

LADRÕES DE BICICLETAS

um filme de Vittorio De Sica

com Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Elena Altieri

Cópia Digital Restaurada 4K | *Ladri di biciclette* | Itália, 1948 | 1h29 | M/6

Óscares – Prémio Honorário
Globos de Ouro – Melhor Filme
BAFTA – Melhor Filme
Festival de Locarno – Prémio Especial do Júri
Prémios Bodil – Melhor Filme Europeu

Ladrões de Bicicletas

ou a prova do triunfo do neo-realismo italiano

André Bazin

Ladrões de Bicicletas é neo-realista segundo todos os princípios seguidos pelos melhores filmes italianos depois de 1946. Intriga “popular” e mesmo populista: um incidente na vida quotidiana de um operário. Mas não um desses acontecimentos extraordinários como os que envolvem operários predestinados à *la Gabin*. Nada de crimes passionais, de coincidências policiais grandiosas, que mais não fazem do que transpor para o exotismo proletário os grandes debates trágicos reservados, em tempos, aos familiares do Olimpo. Um incidente insignificante, na verdade, banal até: um operário que passa um dia inteiro a procurar por Roma, em vão, a bicicleta que lhe roubaram. Esta bicicleta é o seu instrumento de trabalho e, sem a encontrar, o mais certo é voltar ao desemprego. À noite, depois de horas de busca inútil, ele tenta roubar uma bicicleta, mas apanhado e, mais tarde, libertado, dá por si de novo na miséria e mergulhado, ainda para mais, na vergonha de se ter equiparado ao ladrão.

Vemos como não existe aqui matéria de *fait divers*: esta história não mereceria duas linhas em pasquins sem interesse. Faremos bem em não a confundir com a tragédia realista à *la Prévert* ou à *la James Cain*, onde o *fait divers* inicial é, na realidade, uma verdadeira máquina infernal colocada pelos deuses entre as pedras da estrada. O acontecimento não possui em si mesmo alguma valência dramática específica. Não alcança sentido senão em função da conjuntura social (que não psicológica ou ética) da vítima. Seria apenas uma banal desventura sem o espectro do desemprego, que o situa na sociedade italiana de 1948. Da mesma forma, a escolha da bicicleta como objecto-chave do drama é, simultaneamente, característica dos valores urbanos italianos e de uma época em que os meios de transporte mecânicos são ainda raros e dispendiosos. Não se insista: cem outros detalhes significativos multiplicam as anastomoses do argumento na actualidade, situando-o como um acontecimento da história política e social em tal lugar, em tal ano.

A técnica da *mise en scène* satisfaz, também ela, as exigências mais rigorosas do neo-realismo italiano. Nem uma só cena de estúdio. Tudo é rodado na rua. Quanto aos intérpretes, nenhum tem experiência de teatro ou de cinema. O operário vem da fábrica Breda, o rapaz é descoberto na rua, entre curiosos, a mulher é jornalista.

Eis, pois, as especificidades do problema. Vemos como não parecem renovar no que quer que seja o neorealismo de *4 passi fra le nuvole*, *Vivere in pace* ou *Sciuscià*. Mesmo *a priori*, teríamos mais razões para desconfiar. Este lado sórdido da história vai no sentido mais *contestável* da escola italiana: o de um certo miserabilismo e da busca sistemática do detalhe sujo.

Ladrões de Bicicletas ocupa há sete décadas consecutivas um lugar cimeiro no cânone dos melhores filmes de todos os tempos. Logo na estreia gerou um grande entusiasmo, na Europa e na América, e André Bazin descrevia-o como uma obra-prima, perfeita e sublime, e afirmava que De Sica era o maior realizador italiano. Amado por Orson Welles e Wes Anderson, o filme que “mudou a vida” de Ken Loach, que “salvou a carreira” de Jia Zhang Ke, *Ladrões de Bicicletas*, a *odisseia de um pai e de um filho pelas ruas de Roma à procura de uma bicicleta roubada*, indispensável para o seu trabalho, obra zênite do neo-realismo italiano, tem a grandeza de uma tragédia clássica.

Cesare Pavese dizia que o grande cronista da Itália do seu tempo era De Sica. Foi também nas ruas, onde filmaria, que o realizador foi procurar os seus intérpretes: Lamberto Maggiorani, o pai, era um operário mecânico, e Enzo Staiola, o filho, descobriu-o entre os mirones. “Era necessário que este operário fosse ao mesmo tempo tão perfeito, anónimo e objectivo como a sua bicicleta.” Com um trabalho rigoroso de escrita (com Cesare Zavattini e outros), uma concisão comovente, *Ladrões de Bicicletas* é “cinema no seu estado puro”, que nos provoca uma comoção tão forte hoje como há 70 anos.



Nada de propaganda

Se *Ladrões de Bicicletas* é uma pura obra-prima que iguala apenas, em bom rigor, *Paisà*, isso deve-se a um número de razões bem precisas que não constam do simples resumo do argumento, não mais do que da exposição artificial da técnica de *mise en scène*.

O argumento é de uma habilidade diabólica, uma vez que gere a partir do álbi da actualidade social outros sistemas de coordenadas dramáticas, sustentando-o em todos os sentidos. *Ladrões de Bicicletas* será certamente, dez anos volvidos, o único filme comunista válido, precisamente por estar pejado de sentido, mesmo se o tornamos abstracção do seu próprio significado social. A sua mensagem social não é limpa, permanece imanente em relação ao acontecimento, mas este é tão óbvio que ninguém o pode ignorar, e menos ainda recusá-lo, pois nunca está explícito como mensagem. A tese implicada é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo em que este operário vive, os pobres, para sua subsistência, *devem roubar-se entre eles*. Mas tal tese nunca é apresentada com premissas de tese, o encadeamento dos acontecimentos é sempre de uma verosimilhança a um tempo rigorosa e anedótica. No fundo, a meio do filme, o operário poderia recuperar a sua bicicleta, simplesmente não teríamos mais filme. (Pedimos desculpa pelo incómodo, diria o encenador, pensávamos que ele nunca reaveria a bicicleta; mas agora que a encontrou está tudo bem, ainda bem para ele, o serão chega ao fim, podemos iluminar a sala). Por outras palavras, um filme de propaganda procuraria *demonstrar* que o operário *não pode* reaver a sua bicicleta e que está necessariamente encurralado no círculo infernal da sua pobreza. De Sica limita-se a *mostrar-nos* que o operário *pode não* reaver a bicicleta e que

por causa disso irá, com certeza, regressar ao desemprego. Quem não vê que é o carácter accidental do argumento que pressupõe a necessidade da tese, em vez da mínima dúvida sobre a necessidade dos acontecimentos num argumento de propaganda, torna a tese hipotética.

Mas se não podemos fazer outra coisa senão deduzir, a partir da desventura do operário, a condenação de um certo tipo de relação entre o homem e o seu trabalho, o filme nunca reduz os acontecimentos e os indivíduos a um maniqueísmo económico ou político. Ele evita ludibriar a realidade, não apenas conferindo à sucessão de factos uma cronologia accidental e anedótica, mas tratando cada um deles na sua fenomenal integridade. Que o rapaz, a meio de uma perseguição, tenha vontade de mijar: que mijar. Que um aguaceiro obrigue pai e filho a esconderem-se sob um pórtico, que tal nos baste para, como eles, renunciarmos à perseguição, aguardando o fim da tempestade. Os acontecimentos não são essencialmente sinais de alguma coisa, de uma verdade da qual temos de nos convencer, eles conservam todo o seu peso, toda a sua singularidade, toda a sua ambiguidade factual. De modo que se não tiverem olhos de ver, serão livres de atribuir as suas consequências à má sorte e ao acaso. O mesmo em relação aos indivíduos. O operário é igualmente desprovido e isolado no sindicato como na rua, ou mesmo na inenarrável cena de Quakers católicos entre os quais pouco tempo antes se perdera, porque o sindicato não existe para encontrar bicicletas, mas para mudar o mundo onde a perda de uma bicicleta condena o homem à miséria. Do mesmo modo, o operário não se queixa "sindicalmente", mas junta-se aos companheiros que o poderão ajudar a encontrar o objecto roubado. Assim, um ajuntamento de proletários sindicalizados não se comporta senão como um bando de burgueses paternalistas face a um trabalhador infeliz. Nesta desventura privada, o colador de cartazes é também solitário (os companheiros postos de parte, mas os companheiros são assunto privado), afecto mais ao sindicato do que à igreja. Mas esta semelhança é uma suprema habilidade, uma vez que espoleta um contraste. A indiferença do sindicato é normal e justificada, uma vez que os sindicatos trabalham para a justiça e não para a caridade. Mas o paternalismo incómodo dos Quakers católicos é intolerável, uma vez que a sua "caridade" é cega perante esta tragédia individual, nada fazendo por mudar verdadeiramente o mundo que a causa. A cena mais conseguida a este respeito é a da tempestade sob o pórtico, quando um grupo de seminaristas se abate em torno do operário e do seu filho. Não temos nenhuma razão válida para os condenar por serem tagarelas e, ainda por cima, por falarem alemão. Mas seria difícil criar uma situação *objectivamente* mais anticlerical.

Como vemos – e eu poderia encontrar mais uma vintena de exemplos – os acontecimentos e os indivíduos nunca são solicitados no âmbito de uma tese social. Mas a tese surge mais reforçada e irrefutável na medida em que nos é dada por cumulação. É o nosso espírito que a identifica e que a constrói, não o filme. De Sica ganha em toda a linha num jogo em que ... não apostou.

Esta técnica não é absolutamente nova nos filmes italianos e já insistimos longamente no seu valor, aqui mesmo, a propósito de *Pais* e de, mais recentemente, *Alemanha Ano Zero* mas estes dois últimos filmes fazem reemergir os temas da Resistência ou da guerra. *Ladrões de Bicicletas* é o primeiro exemplo decisivo da conversão possível deste objectivismo de sujeitos intermutáveis. De Sica faz passar o neo-realismo da Resistência à Revolução.



Um homem e uma criança

Assim, a tese do filme eclipsa-se por detrás de uma realidade social perfeitamente objectiva; esta, por sua vez, passa para o pano de fundo do drama moral e psicológico que bastará para justificar o filme. O achado da criança é um golpe de génio cuja origem não sabemos se vem do argumento se da *mise en scène*, distinção que aqui perde todo o sentido. É a criança que dá à aventura do operário a sua dimensão ética e cava uma perspectiva moral individual neste drama que só poderia ser social. Suprimamo-la e a história permanece sensivelmente idêntica; a prova: vocês resumi-la-iam da mesma maneira. O miúdo limita-se, de facto, a seguir o pai trotando a seu lado. Mas ele é a testemunha íntima, o coro particular próprio desta tragédia. Ele é supremo na habilidade em quase desviar-se do papel da mulher para encarnar o carácter privado do drama numa criança. A cumplicidade estabelecida entre pai e filho é de uma subtileza que penetra até às raízes da vida moral. É a admiração que o rapaz sente pelo pai e a consciência de que este a possui que conferem ao final do filme a sua grandeza trágica. A vergonha social do operário exposto e esbofetado em plena rua não é nada perto daquela de ter o filho como testemunha. Quando a tentação de roubar a bicicleta o invade, a presença silenciosa do rapaz que adivinha o pensamento do pai é de uma crueza quase obscena. Se dele tenta desembaraçar-se mandando-o apanhar o eléctrico, de nada adianta. É preciso recuar aos melhores filmes de Charlot para encontrar situações de uma tão profunda comoção na concisão. Muitas vezes interpretámos mal, a este respeito, o gesto final do rapaz, que dá de novo a mão ao pai. Seria indigno do filme ver-se aí uma concessão à sensibilidade do público. Se De Sica oferece esta satisfação ao espectador, é porque esta está na lógica do drama. Esta aventura marcará uma etapa decisiva na relação entre o pai e a criança, algo como uma puberdade. Até aí o homem é como um deus para o filho; a sua relação evolui sob o signo da admiração. O gesto do pai compromete-a. As lágrimas que ambos vertem caminhando lado a lado, os braços dançantes, espelham o desespero de um paraíso perdido. Mas a criança regressa ao pai através da perda; ela amá-lo-á agora como um homem, em toda a sua vergonha. A mão que ele aperta na sua é não tanto sinal de um perdão nem de consolo pueril, mas o gesto mais solene que pode marcar a relação entre um pai e o seu filho: aquela que os torna iguais.

