

## VELHICE, POBREZA E EXCLUSÃO SOCIAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POSTURA NEORREALISTA EM UM CONTO DE LUANDINO VIEIRA E EM UM FILME DE VITTORIO DE SICA

Karina de Almeida Calado\*

Leonardo Domenico Nóbrega Bastos\*\*

### *Resumo*

Neste trabalho analisa-se a postura neorrealista de Luandino Vieira, no conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, constante do livro *Luuanda* (1963), e de Vittorio De Sica, no filme *Umberto D.* (1952). Pretende-se discutir, entre outros aspectos, como as duas obras evidenciam o “olhar sobre o Outro”, traço que se configura como cerne do projeto estético de Luandino Vieira e de De Sica. A opção por personagens marginalizadas socialmente e por cenários de exclusão social figura como uma perspectiva neorrealista presente nos dois trabalhos. Observa-se, nas duas narrativas, a representação do homem comum em seu drama cotidiano, e considera-se que tanto o conto quanto o filme apresentam uma consciência da realidade e uma postura ideológica que rasuram, na sua época, modelos tradicionais de representação mimética. O drama financeiro, a fome, a doença e a luta pela sobrevivência atravessam essas duas obras. No conto, uma velha e um menino protagonizam a narrativa; no filme, um velho e o seu cão. A arte se mostra como um espaço de acolhimento dessas personagens sem lugar na sociedade, as quais encenam o drama coletivo do “refugo humano”.

Palavras-chave: Postura neorrealista. Exclusão social. Refugo humano. Luandino Vieira. Vittorio de Sica.

## OLD AGE, POVERTY AND SOCIAL EXCLUSION: REFLECTIONS ABOUT THE NEOREALISTIC ATTITUDE IN A TALE BY LUANDINO VIEIRA AND A FILM BY VITTORIO DE SICA

### *Abstract*

The present work analyses the neorealistic attitude of Luandino Vieira, in the tale *Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos* (*Grandma Xíxi and her grandson Zeca Santos*) (1963), and that of Vittorio De Sica, in the neorealist film *Umberto D.* (1952). We intend to discuss, among other aspects, how these works evidence the “look on the Other”, a trace that configures itself as the core of both Luandino Vieira’s and De Sica’s aesthetic projects. The choice for socially marginalized characters and for sceneries of social exclusion appears as a neorealistic perspective which features in both works of art. We observe in the two narratives the representation of the common man in his daily drama, and consider that both the tale and the film present a conscience of reality and an ideological attitude that scratch, at their time, traditional models of mimetic representation. Financial drama, starvation, illness and the struggle for survival traverse these two works. In the tale, an old woman and a boy are the protagonists of the narrative; in the film, an old man and his dog. Art emerges as a receiving ambient for these characters with no place in society, which act in the collective drama of the “human scrap”.

Keywords: Neorealistic attitude. Old age. Social exclusion. Human scrap. Luandino Vieira. Vittorio De Sica.

Recebido em 24/01/2018  
Aceito em: 12/02/2018

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Literaturas de língua portuguesa. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Bolsista CAPES.

\*\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo – UFPE. Pós-graduando de MBA em Gestão de Empreendimentos Culturais – PUC Minas.

## A postura neorrealista

A discussão sobre o realismo, na literatura e nas artes, de modo geral, longe de estar encerrada, ganha cada vez mais força na reflexão crítica atual. Como pontua Tânia Pellegrini (2007), pode-se falar de uma inesgotabilidade do debate. Focalizado sob diferentes perspectivas, desde o século XIX até a atualidade, nota-se que nos estudos críticos acerca das diversas feições do “realismo” há uma busca pela formulação de concepções que visam deslindar a relação da arte com o seu referencial, com o indivíduo e com a sociedade.

Há uma tendência, nos estudos recentes, em apontar um “eterno retorno” do realismo. Essa opinião é compartilhada por Pellegrini, que justifica esse “eterno retorno” com o argumento de que, sendo o realismo uma postura e um método, ele ativa um processo mimético que não é apenas referencial, descritivo ou fotográfico, mas uma imitação em profundidade, que pode ser observada em todas as épocas. Para ela, a sociedade, a história, a cultura e as relações humanas, de modo amplo, estão na literatura e na arte de maneira refratada. Nesse sentido, amparada em Raymond Williams, ela define o realismo como “um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade” (WILLIAMS *apud* PELLEGRINI, 2009, p. 33). Ou seja, não se trata de uma representação do que está aparente, de uma ilusão referencial, ou de um “efeito de real” criado pela linguagem, como propôs Barthes.

