

LADRI DI BICICLETTA / 1948

(Ladrões de Bicicletas)

um filme de Vittorio de Sica

Realização: Vittorio de Sica / **Argumento:** Cesare Zavattini, segundo o romance de Luigi Bartolini; adaptação: Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Adolfo Franchi, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri / **Fotografia:** Carlo Montuori / **Direção Artística:** Antonino Traverso / **Música:** Alessandro Cicognini / **Montagem:** Eraldo Da Roma / **Intérpretes:** Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Elena Altieri, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Michele Sakara, Carlo Jachino, Nando Bruno, Fausto Guerzoni, Umberto Spadaro, Massimo Randisi.

Produção: "P.D.S." (Produzione De Sica) / **Cópia:** Leopardo Filmes, dcp, preto e branco, legendado em português, 90 minutos / **Estreia Mundial:** Roma, em 24 de Novembro de 1948 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, em 20 de Novembro de 1950 / **Reposição:** Estúdio 444, em 26 de Junho de 1969.

Grande Prémio Internacional do Festival Mundial do Filme e das Belas Artes, Bélgica, 1949

Prémio Social do Festival de Cinema de Locarno, 1949

Grande Prémio Saint Michel do Festival de Knokke, Bélgica, 1949

Fita de Prata, Roma, 1949

Prémio da Crítica de Nova Iorque para o Melhor Filme Estrangeiro, 1949

Oscar da Academia de Hollywood para o Melhor Filme Estrangeiro, 1949

Nem o nome de De Sica, o impacto do seu filme anterior, **Sciuscià**, ou a nova lei do cinema que entra em vigor em 1947 e impõe a exibição de filmes italianos durante (pelo menos) 20 dias por ano em cada cinema, serviram de muito para o projecto do actor-realizador adaptar o romance de Luigi Bartolini **Ladri di Biciclette**. Em Itália ninguém se interessou apesar do chamado "neo-realismo" estar na moda, em França também não, o que os ingleses ofereciam não chegava para mandar cantar um cego (ou confundiam já "neo-realismo" com "miserabilismo"). Será com o seu próprio dinheiro e o de um grupo de amigos, os advogados Graziadei e Bernardi, e o conde Cicogna, que De Sica poderá levar a cabo o filme que ficará como a sua obra-prima, e que durante uma década esteve na lista dos dez melhores filmes da história do cinema.

Ao tempo **Ladri di Biciclette** causou um impacto maior que os primeiros filmes de Rossellini, tornando-se o modelo frequentemente invocado do "verdadeiro" neo-realismo, que esteve na origem dos equívocos que o rodearam, e que levariam à sua marginalização com o esgotamento da fórmula. Se o equívoco lhe deu fama foi também a sua desgraça, o que a uma revisão se afigura extremamente injusto. **Ladri di Biciclette** é, antes de mais, um belíssimo filme sem necessidade de adjetivos de "verismo" ou "realismo".

Não se passa nada durante o filme e, no entanto, passa-se tudo. O "fait-divers" (o roubo da bicicleta a um homem que com ela conseguira, finalmente, trabalho nos anos de crise do pós-guerra em Itália) transforma-se numa história de suspense. É inegável que ele existe pois todos estamos suspensos do encontro ou não da bicicleta e o filme não é mais do que a história da sua busca, através dos mais variados lugares. E é este percurso que está na base do equívoco (aceite

naturalmente, e nunca contestado, porque era um movimento de “vanguarda”) erigido em “escola” por Zavattini. A captação do “real”, com as filmagens em exteriores, actores não profissionais e uma fotografia próxima das actualidades, são o embrulho sobre o qual se coloca a etiqueta do “neo-realismo”. Mas todo o filme de De Sica manifesta em germe a sua própria negação (a que nem o próprio **Umberto D** escapa, e que passa a primeiro plano em **Miracolo a Milano** e **L’Oro di Napoli**: um desejo de ficção (o tema da busca) e de encenação (a belíssima e cuidada sequência do almoço de pai e filho no restaurante, com uma fotografia mais trabalhada do que o resto do filme).

Um dos tais sinais de “realismo” é, no fim de contas, uma fórmula usada com uma certa frequência no cinema em geral: captar “um rosto na multidão”(que será o título de um filme de Kazan), entre os anónimos habitantes da cidade, o que traz logo à memória as comédias e melodramas americanos do fim do mudo, em particular **The Crowd** e **Lonesome** (e já agora o genial número de Busby Berkeley para o primeiro **Gold Diggers**: “Remember My Forgotten Man”). E o final segue o mesmo modelo, com a multidão anónima rodeando aquele que se tornou “intérprete” de um drama colectivo, neste caso o desemprego que estava no ponto mais alto na altura da realização do filme (apesar da recuperação da economia que se começava a verificar com o apoio do Plano Marshall). E o início do filme de De Sica é ainda mais sugestivo: António Ricci não engloba a massa que se aglomera à volta do funcionário que distribui empregos ocasionais. Está à margem dela, e é preciso que um outro corra a chamá-lo para que a câmara nos mostre Ricci isolado e sentado no chão, como um homem marcado pelo destino. Destino absurdo que tem a sua dimensão kafkiana na loja de penhores, onde a trouxa de lençóis se vai misturar com milhares de outras, cruzando-se, num sugestivo plano, com a bicicleta que lhe é devolvida. Mesmo contaminado por estes momentos simbólicos, esquecidos na altura pois apenas se quis ver as suas características de “pedaços da vida”, **Ladri di Biciclette** é até aqui ainda um filme de forte conotação “realista” (para continuarmos a usar o chavão), com o retrato da vida do casal e da sua casa. Tudo muda, porém, no “dia seguinte”, aquele em que Ricci vai começar a trabalhar. E não deixa de ser curioso que De Sica apenas neste momento nos apresente a outra figura central do drama, Bruno, filho de Ricci que, com o pai, parte também para o trabalho. De facto, e esta é outra marca anti-“realista” do filme, a verdadeira história é a da relação entre os dois (repare-se que, durante todo o filme o garoto procura o pai com o olhar), e a pesquisa que irão fazer no outro dia, é da mesma ordem das “viagens iniciáticas” dos jovens no cinema americano. O roubo da bicicleta é o momento em que tudo vacila e tudo começa. Se serve para apresentar, de forma documental, o estado de coisas da sociedade italiana de então (a crise económica, o desemprego, a superstição, a miséria e a promiscuidade, segundo uma fórmula de testemunho que Zavattini erigirá, tardiamente, em programa em **L’Amore in Città**), o que mais fica desta peregrinação exemplar, quase crística (houve quem comparasse o percurso de Ricci à Via Sacra) é o que se passa entre pai e filho, testemunhado nos três momentos maiores do filme: a sequência da bofetada e a desapareição de Bruno com a angústia do pai ao ouvir os apelos de ajuda ao afogado; a sequência do restaurante, de reconciliação, a que não falta o toque de humor com o menino “bem” na outra mesa comendo a sua “pasta” com ar afectado, mas onde, pela primeira vez, no filme, o pai dá conta dos seus sonhos ao filho (sonhos que o roubo vem por em causa); e a última, que possui uma carga simbólica que o afasta da mera referência realista onde se teima em inclui-lo: António desceu ao ponto mais baixo, procurando, por sua vez, roubar uma bicicleta, mas é apanhado e humilhado. Será a mão do filho que se estende para a sua, crispada, que lhe transmitirá de novo a força. E o “fait-divers” adquire a forma de uma tragédia sobre a condição humana.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico