

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
E A VIDA CONTINUA
24 e 29 de julho de 2020

IL TETTO / 1956
(O Tecto)

Um filme de Vittorio De Sica

Realização: Vittorio De Sica / *Argumento:* Cesare Zavattini / *Direção de Fotografia:* Carlo Montuori / *Direção Artística:* Gastone Medin / *Montagem:* Eraldo Da Roma / *Música:* Alessandro Cicognini / *Interpretações:* Gabriella Pallotti (Luisa Pilon), Giorgio Listuzzi (Natale Pilon), Gastone Renzelli (Cesare), Angelo Bigioni (Luigi), Maria Di Rollo (Gina), Maria Di Fiori (Giovanna), Emilia Maritini (mãe de Luisa), Angelo Visentin (Antonio Pilon), Maria Sittoro (mãe de Natale), Luisa Alessandri (senhora Baj), Giuseppe Martini (pai de Luisa) / *Produção:* Vittorio De Sica / *Direção de Produção:* Nino Misiano / *Produção Associada:* Marcello Girosi / *Cópia:* Formato digital, a preto e branco, falado em italiano, legendado em inglês e eletronicamente em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia Mundial:* Roma, em 6 de outubro de 1956 / *Estreia em Portugal:* Estúdio 444, em 29 de maio de 1969.

A ideia começou a germinar na cabeça efervescente de Cesare Zavattini em junho de 1952. O argumentista italiano encontrou-se fortuitamente com os Zambons, um casal de amigos que havia celebrado o matrimónio há apenas um ano. “Eles estavam preocupados”, segundo Zavattini, porque ele trabalhava na construção civil e ela era “mulher a dias”. Esperavam um filho, mas não tinham dinheiro para assegurar um teto à família. “Ele tem uma ideia”, relata Zavattini nesse seu diário (in *Zavattini: Sequences from a Cinematic Life*, 1970): “construir, durante a noite, um quarto num terreno, antes que a polícia se aperceba, posteriormente eles não os poderão expulsar legalmente e o bebé nascerá sob um teto.” De acordo com a boa prática neorrealista, a realidade vinha, deste modo, oferecer a premissa – ou o argumento inteiro, como que servido numa bandeja – para um próximo filme a desenvolver em parceria com um realizador capaz de conferir *pathos* ao corriqueiro. Esse realizador *não era* Rossellini, apesar de Zavattini o sugerir no final dessa entrada do seu diário.

Ainda em 1952, Zavattini lançava com o seu mais fiel realizador, Vittorio De Sica, um dos clássicos maiores do neorrealismo, paradigmático, para um crítico realista como André Bazin, de um cinema da duração que se constitui como uma pungente “assíntota da realidade” («En Italie», *Cinéma à travers le monde*, 1954). **Umberto D.** (1952) concentrava-se nas ações – fazendo do rosto uma arena sentimental que só conhecíamos dos grandes mudos (Chaplin à cabeça, quer dizer, no coração) – de um idoso reformado que enfrenta a possibilidade de ser despejado de um pequeno quarto em Roma, divisão já demasiado cara para a sua carteira e que partilha com o seu melhor amigo, um cãozinho chamado Flick. Já antes, no filme imediatamente anterior, **Miracolo a Milano** (1951), a habitação surgia como motor essencial para a história, um drama de raízes plantadas na realidade de uma Itália ainda em destroços, procurando recuperar moral e infraestruturalmente da destruição provocada pela Guerra.

Nos arrabaldes de Milão, num terreno parecido com aquele onde assentarão as quatro paredes da casa improvisada do casal Zambons, quer dizer, como está no filme, do homólogo ficcional casal Pilon, um grande bairro da lata transforma-se num espaço de recreio onde tudo é possível. Como? Por obra do Espírito Santo? Talvez, mas o que é mais tangível aqui é o radiante exemplo

de bondade e fraternidade dado pelo protagonista, o jovem nascido “por milagre” entre as couves, a quem a mãe adotiva deu a graça de Totò. É ele quem comanda essa grande festa, no seio da qual todos os homens são iguais – todos têm cinco dedos em cada mão – e têm em comum a oportunidade de dar as mãos para celebrarem o milagre da vida, aspirando a esse reino onde “bom dia” signifique somente “bom dia”. Como na terra firme, entre esses tais homens aparentemente iguais, não é conferido aos mais desprotegidos o direito à habitação, estes não têm outro remédio, pelo que, recorrendo aos préstimos de vassouras mágicas, partem unidos em direção ao Paraíso. E em uníssono vão cantarolando: “Tudo o que precisamos é de um barraco / Para viver e dormir / Tudo o que precisamos é de um pouco de terra.”

É isso que o casal Pilon precisa: de um pequeno terreno para assentar as quatro paredes – o teto e debaixo dele uma cama – do seu “barraco”. Pela objetiva de De Sica e pela caneta de Zavattini, Luisa e Natale são heroicos exemplos de resistência num mundo cínico e injusto. Eles “vão à luta” para que o seu filho possa contar com um teto na hora de vir ao mundo. Esta criança não nascerá, como um milagre, entre as couves de uma horta. Ela vem a um mundo sem magia, onde tudo se conquista por força da solidariedade entre os Homens (o elenco é composto por pessoas do povo, sem qualquer treino ou vícios do *métier*), consubstanciada em movimentos, gestos, olhares e pequenas palavras de alento, isto por muito que, como lamenta a mãe de Natale depois da violenta contenda familiar que irá precipitar a empreitada afoita pela noite fora, “nós, os pobres, estejamos sempre a discutir”.