Pellegrini considera que a noção de “realismo” sofreu modificações e adaptações ao longo do tempo. Essa pesquisadora entende que, atualmente, um modo produtivo para termos uma visão histórica do conceito e o percebermos como princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações, é compreendermos o realismo como:

*uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. (PELLEGRINI, 2007, p. 138, grifos da autora).*

Percebido como postura ideológica diante do mundo, o “realismo” é manifestado ou captado de maneira crítica e particular, desdobrando-se em diversas feições e métodos, em todas as épocas. Nesse sentido, este trabalho concebe que a estética neorrealista figura enquanto uma feição do realismo moderno, compreendida como

*o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer ao decurso geral da história contemporânea. (AUERBACH *apud* PELLEGRINI 2007, p. 144).*

A proposta neorrealista põe em cena a opção pela realidade cotidiana das camadas mais populares e pela representação de personagens pertencentes a essas camadas. Junto a esses aspectos, o neorrealismo imprime uma ruptura com padrões estéticos vigentes na literatura e

no cinema. Observa-se que é mobilizada uma nova consciência da realidade, permeada pelo olhar sobre o Outro. Nesse sentido, a estética neorrealista promove um novo momento de encenação e de captura da realidade, rasurando um modelo de linguagem e de representação mimética, e rompendo com a noção de referencialidade formada pela tradição.

Alfredo Bosi (2002) destaca a feição de resistência na proposta neorrealista, afirmando que ela também abrangia a ideia de uma estética que transgredia ideais e valores já ultrapassados. Bosi salienta que o movimento promove uma resistência ético-política, que é representada em suas opções narrativas e estilísticas:

A proposta neo-realista passava também a significar a libertação de uma prática de escrita que estaria, por sua própria ancianidade estética, vinculada a ideais e valores já ultrapassados. Novamente a resistência ético-política buscava traduzir-se em resistência no plano das opções narrativas e estilísticas. (BOSI, 2002, p. 126-127).

O neorrealismo traz para a cena o homem comum, as personagens anônimas do cotidiano. Cabe destacar que a postura de resistência, assinalada por Bosi (2002), revela o viés da crítica marxista ao capitalismo, característico da estética neorrealista. O capitalismo produziu uma horda de seres “redundantes”, sem espaço e sem utilidade alguma na sociedade. Apenas na arte, esses seres passam a ser vistos e a ter seus dramas cotidianos problematizados. Bauman (2005) define o ser “redundante” como o extranumerário, desnecessário:

sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade. Os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você. Não há uma razão autoevidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência. Ser declarado redundante significa ter sido dispensado *pele fato de ser dispensável*. (BAUMAN, 2005, p. 20).

Nas duas narrativas aqui analisadas, o conto de Luandino Vieira, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, e o filme de Vittorio De Sica, “Umberto D.”, observa-se que a opção dos autores é focar o drama de personagens mais velhas em cenários de exclusão social. Ambas evidenciam a negação do direito à existência às personagens que as protagonizam. Essas personagens vão se percebendo ao longo da narrativa como inúteis, redundantes e dispensáveis. Suas vidas não importam. Vavó Xíxi tem apenas o neto Zeca para dar-lhe sentido à existência; Umberto D. tem apenas o seu cãozinho. Sem espaço na sociedade, denotado na falta de moradia digna, ou até mesmo de uma moradia, qualquer que fosse, as personagens do conto habitam uma cubata feita de pau-a-pique, papelões, luandos e cobertura de zinco, localizada no musseque, nome dado aos bairros pobres na periferia de Luanda; já Umberto D. acaba sendo despejado da pensão onde morava por não ter o dinheiro necessário para pagar o aluguel do seu quarto, cujo pagamento se encontra em atraso. Vistas como sobra, essas personagens aparentam ser cadáveres ambulantes, resistindo a permanecer em espaços que não querem mais a sua presença.

Marcadas pelo drama financeiro, as personagens Zeca Santos e Umberto D. atravessam as respectivas narrativas deslocando-se pela cidade (Luanda e Roma, respectivamente) em busca de alguma solução para os seus problemas. O menino Zeca Santos, pobre, morador de

um bairro estigmatizado, e o idoso Umberto D., um aposentado cujo salário não supre as suas necessidades básicas de moradia e de alimentação, experimentam a difícil tarefa de verem-se como redundantes, cuja existência é dispensável. Zeca Santos busca um trabalho com o qual possa levantar algum dinheiro para comprar alimento para saciar a fome, tanto a sua quanto a de sua avó, mas nada encontra para uma pessoa na condição dele. O idoso Umberto D. sabe que a única coisa que pode fazer para conseguir algum dinheiro para pagar o aluguel atrasado da pensão é desfazer-se dos últimos bens que ainda lhe restam, resumidos a um relógio de algebeira e alguns livros, os quais são vendidos a preços irrisórios e, conseqüentemente, não alcançam o valor total necessário para pagar a sua dívida.

Como contraponto da invisibilidade social, a dignidade é um valor posto em questão nas duas narrativas, revelando-se como uma das características mais marcantes das personagens Zeca Santos e Umberto D. Todo o contexto em que essas personagens circulam tenta subtrair-lhes esse valor, indispensável à afirmação enquanto seres humanos. A defesa da dignidade pessoal atravessa toda a narrativa e, em nome dela, o menino Zeca Santos envergonha-se de confessar a sua fome, chegando a rejeitar comida, quando oferecida a ele; Umberto D. reluta a pedir esmola. A dignidade contrapõe-se à situação de miserabilidade, afirmando a grandeza e a consciência do valor próprio. Zeca Santos e Umberto D. são personagens que evidenciam que a miséria pode até tirar-lhes o sentido da existência, negar-lhes direitos fundamentais, mas não consegue tirar-lhes a dignidade.

A afirmação da dignidade e do humano, diante do drama financeiro, revela muito do contexto em que se inserem as duas narrativas. Com Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos, Luandino Vieira ressalta a dignidade do homem comum angolano em meio à exclusão social determinada pelo colonialismo. Com Umberto D., Vittorio De Sica marca a hombridade do povo italiano, mesmo no cenário de dificuldades de país derrotado na Segunda Guerra Mundial, poucos anos após o fim do conflito.

### Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos

A escrita do conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” é feita de dentro da prisão de São Paulo de Luanda e se insere no projeto estético de Luandino Vieira de ruptura de modelos convencionais de linguagem e escrita. Esse projeto acolhe a oralidade e evidencia a afirmação da identidade angolana segundo as matrizes culturais e linguísticas, valendo-se, sobretudo, da realidade de seu país.

O contexto do conto revela a miséria nos musseques e o enfrentamento da fome, por seus habitantes. O autor insere como questão de fundo a prisão de pessoas que se engajam na luta contra o colonialismo. Zeca Santos precisa conseguir trabalho para colocar comida em casa porque seu pai está preso. Os postos de trabalho são oferecidos por colonos portugueses, e Zeca Santos, além da pobreza, ainda traz consigo o peso do estigma de morar em um bairro onde as pessoas estão se rebelando contra o colonialismo. Tachado de terrorista, Zeca acaba sendo chicoteado, além de escorraçado dos locais onde pede emprego.

A realidade dos musseques é encenada no conto com cores, sons e cheiros. A beleza com que as palavras se arranjam para construir a plasticidade das cenas contrasta com a realidade que elas evocam, revelando uma estratégia autoral de enxergar o belo naquele lugar, mesmo no contexto trágico da miséria, conforme já podemos observar na construção do primeiro parágrafo:

Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa. Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair. Ora a manhã desse dia nasceu com as nuvens brancas — mangonheiras no princípio; negras e malucas depois — a trepar em cima do musseque. E toda a gente deu razão em vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo. (VIEIRA, 2014, p. 11).

A tensão manifestada na natureza, assinalada pela ausência de chuva, pela formação de nuvens “negras e malucas” em cima do musseque, pelos trovões, pelos raios, pelo vento raivoso, pelo vendaval de folhas, papéis, lixo e poeira, e pelo falar grosso da trovoada, anuncia o ambiente dramático do conto. O leitor mergulha nessa tensão desde a primeira frase do texto.

A atmosfera de opressão vivida pelos habitantes do musseque é marcada pela imagem dos jipes das patrulhas policiais, zunindo no meio de ruas e becos e espalhando poeira vermelha em toda a paisagem descrita. O cenário de exclusão social está evidente desde essa primeira cena. Observa-se que as condições precárias de moradia já estão postas, evocadas em palavras como “musseque” e “cubata”, oriundas do quimbundo. Essas paupérrimas construções de paredes de pau-a-pique, madeiras, papelões e luandos também sugerem ao leitor o pesadelo enfrentado pelos moradores com a chegada das fortes chuvas:

O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. Tinha mesmo cubatas caídas, e as pessoas, para escapar morrer, estavam na rua com as imbambas que salvaram. (VIEIRA, 2014, p. 12).