Levaria tempo, sem dúvida, a enumerar as múltiplas funções secundárias do rapaz no filme. Tanto no que concerne à construção da história como no que diz respeito à própria *mise en scène*. É, no entanto, necessário fazer notar a mudança de tom (quase no sentido musical do termo) que a sua presença introduz no filme. A irritação entre o miúdo e o operário transporta-nos, com efeito, do plano social e económico para o da vida privada, e o falso afogamento do rapaz, fazendo o pai tomar consciência da relativa insignificância da sua desventura, cria no coração da história uma espécie de oásis

dramático (a cena do restaurante), oásis naturalmente ilusório uma vez que a realidade desta felicidade íntima depende em definitivo da famosa bicicleta. Assim, a criança constitui uma espécie de reserva dramática que, dependendo dos casos, serve de contraponto, de acompanhamento ou passa, pelo contrário, para um primeiro plano melódico. Esta função interior à história é, aliás, perfeitamente nítida na orquestração da caminhada do homem e do rapaz. De Sica, antes de se decidir pela criança, não lhe ensaia as falas, mas o modo de caminhar. Ele quer ao lado da marcha de lobo do homem o tamborilar do miúdo, sendo a harmonia deste desacordo de uma importância vital para a inteligência de toda a *mise en scène*. Não seria excessivo dizer que *Ladrões de Bicicletas* é a história de uma deambulação pelas ruas de Roma de pai e filho. Que o rapaz esteja à frente, atrás, ao lado ou, pelo contrário, como na birra depois da estalada, a uma distância vingadora, o facto nunca é insignificante. Ele é, antes, a fenomenologia do argumento.



Mais do que actores

Nem imaginamos, neste sucesso do par operário-filho, que De Sica possa ter pensado em recorrer a actores conhecidos. A ausência de actores profissionais não é uma novidade, mas também aí *Ladrões de Bicicletas* ultrapassa os filmes anteriores. Doravante, a virgindade cinematográfica dos intérpretes não releva mais da proeza, da sorte ou de uma espécie de conjunção feliz entre sujeito, época e povo. É mesmo provável que tenhamos atribuído excessiva importância ao factor étnico. Sem dúvida, os italianos são, provavelmente, com os russos, o povo mais naturalmente teatral. O mais pequeno miúdo de rua vale um Jackie Coogan e a vida quotidiana é uma perpétua *commedia dell'arte*; mas parece-me dificilmente verosímil que tais dons de comediante estejam igualmente distribuídos pelos milaneses, napolitanos e os camponeses do Pó ou os pescadores da Sicília. Para lá das diferenças de raça, os contrastes históricos, linguísticos, económicos e sociais bastariam para comprometer esta tese, se quiséssemos atribuir apenas às qualidades étnicas a naturalidade dos intérpretes italianos. É inconcebível que filmes tão diferentes no tema, no tom, no estilo, na técnica como *Paisà*, *Ladrões de Bicicletas*, *A Terra Treme*, e mais recentemente, *Céu sobre o Pântano*, tenham em comum esta qualidade suprema de interpretação. Poderíamos admitir que um italiano da cidade seja particularmente dotado para esta faceta histriónica espontânea, mas os camponeses de *Céu sobre o Pântano* são verdadeiros homens das cavernas ao lado dos habitantes de *Farrebique*. A única evocação do filme de Rouquier, e a propósito deste, do de Genina, basta para relegar – ao menos neste aspecto – a experiência do francês ao nível de uma tocante tentativa de patronato. Metade dos diálogos de *Farrebique* são em voz *off* porque não se conseguia impedir os camponeses de rir durante uma deixa mais longa. Genina em *Céu sobre o Pântano*, Visconti em *A Terra Treme*, manobrando dezenas de camponeses, de pescadores, confiam-lhes papéis

de uma complexidade psicológica extrema, fazem-nos dizer textos muito longos durante as cenas onde a câmara escrutina tão impiedosamente os rostos como se estivessem num estúdio americano. Ora, é pouco dizer que estes actores improvisados são bons ou mesmo perfeitos: eles obliteram mesmo a ideia de actor, de jogo, de personagem. Cinema sem actores? Sem dúvida! Mas o sentido primeiro da fórmula está ultrapassado, é de um cinema sem interpretação que interessa falar, de um cinema onde não pode colocar-se a questão de um figurante actuar mais ou menos bem, de tanto que este se identifica com a personagem. [A rapariga de *Céu sobre o Pântano* tem tanta grandeza, nobreza e presença quanto Greta Garbo].

Apesar das aparências, não nos afastamos de *Ladrões de Bicicletas*. De Sica procurou durante muito tempo os seus intérpretes e escolheu-os em função de caracteres específicos. A nobreza natural, esta pureza popular do rosto e do caminhar... Meses a fio hesitou entre um e outro, levou a cabo centenas de ensaios para finalmente se decidir, num segundo, por intuição, ante uma silhueta encontrada ao virar da esquina. Mas ali não há milagres. Não é a excelência singular deste operário e deste rapaz que nos dá a qualidade da sua interpretação, mas todo o sistema estético no qual eles acabam por se inserir. De Sica, em busca de um produtor, acabara por encontrá-lo sob condição de a personagem do operário ser interpretada por Cary Grant. Bastou colocar o problema nestes termos para o tornar absurdo. Cary Grant, com efeito, é excelente neste tipo de *papel*, mas bem vemos que aqui não se tratava de interpretar um papel, mas de o obliterar, mesmo enquanto ideia. Era preciso que este operário fosse simultaneamente perfeito, anónimo e objectivo, tal como a sua bicicleta. Uma tal concepção do actor não é menos “artística” do que outra. A interpretação deste operário implica o mesmo talento físico, a mesma inteligência, a mesma compreensão das directivas do encenador como os de um actor experiente. Até agora, filmes totalmente ou parcialmente sem actores (por exemplo, *Tabu*, *Tonnerre sur le Mexique*, *A Mãe*) apresentavam-se mais como êxitos excepcionais ou limitados a um determinado género. Pelo contrário, nada (a não ser uma sábia prudência) impede De Sica de fazer cinquenta filmes como *Ladrões de Bicicletas*. Sabemos já que a ausência de actores profissionais não coloca alguma limitação à escolha dos temas. O cinema anónimo conquistou definitivamente a sua existência estética. O que não equivale a dizer que o cinema do futuro deva existir sem actores – o próprio De Sica é o primeiro a defendê-lo, ele que, de resto, é um dos maiores actores do mundo; simplesmente, certos temas tratados num certo estilo não o podem ser com actores profissionais e o cinema italiano impôs definitivamente estas condições de trabalho como se de uma paisagem verdadeira se tratasse. É esta passagem de *tour de force* admirável, mas talvez precário, a uma técnica precisa e infalível, que marca um estado de crença decisiva no neo-realismo italiano.

