para além da idade [...] e da profissão” (PERNIOLA, 2004, p. 130). Nessas obras, a infância é uma presença esporádica, mas que estabelece, de maneira desconhecida, uma equiparação com o universo adulto, com o qual compartilha funções e formas educativas. Homens e crianças são, de fato, investidos da mesma tipificação: são estudantes, aprendizes ou alunos. Nos trabalhos de Gandin, portanto, a curiosidade espontânea e inocente da infância encontra a sabedoria da experiência direta típica da maturidade e da idade adulta, num espanto comum e com um olhar confiante para o futuro.

É interessante ressaltar, por outro lado, que esses dois curtas-metragens de Gandin podem ser concebidos como precursores de alguns programas de televisão dos anos 1960 dedicados ao ensino à distância. O exemplo mais próximo é claramente *Non è mai troppo tardi: corso di istruzione popolare per il recupero dell'adulto analfabeta* (*Nunca é tarde demais: curso de educação popular para a recuperação do adulto analfabeto*), bem-sucedido programa da televisão pública italiana transmitido entre 1960 e 1968, pensado pelos professores e pedagogos Oreste Gasperini, Carlo Piantoni e Alberto Manzi (este último é também o professor-apresentador do programa). O objetivo do programa é ensinar a ler e escrever aos italianos fora da idade escolar, combatendo a disseminação do analfabetismo e explorando as capilaridades e as possibilidades tecnológicas de divulgação em massa, típicas do meio televisivo (FARNÉ, 2003; ALFIERI, 2019). Nesses

casos, as telas cinematográfica e televisiva se tornam quadros multimídia *ante litteram*, que conectam público e privado por meio de protótipos e modelos pedagógicos inovadores, que transformam, por sua vez, os dispositivos tecnológicos em “meios de educação em massa” e o público em uma grande turma, onde as crianças e os adultos assumem sintomaticamente os papéis de “colegas de escola” (MEDA, 2016).

Concluindo, a atenção dada aos motivos da infância e da marginalidade urbana no curta-metragem de autor italiano do período pós-Segunda Guerra Mundial revela um campo de pesquisa interdisciplinar e dinâmico, tanto na perspectiva dos estudos de cinema e audiovisual quanto na das ciências pedagógicas. Essa proposta é, além disso, precursora nas reinterpretações em relação à representação da infância e a algumas abordagens educativas na Itália nos anos da reconstrução e do boom econômico. A forma da investigação e o documentário lírico efetuam, de fato, uma comparação sistemática com a estrutura escolar, os seus métodos pedagógicos e as condições sociais e antropológicas do indivíduo-criança.

## Referências

- ALFIERI, Paolo. **Immagini dei nostri maestri**: memorie di scuola nel cinema e nella televisione dell'Italia repubblicana. Roma: Armando, 2019.
- APRÀ, Adriano. **Breve ma veridica storia del documentario**: dal cinema del reale alla nonfiction. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2017.
- APRÀ, Adriano. "Prefazione". In: VANELLI, Marco. **Chi è Dio?** Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini. Genova: Le Mani, 2013, pp. X-XI.
- BERTOZZI, Marco. **Storia del documentario italiano**: immagini e culture dell'altro cinema. Venezia: Marsilio, 2008.
- CAPRARA, Valerio. "Vitalità di un set naturale". In MICCICHÉ, Lino (a cura di). **Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio**. Torino: Lindau, 2005, p. 49-51.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985 (ed. or. "L'image-mouvement – Cinéma 1". Paris: Les Éditions de Minuit, 1983).
- FARNÉ, Roberto. **Buona maestra TV: la Rai e l'educazione**: da *Non è mai troppo tardi* a *Quark*. Roma: Carocci, 2003.
- FORGACS, David. **Margini d'Italia**: l'esclusione sociale dall'Unità ad oggi. Roma-Bari: Laterza, 2014 (ed. or. "Italy's margins: social exclusion and nation formation since 1861". Cambridge: Cambridge University Press, 2014).
- FORGACS, David; GUNDLE, Stephen. **Cultura di massa e società italiana (1936-1954)**. Bologna: Il Mulino, 2007 (ed. or. "Mass culture and Italian society from fascism to the cold war". Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007).
- FORGACS, David. **L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)**. Bologna: Il Mulino, 2000 (ed. or. "Italian culture in the industrial era (1880-1980): cultural industries, politics and the public". Manchester and New York: Manchester University Press, 1990).
- LONERO, Emilio; ANZIANO, Aldo. **La storia della Orbis-Universalis**: cattolici e Neorealismo. Cantalupa (Torino): Effatà, 2004.
- MASELLI, Francesco. "Maselli: sedici autoscatti". In: PARIGI, Stefania, **Francesco Maselli**. Firenze: La Nuova Italia, 1991.
- MEDA, Juri. **Mezzi di educazione di massa**: saggi di storia della cultura materiale della scuola tra XIX e XX secolo. Milano: Franco Angeli, 2016.
- MENEGHELLI, Andrea. "Lo sguardo, il gesto e la materia: il cinema corto di Raffaele Andreassi". In: BAGLIVI, Fulvio (a cura di), **Il mio cuore è un gatto spezzato il mio sguardo**

**è frantumato:** cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi. Roma: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2015.

PALMIERI, Mariangela. **Profondo sud:** storia, documentario e mezzogiorno. Napoli: Liguori, 2019.

PARIGI, Stefania. **Neorealismo:** il nuovo cinema del dopoguerra. Venezia: Marsilio, 2014.

PARIGI, Stefania. **Francesco Maselli.** Firenze: La Nuova Italia, 1991.

PERNIOLA, Ivelise. **Oltre il Neorealismo:** documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra. Roma: Bulzoni, 2004.

STARACE, Simone. "Ai margini della città". In: BAGLIVI, Fulvio (a cura di), **Il mio cuore è un gatto spezzato il mio sguardo è frantumato:** cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi. Roma: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2015.

SUBINI, Tomaso. **La doppia vita di "Francesco giullare di Dio":** Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini. Milano: Libraccio, 2011.

Recebido em: 14/01/2020

Aprovado em: 15/05/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE

Revista Linhas

Volume 21 - Número 47 - Ano 2020

revistalinhas@gmail.com