A paisagem chuvosa vale como uma imagem muito cara à perspectiva do conto de que o drama da miséria vivida pelos moradores do musseque não importa à sociedade, construída na frase “carros cuspiendo lama na cara das cubatas”. Essa imagem nos diz que a sociedade está “cuspiendo na cara” daqueles que ela relegou para as suas margens: os redundantes.

Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos exibem em suas caras magras as marcas da vida sofrida e a angustiante situação da fome, que atravessa todo o conto. Na descrição da crueldade da fome, que arranca lágrimas da mais velha, o narrador introduz o discurso direto de vavó Xíxi, lamentando a triste constatação de ver-se como inútil, apodrecida; portanto, descartável.

[...] na barriga, o bicho da fome, raivoso, começou roer, falta de comida, dois dias já, de manhã só mesmo uma caneca de café parecia era água, mais nada. Vavó quase a chorar lhe sacudiu da esteira com a vassoura para ele ir embora procurar serviço na Baixa e, quando Zeca saiu, ainda falava as palavras cheias de lágrimas, lamentando, a arrumar as coisas:  
— Nem maquezo nem nada! Aiuê, minha vida! Esta vida está podre!... (VIEIRA, 2014, p. 13-14).

A vida de vavó Xíxi está “podre”, como podres estão as laranjas que ela leva para casa, após revirar caixotes de lixo dos bairros mais abastados da cidade, numa atitude de desespero. Sem nada para comer em sua casa, a mais velha fantasia ter encontrado mandioca no lixo, quando, na realidade, eram apenas raízes de dalias, que tinham sido jogadas fora. Essa cena evidencia o contraste pelo qual as sobras apodrecidas de um lado da cidade acabam alimentando pessoas do outro lado da “fronteira do asfalto”. O lado que pode enfeitar-se com flores alimenta, com as raízes descartadas dessas flores, o outro lado. Desse outro lado, Zeca, apesar de sua fome, queria ter apenas uma camisa amarela, com desenhos de flores coloridas, para sentir-se tal como um jovem como outro qualquer, chegando mesmo a investir nessa camisa o seu último dinheiro.

[...] fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais o corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós os caixotes de lixo dos bairros da Baixa. As laranjas quase todas podres, só ainda um bocado é que se aproveitava em cada uma e, o pior mesmo, aquelas mandiocas pequenas, encarnadas, vavó queria enganar, vavó queria lhes cozer para acabar com a lombriga a roer no estômago... (VIEIRA, 2014, p. 17).

A personagem vavó Xíxi traz a peripécia em sua história de vida, pois passa pela reviravolta da ventura, que se transforma em seu oposto. Vavó Xíxi, em sua febre por ter comido as raízes de dália, lembra-se, em lamentos, do tempo do antigamente, em que tinha uma vida de felicidade, sua família gozava de prestígio e respeito, morava em um pequeno sobrado, uma vida em que não faltavam alegria, risos e cantigas, tinha discípulas de costura, roupas, dinheiro, comida de fartura, empregados, negócio de quitanda de panos, era gorda e bonita. Já não era mais “dona Cecília Bastos Ferreira”, mas “nga Xíxi”.

A construção plástica de cada cena do conto se parece com o movimento de uma câmera, que se desloca pela cubata de vavó Xíxi e pelo musseque, registrando, desde o chão molhado até o céu, as nuvens, o sol, a água que jorra, os pássaros, as árvores, as galinhas e os cachorros. O musseque é tecido em tons de impressionante beleza poética, chegando a causar um grande choque com a situação de dor, fome e exclusão que o contextualiza.

No sol pequeno, pelejando com as nuvens ainda a tapar o azul do céu, vem um calor fresco da água que caiu. Pelos fios, atravessando o musseque, as piápias estão pousadas em bandos, esquecendo, distraídas, as físgas dos miúdos. Os pardais já saltam, pardal não sabe andar, e vão assim, pelo chão molhado, apanhar as jingunas de encher os papos. Nos troncos mais novos das mulembas, plim-plaus e rabos-de-junco estão cantar a derrota que dão nos figos desses paus. Marimbondos saem malucos dos ninhos deles, nos cajueiros; os gumbatetes aproveitam o barro para adiantar construir as casas. Das cubatas, as galinhas e os pintinhos já saíram muito

tempo, chovia pequeno ainda e todo o chão de sítio de gafanhotos e salalés e formigas está remexido. Só os cães ficaram nas portas, enrolados no fundo dos buracos, aproveitando a areia fresca. (VIEIRA, 2014, p. 19).