Para além do “cinema”

Ao desaparecimento da noção de actor na transparência de uma perfeição aparentemente natural como a própria vida responde o desaparecimento da *mise en scène*. Entendamo-nos: o filme de De Sica demorou muito tempo a ser preparado e tudo foi tão minuciosamente previsto como numa superprodução de estúdio (o que permite, de resto, improvisações de última hora) mas não me recordo de um só plano ou efeito dramático nascido do corte propriamente dito. Este parece-me tão neutro como num filme de Charlot. No entanto, se analisarmos o filme, nele descobrimos um número e nomenclatura de planos que não distinguem sensivelmente *Ladrões de Bicicletas* de um filme comum. Mas as suas escolhas dizem respeito a um realce mais límpido do acontecimento com o menor índice de refração.

Esta objectividade é muito diferente da de Rossellini em *Paisà* mas inscreve-se na mesma estética. Poderíamos aproximá-la aqui daquilo que Gide e, sobretudo, Martin du Gard dizem da prosa romanesca, que ela deve tender à transparência mais neutra. Como o desaparecimento do actor é o resultado de uma superação do estilo de interpretação, o desaparecimento da *mise en scène* é igualmente fruto de um progresso dialéctico no estilo da narrativa. Se o acontecimento se basta a si próprio sem que o encenador sinta necessidade de o iluminar através de ângulos ou pontos de vista da câmara, é porque este conseguiu, precisamente, alcançar a luminosidade perfeita que permite à arte desvelar uma natureza que finalmente se lhe assemelhe. É por isso que a impressão que *Ladrões de Bicicletas* nos deixa é a de uma constante realidade.

Se o natural supremo, este sentimento de acontecimentos observados por acaso ao longo de horas, é o resultado de todo um sistema estético presente (ainda que invisível), é, em definitivo, a concepção prévia do argumento que o autoriza. Desaparecimento do actor, desaparecimento da *mise en scène*? Sem dúvida, mas porque no início de *Ladrões de Bicicletas* existe, antes de mais, um desaparecimento da história. A palavra é equívoca. Sei bem que há uma história, mas a sua natureza é distinta daquelas que vemos, comuns, nos ecrãs; é mesmo essa a razão pela qual De Sica não encontrou um produtor. Quando Roger Leenhardt, numa fórmula crítica profética, perguntava em tempos “se o cinema é um espectáculo?”, pretende opor um cinema dramático a uma estrutura romanesca da narração cinematográfica. O primeiro toma de empréstimo ao teatro os seus recursos escondidos; a sua intriga, especificamente concebida como se fosse destinada ao ecrã, permanece alibi de uma acção, na sua essência idêntica à acção teatral clássica. Deste ponto de vista, o filme é um espectáculo, como a *representação* o é em cena. Por outro lado, pelo seu realismo e pela igualdade que confere ao homem e à natureza, o cinema aparenta-se esteticamente com o romance. [Demoraria muito se me detivesse na justificação de uma classificação dos filmes em romances e dramáticos. Mas tive já precisamente ocasião de demonstrar por que razão *Paisà* não se trata apenas de uma sucessão de *sketches*, mas de uma recolha de contos, e de nele reconhecer uma profunda novidade.]