Por isso, caro Zavattini, nunca poderia ser Rossellini a realizar este filme. Como nota Bazin («De Sica et Rossellini», *Radio-Cinéma-Télévision*, n.º 295, setembro de 1955), o cinema de De Sica/Zavattini é baseado na análise, ao passo que o cinema de Rossellini apoia-se num processo de síntese. O cinema de De Sica/Zavattini, atento ao “fenómeno social”, vive dos pequenos gestos (o fazer do trabalho), ao passo que os filmes de Rossellini aspiram a uma cosmologia (o fazer de uma certa errância), que liga o Homem a um pano de fundo histórico e, em potência, encaminham-no a uma ascensão metafísica. Resume assim Bazin: De Sica/Zavattini é como um microscópio, ao passo que Rossellini é como um telescópio. Os dois virados para a realidade, mas são movimentos diferentes que ligam o Homem ao mundo nestes dois pólos essenciais do neorealismo. **Il tetto**, isto é, a história real que lhe está na base, nasceu para ser traduzida em imagens pelo cinema de De Sica. O que mais comove aqui são os tais pequenos gestos, que ganham forma em movimentos, puxados pelo amor e pela crença na entreatada – ela ainda é possível, ela é essencial numa vida que ainda se faz “entre ruínas”.

O título de uma crítica de Henri Agel, para os *Cahiers du cinéma* («Une éthique de la vulnérabilité», n.º 67, janeiro de 1957), aquando do lançamento do filme, é particularmente eloquente: De Sica encena uma verdadeira “ética da vulnerabilidade”. Como ensinou um cineasta – outrossim humanista – como Robert Flaherty, num filme chamado **Nanook of the North** (1922) – recorde a sequência da construção do iglu –, na elevação de uma casa cabe todo o mundo, isto é, cabe cinema suficiente para nos iluminar o espírito e aquecer a alma. A câmara de De Sica acompanha de perto, respeitando a duração de cada gesto, a empreitada de Natale que luta contra o tempo, auxiliado pelos seus companheiros das obras e, mesmo que enfraquecida pela sua condição de grávida, por Luisa. Esta família improvisada de trabalhadores constrói a habitação – metáfora do amor que une Homem e Mulher – como se não houvesse amanhã, como se o amanhã não ousasse impor, neste caso, a sua cínica ditadura.

De Sica constrói “blocos de duração” – a boa receita baziniana do grande cinema realista – como os homens e a mulher edificam/realizam esta casa pobre e humilde, mas que é e será, no tempo que o filme nos dá a viver, a casa mais bela e rica do mundo. A certa altura, assistimos ao pequeno milagre do gesto que tanto comovia Bazin, uma cena que, a meu ver, dialoga com

outra, humilíssima, de **Umberto D.**, em que Maria, a empregada grávida, extermina as formigas com folhas de jornal em chamas e fecha a porta com o pé descalço enquanto prepara languidamente o café matinal. Luisa está cansada, os homens começam a ceder, vulneráveis, à ditadura do amanhã, do raiar do dia que lhes ponha fim ao sonho da empreitada. Há um rapazito por perto, que não sei se é um avatar de Bruno de **Ladri di biciclette** (1948), o garoto que, receoso e frágil, acompanha a tragédia de seu pai, um trabalhador privado da sua ferramenta, ou uma versão humana do companheiro canino de Umberto Domenico, Flick. O que é certo é que ele está ali e assiste a tudo com uma paciência obediente. A dado momento, surge a oportunidade de mudar de condição, passando de agente passivo a agente ativo, de espectador a ator da ação. Num impulso que não pede autorização a nada nem a ninguém sem ser à força do amor e à receita da mais pura felicidade, Luisa pede ao rapaz para a acompanhar até à casa do cunhado, o par de braços que falta para que a obra aconteça e o teto se sustente sobre quatro paredes. Depois, Luisa, já exausta, pede ao garoto que acenda a lamparina a óleo, pedido respondido com diligência. De Sica segue tudo isto, tal como o rapaz acompanha Luisa no filme, com uma lealdade e ternura perto de indestrutíveis. São pequenos gestos, pequenos verbos realizados – acompanhar, guiar, acender.

Com efeito, o olhar De Sica é como um microscópio: amplia até ao infinito o que nos parece – a nós, humanos anestesiados pelo cinismo – pequeno. Aquele rapaz tem a altura exata do cinema de **Il tetto**: é enorme na sua pequenez, está ali e, pela lente de De Sica, ele, na sua presença, amplia até ao infinito esse nosso projeto comum – é comum, lembra-se? – chamado Humanidade. Naquela casa impensável de tão pequena, tosca e vulnerável está o cimento feito de tudo o que é bom entre – e que junta – os Homens. A casa de De Sica e Zavattini serve o casal e o seu direito à habitação, mas ela resulta, assim, com esta atenção e este tempo (esta *atenção dada ao tempo e ao gesto*), num monumento à bondade.

Luís Mendonça