Todos esses aspectos aqui levantados evidenciam a opção estética do autor pelo real angolano; no caso em particular, o real luandense. Não por acaso, o título do livro **Luuanda** reúne os três contos “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, “A estória do ladrão e do papagaio” e “A estória da galinha e do ovo”.

O conto de nossa análise evidencia a divisão entre as duas Luandas: a dos brancos ricos, colonos, dos bairros da Baixa; e a dos negros, dos pobres, dos bairros da periferia, os musseques. Uma imagem no conto marca de forma primorosa essa divisão: a grande porta de vidro do estabelecimento aonde Zeca vai, em busca de emprego, e de lá é escorraçado, aos gritos de “ladrão”, “preguiçoso” e “terrorista”. A grande porta de vidro “deixava ver tudo lá dentro a brilhar, ameaçador”. Do outro lado da porta, Zeca, faminto, exhibe sua camisa amarela florida, sua calça gasta, seus sapatos furados.

Quando o conto se encaminha para o desfecho, e constrói-se a expectativa de que Zeca teria conseguido arrumar trabalho de carregador de cimento no porto, o autor evidencia um cruel sistema de exploração da mão-de-obra de pessoas que, na situação de desespero, acabam submetendo-se-lhe. Entra em cena a personagem Sebastião, o atravessador que organiza os carregadores de cimento. Zeca ouve dele que, ao ingressar no serviço, estará roubando trabalho de um dos tantos homens, também necessitados, que ali estavam. Sebastião ainda acrescenta que o aumento na procura de trabalho fez com que diminuíssem o valor pago pela diária do serviço, de 60 para 40 paus. Não bastava o serviço ser pesado e cruel, Zeca ainda deveria dar 10 dos 40 paus a Sebastião, por colocá-lo no serviço.

O autor ainda reserva uma crítica à igreja, que é incapaz de intervir na situação de miséria dos musseques. Ao ser cobrado pela falta de ida à missa, mencionando que o padre havia perguntado por ele, Zeca responde a vavó que o padre não teria saída para o seu problema, pois não lhe arranjará emprego.

Mesmo diante de todas as dificuldades que enfrenta no musseque, Vavó Xíxi tem sempre uma piada. É detentora de uma capacidade incrível de riso, ainda que seja a de rir um riso triste. Apesar da dor, da fome, da febre e da situação desoladora de suas panelas vazias, ela não perde a sua capacidade de fazer piada e de sorrir. Vavó Xíxi e Zeca Santos representam o povo angolano, evidenciando a imagem de heróis em suas vidas cotidianas. Nesse sentido, a camisa amarela florida de Zeca figura como símbolo da dignidade do povo angolano na adversidade.

A narrativa é finalizada com a bela imagem do afeto entre vavó Xíxi e seu neto. Embora termine sem solução, pois é apenas um recorte de um drama cotidiano que prossegue, e sinalize a indiferença dos que estão fora daquela cubata para com aquela situação de miserabilidade, a narrativa ressalta, nessa imagem, a valorização da existência, um do outro, e que essa relação de afeto é necessária para que ambos continuem resistindo.

Com um peso grande a agarra-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (VIEIRA, 2014, p. 35).

## Umberto D.

Deleuze (1983) discute que, saindo da Segunda Guerra Mundial na condição de país derrotado, a Itália, que havia sofrido durante o conflito com uma guerra civil e ficara no fogo cruzado das tropas nazistas e aliadas, passou a produzir um cinema que não tinha mais como cânone nem a produção estadunidense, por um lado, nem, tampouco, a produção de cunho fascista. Como resultado disso, o cinema neorrealista recomeçava “do zero” e deu-se o direito de apresentar uma realidade dispersiva e lacunar, rompendo com a linha da ação e apresentando acontecimentos “insignificantes” como sendo vitais para os protagonistas, os quais deixam de ser heróis e aproximam-se, ao máximo, do homem comum. Seu drama é o drama do cotidiano, com as dificuldades financeiras, retratado nas filmagens externas em ambientes reais, em locais facilmente reconhecíveis, sem precisar recorrer-se a maquiagem, figurino ou cenários preparados para a rodagem das cenas. Ainda segundo Deleuze, o Neorrealismo italiano tem a sua origem no Realismo e no Naturalismo, com uma profunda expansão da consciência social.