Sem nos alongarmos numa teoria, de resto sempre contestável, do romance digamos que, em geral, a narrativa romanesca, ou algo que dela se aproxime, opõe-se ao teatro pela primazia do acontecimento sobre a acção, da sucessão sobre a causalidade, da inteligência sobre a vontade. Se quisermos, a conjunção teatral é “portanto”, a partícula romanesca “então”. Esta definição escandalosamente aproximativa terá, talvez, alguma coisa de justo, na medida em que caracteriza bastante bem os dois movimentos de pensamento do leitor e do espectador. Proust pode arrasar-nos com uma madalena, mas o autor dramático estará em falta se alguma das suas deixas não suscitar em nós o interesse pela deixa seguinte. É por esta razão que o romance pode fechar-se e voltar a abrir, desde que a obra seja rígida. A unidade temporal do espectáculo faz parte da sua essência. Desde que cumpra as condições físicas do espectáculo, o cinema não parece escapar às suas leis psicológicas, embora disponha também de todos os recursos de um romance. Por aí, sem dúvida, o cinema é congenialmente híbrido: ele encerra uma contradição. Ora, é evidente que a via progressista do cinema vai no sentido de um aprofundamento das suas virtualidades romanescas. Não que sejamos contra o teatro filmado, mas é preciso convir que se o ecrã pode, em certas condições, desenvolver o teatro, é necessariamente a expensas de alguns valores especificamente cénicos e, desde logo, da presença física do actor. Por seu turno, o romance não tem nada (pelo menos, idealmente) a perder no cinema. Podemos conceber o filme como um super romance cuja forma escrita não seria

mais do que uma versão enferma e provisória. Do que aqui se propôs brevemente, o que pode ser um filme nas condições actuais do espectáculo cinematográfico? É praticamente impossível recusar ao ecrã exigências espectaculares e teatrais. Resta saber como resolver esta contradição. Constatemos, antes de tudo, que o cinema italiano actual é o único no mundo a ter a coragem de abandonar deliberadamente os imperativos espectaculares. A *Terra Trema* e *Céu sobre o Pântano* são filmes sem “acção”, cujo desenrolar (de um romanesco pouco épico) nada concede à tensão dramática. Os acontecimentos surgem na sua hora, uns atrás dos outros, mas cada um tem o mesmo peso. Se alguns estão mais carregados de sentido, é apenas *a posteriori*. Somos livres, então, de substituir mentalmente “portanto” por “então”. A *Terra Trema*, sobretudo, é, sob este prisma, um filme “maldito” quase inexplorável em circuito comercial, senão após mutilações que o tornam irreconhecível.



Este é o mérito de De Sica e de Zavattini. O seu *Ladrões de Bicicletas* está solidamente edificado como uma tragédia. Não existe uma imagem que não esteja evada de força dramática extrema, nem uma pela qual não nos interessemos, independentemente da sua sequência dramática. O filme desenrola-se sob o plano do puro accidental: a chuva, os seminaristas, os Quakers católicos, o restaurante... Todos estes acontecimentos, parece-nos, são intermutáveis, nenhuma vontade parece organizá-los sob um espectro dramático. A cena no bairro dos ladrões é significativa. Nós já nem temos bem a certeza se o sujeito perseguido pelo operário é o ladrão da bicicleta e nunca saberemos se a sua crise de epilepsia é simulada ou real. Enquanto acção, este episódio estaria privado de sentido, uma vez que leva a lado algum, se o seu interesse romanesco, o seu valor de facto, não lhe restituísse, por *cumulação*, um sentido dramático. É, com efeito, *para além de* e em paralelo que a acção se constitui, menos como uma tensão do que soma de acontecimentos. Espectáculo, se quisermos, e que espectáculo! *Ladrões de Bicicletas* não depende, porém, das matemáticas elementares do drama, a acção não pré-existe como essência, ela descola da existência prévia da narrativa, ela é integral à realidade. O feito supremo de De Sica, feito esse que outros até ao momento tentaram alcançar, é o de ter sabido encontrar uma dialéctica cinematográfica capaz de anular a contradição entre acção espectacular e acontecimento. Por aí, *Ladrões de Bicicletas* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Sem actores, sem história, sem *mise en scène*; o mesmo será dizer, na ilusão estética perfeita da realidade: *mais cinema*.

Esprit, nº 161, Novembro de 1949
[Tradução de Cláudia Coimbra]