Conforme Novello (2006), o cinema neorrealista, cujas formas e temáticas o aproximam mais a um tipo de documentário cinematográfico do que a um drama espetacular e ilusionista, pôde abordar livremente os conflitos presentes na sociedade italiana, após a queda do regime fascista e a retirada das tropas nazistas do território da Itália.

Apesar de uma série de dificuldades práticas, como a escassez de recursos financeiros, a impossibilidade de se usarem os estúdios da Cinecittà, ocupados pelos desabrigados da Segunda Guerra Mundial, os produtores italianos realizaram filmes que, através de um olhar para o cotidiano, apresentaram locais autênticos e retrataram os problemas e as dificuldades por que passava a sociedade da época. Desse modo, o cinema italiano (NOVELLO, 2006), antes conhecido por melodramas, divas glamourosas dos anos vinte e produções de temática bíblica, foi transformado nesse cinema quase clandestino, criado por cineastas e críticos, após o fim da era fascista.

Em um dos últimos filmes neorrealistas, lançado no início de 1952, na Itália, **Umberto D.**, usaram-se tanto os estúdios da Cinecittà quanto locais autênticos, com destaque para as filmagens em ruas e praças e, em especial, para uma cena rodada diante do Panteão, um dos edifícios da Antiguidade que melhor simbolizam a cidade de Roma. O filme **Umberto D.** acabou sendo um fracasso de público, além de ter recebido críticas negativas. Eventualmente, o neorrealismo foi perdendo força nos anos 50, tanto pelo insucesso de algumas produções, tais como **Umberto D.**, quanto por fatores externos ao cinema italiano.

A intenção dos cineastas neorrealistas foi a de opor-se à tradição artística do teatro e do cinema, que espetacularizam a existência humana, encenando apenas os momentos mais dramáticos da vida. Ao abordar como a obra de arte passou pelo processo de mercantilização na sociedade, Adorno (2002) discute como a indústria cultural se apropria de produtos da comunicação para atingir a grande massa. Percebe-se que, no neorrealismo, a produção cinematográfica italiana teve uma tendência oposta, gerando filmes que são muito mais obras de arte do que sucessos comerciais. Pelo contrário, o insucesso de público da maioria dos filmes neorrealistas fez com que o cinema italiano acabasse, de uma forma ou de outra, distanciando-se dessa estética. O movimento neorrealista, contudo, influenciou o cinema de outros países, inclusive o do Brasil.

O cineasta ítalo-americano Martin Scorsese afirma, em referência a diversos filmes, que o cinema italiano influenciou a sua visão da arte cinematográfica, o seu trabalho como diretor de cinema e, mesmo, o mundo do cinema, como um todo. Em sua análise do filme *Umberto D.*, Scorsese destaca que, para muitos, essa produção é o ápice do neorrealismo italiano, e considera que:

[...] *Umberto D.* é um grande filme sobre como é estar presente e observar impotentemente à medida que se cai na pobreza e até a sua dignidade se torna excesso de bagagem. [...] À medida que esse homem observa a sua dignidade sendo corroída, a solidão se torna o seu modo de vida. O seu cão Flike é tudo o que o que lhe resta no mundo. [...] E, finalmente, nada mais há para se viver. [...] E então... ele tenta o seu melhor para simplesmente desaparecer. [...] Como “Ladrões de Bicicleta”, “*Umberto D.*” é um grande filme sobre um herói da vida cotidiana. Esse foi o valioso presente de De Sica para o seu pai... e para nós<sup>3</sup>. (SCORSESE, 1999).

O conflito social e os dilemas psicológicos permeiam o cinema neorrealista. Em *Umberto D.*, Vittorio De Sica começa com uma cena de protesto de aposentados e encerra o filme de forma aberta, após uma frustrada tentativa de suicídio do protagonista. A manifestação é violentamente reprimida pelo aparato policial do Estado, dispersando os manifestantes como se tangerem animais. O protesto torna-se burocraticamente invalidado pela falta de uma autorização formal para a sua realização. Essa cena apresenta uma causa coletiva, da insuficiência financeira causada pela inflação e pela conseqüente defasagem no valor das pensões pagas aos aposentados em relação às suas despesas básicas. Esses idosos tentam resistir a um sistema que os enxerga como seres inúteis e que, por isso, nem sequer deveriam mais existir. Assim, vai sendo-lhes tirado o meio de sobrevivência dentro desse sistema, o qual é, propriamente, o dinheiro.

Nesse momento, o filme individualiza o caso do senhor Umberto Domenico Ferrari, cujo aluguel mensal de 10 mil liras representa um valor de 55% de sua aposentadoria, estipulada em 18 mil liras. A empregada da pensão onde ele habita há mais de 20 anos, Maria, informa, em uma outra cena, que a proprietária poderia alugar o mesmo quarto por mil liras a hora. Essa

3 [...] *Umberto D.* is a great film about what it is to stand by and watch helplessly as you slip into poverty and even your dignity becomes excess baggage. [...] As this man watches his dignity being eaten away, loneliness becomes his way of life. His dog Flag [Nota de Tradução: no filme original, o nome do cão é “Flike”, e não “Flag”, como citado por Scorsese no documentário] is all he has left in the world. [...] And, finally, there's nothing left to live for. [...] And then... he tries his best to simply disappear. [...] Like “The Bicycle Thief”, ‘*Umberto D.*’ is a great movie about a hero of everyday life. That was De Sica's precious gift to his father... and to us.

personagem se manifesta, no filme, como sendo a única capaz de se solidarizar com o drama de Umberto D., pois, assim como ele, vive o pesadelo do despejo iminente. Grávida de uma criança da qual não sabe quem é o pai, Maria sabe que a sua gravidez, assim que for descoberta por sua patroa, será o motivo para que seja mandada para a rua.

A pressão financeira aparece em diversos momentos do filme, como, por exemplo, quando o protagonista vende seu relógio a um preço excessivamente baixo a um outro idoso, o qual, em seguida à compra, vai pedir esmolas diante de uma igreja. Em outro momento, desfazendo-se dos seus últimos objetos de valor material, vende seus livros a um livreiro de praça, mais uma vez abaixo do preço pretendido, que era de 2,5 mil libras. Umberto D. fecha a negociação por 2 mil libras porque está com febre e precisa urgentemente do dinheiro. Os livros carregam um valor afetivo, que é absolutamente desconsiderado em uma transação comercial.

Após o desaparecimento de Flike, Umberto se vê obrigado a comprar um copo de 50 libras de um feirante, apenas para conseguir trocar uma nota de mil libras, para conseguir pagar uma conta de 200 libras do táxi que o levou ao canil público, uma vez que o taxista afirma não ter troco para aquele valor.

A cena no canil constrói algumas analogias fundamentais à narrativa. Esse lugar figura como espaço de morte e metáfora dos campos de extermínio. São levados para lá os animais encontrados na rua. Posteriormente, esses animais são incinerados, caso não procurados por seus donos, ou cujos donos não disponham de dinheiro para retirá-los. A narrativa apresenta o caso de um proprietário que, por não ter 450 libras para retirar o seu cãozinho, que havia sido capturado pela carrocinha, resigna-se com a execução daquele que poderia ser, da mesma forma que o cão Flike é para Umberto D., a sua única companhia e, talvez, também o seu melhor amigo. A morte do cão resulta em um sacrifício inútil, visto que nem o devolve ao seu dono nem cobre as despesas que o Estado teria tido com ele. Nesse sentido, o canil, assim como também o refeitório público e o hospital religioso, representa um espaço reservado aos redundantes, os abandonados pela sociedade, sejam eles cães ou homens.

Mesmo tendo em conta que todas as situações e as transações comerciais ocorridas no filme são fictícias, o cinema neorrealista procura ilustrar, por meio desses exemplos, o quanto a falta de recursos pode ser negativamente determinante na vida das pessoas, e até na vida (e morte) dos animais.

Na cena em que Umberto D. resolve colocar o seu cãozinho para pedir esmolas por ele, escondendo-se atrás de uma das colunas do Panteão, De Sica evidencia o alheamento de todos os que estão em volta ao drama vivido por aquele idoso. A cena traz uma sensibilidade impactante, chamando atenção pela imponência da construção arquitetônica da Antiguidade, que esconde Umberto D., em sua vergonha de pedir esmola, e serve de plano de fundo para que Flike exhiba a sua tentativa de ajudar o seu dono, disciplinadamente “segurando” um chapéu com a sua boca.

Figura 1 - Cena da esmola



Fonte: YOUNGLYNNKIM, 2017.

Após tentar, sem sucesso, obter dinheiro de ex-colegas de trabalho e de pessoas conhecidas que ele encontra na rua, e mesmo já tendo se recuperado da amigdalite, a solução encontrada pelo aposentado para os seus problemas financeiros é o suicídio, o qual só é adiado por sua vontade de dar um encaminhamento ao seu cão.

A possibilidade do suicídio denota que Umberto D. leva a sua dignidade ao extremo, pois vê como esgotados os meios de continuar vivendo dignamente. Ver-se sem dinheiro para moradia e alimentação, mesmo após uma vida inteira de trabalho, faz com que a personagem perca seu vínculo com a humanidade.

Umberto D., após decidir-se pelo suicídio, tenta encontrar um lugar para Flike. Inicialmente, considera a possibilidade de pagar a uma família para ficar com ele, investindo o dinheiro obtido com a venda de seus últimos bens de uso pessoal. Depois que desiste desse plano, experimenta doá-lo a uma menina, em um parque. Esse encaminhamento para a vida de Flike também é frustrado, pois a babá da criança se opõe à doação. Então, Umberto D. resolve cometer o suicídio abraçado a Flike, atirando-se na frente de um trem. Até mesmo essa providência acaba sendo frustrada, pois Flike consegue escapar dele quando se dá conta da situação de perigo iminente. O instinto animal de sobrevivência supera a fidelidade canina.

Figura 2 – Cena da tentativa de suicídio



Fonte: LARSENONFILM, 2017.

Salvo por Flike de sua tentativa suicida, Umberto D. resolve, assim, continuar a sua caminhada sem rumo. O final da história é aberto, fazendo com que o problema da personagem se generalize com o das outras pessoas comuns, ou que, ao menos, possa ser generalizado pelo público. A certeza que fica para o espectador é a de que a relação de afeto com o seu cão é um fio de motivação para que Umberto D. continue resistindo.

Figura 3 – Cena final



Fonte: REVISTA MOVIOLA, 2017.

Por sua condição comum de pobreza e redundância, cujo drama cotidiano é encenado nessas duas narrativas aqui analisadas, essas personagens têm no afeto o seu elemento de resistência, sejam elas uma avó e o seu neto, no conto, ou um idoso e o seu cão, no filme. Embora suas ações nos pareçam inúteis, diante de um determinismo social, as cenas de afeto com que as duas narrativas são encerradas evidenciam a importância de cada uma dessas personagens, uma na vida da outra, sendo a principal razão para que continuem existindo. O afeto é a afirmação do humano, perante a despersonalização e a descartabilidade impostas às personagens. As duas obras resultam em uma mensagem de valorização da vida, e daquilo que não se pode valorar, como resistência a um capitalismo brutal, um sistema que exclui todos os que se encontram em uma condição de redundantes sociais.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução Juba Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema – A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. Brasília: Brasiliense, 1983.
- LASERNOFILM. **Cena da tentativa de suicídio**. Disponível em: <<http://www.larsenonfilm.com/wp-content/uploads/2014/04/umberto-d-review.jpg>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- NOVELLO, Eric. O neo-realismo e o cinema contemporâneo: Fronteiras entre a ficção e o real. **Aguarrás**, v. 1, n. 4. Rio de Janeiro, nov./dez. 2006. Disponível em: <<http://cineclubeartepoesiadoolhar.blogspot.com.br/2010/06/o-neo-realismo-e-o-cinema-contemporaneo.html?m=0>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, Campina Grande, n. 14, p. 11-36, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- REVISTA MOVIOLA. **Cena final**. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/wp-content/uploads/2011/12/Umberto-D.jpg>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- SCORSESE, Martin. **My Voyage to Italy** [Minha Viagem à Italia]. Los Angeles: Miramax Films, 1999.

**Umberto D.** Direção: Vittorio De Sica. Produção: Rizzoli; De Sica; Amato. Intérpretes: Carlo Battisti; Maria Pia Casilio; Lina Gennari. Roteiro: Cesare Zavattini. Distribuição: Dear Film, 1952. 1 DVD (89 min), son, pb.

VIEIRA, Luandino. **Luuanda**. Lisboa: Luandino Vieira e Editorial Caminho SA, 2014.

YOUNGLYNNKIM. **Cena da esmola**. Disponível em: <<https://younglynkim.files.wordpress.com/2014/09/umberto-d-1952-5.jpg>>. Acesso em: 15 mar. 2017.