

UMBERTO D.

um filme de Vittorio De Sica

com Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari

Itália, 1952 – 1h29 | M/12

Era o filme preferido de De Sica, Bazin considerou-o um dos maiores da história do cinema, Chaplin chorou ao vê-lo. Buñuel escreveu que “era um dos melhores filmes que o neo-realismo produzira”. O novo governo democrata-cristão italiano manobrou para que não saísse vitorioso do festival de Cannes, e um jovem Giulio Andreotti escreveu um artigo inflamado contra o neo-realismo e acusava De Sica de dar “uma má imagem do país”, ao que o realizador retorquiu que “contava a realidade”. *Umberto D.* é um velho solitário e o apelido é amputado para tornar universal um problema com que se debatia na altura a Itália: o dos reformados que viviam na indigência com as pensões de miséria que recebiam. Contra a pretensão dos produtores, o realizador foi de novo buscar rostos novos e desconhecidos: um professor para interpretar *Umberto D.*, e uma rapariga que encontrou na província e que acompanhara uma amiga ao casting interpreta a criada da pensão onde aquele vive.

Há paralelismos evidentes com *Ladrões de Bicicletas* neste retrato íntimo de um homem só, que tem apenas um cão por companhia e luta para sobreviver e manter a sua dignidade, onde Zavattini, que desta vez escreveu sozinho o argumento, atinge a máxima expressão da sua busca poética



Uma grande obra: *Umberto D.*

[Será a última obra-prima de De Sica e Zavattini o mais amaldiçoado dos seus filmes?] *O Milagre de Milão* não provocara senão discórdia; a originalidade do argumento, a mistura do fantástico e do quotidiano, o gosto dos nossos tempos pela criptografia política suscitaram em torno desta obra insólita, em detrimento do entusiasmo generalizado que acolhera *Ladrões de Bicicletas*, uma espécie de sucesso escandaloso (que Michelle Vian, com humor implacável, desmontou na perfeição num excelente artigo de *Les Temps modernes*). Ao redor de *Umberto D.* urde-se uma conspiração de silêncio, uma relutância taciturna e teimosa que fazem com que o que de bom sobre ele se possa escrever o condene a um apreço sem eco, enquanto uma espécie de surda agressividade e de desprezo (inconfessados e de resto, tendo em conta o passado glorioso dos autores) animam secretamente a hostilidade de algumas críticas. Trata-se, no entanto, do filme mais revolucionário e mais corajoso não apenas do cinema italiano mas de toda a produção europeia dos últimos dois anos, uma obra-prima pura que a história do cinema seguramente consagrará, a não ser que alguma distração ou cegueira dos que amam a sétima arte o atirem para a obscuridade e para a mediocridade de uma estima reticente e ineficaz. Que o público faça fila para ver *Adorables Créatures* ou *Fruit défendu*, nada contra, é para isso que se fecham os bordéis; mas deve haver em Paris algumas dezenas de milhares de espectadores que assistam a um tipo de cinema cujos prazeres são outros. [O admirável *Jeux Interdits* de René Clément foi exibido quase sob o signo da maldição: foi preciso ganhar um prémio em Veneza para ser levado a sério. Enfim, aqui o temos exorcizado. Não é o caso, ainda, de *Conquerants Solitaires*.] Será preciso que *Umberto D.* saia de sala antes de tempo para que o público parisiense se cubra de vergonha?

A principal causa dos equívocos em torno de *Umberto D.* reside na comparação com *Ladrões de Bicicletas*. Diremos, com alguma razão, que depois do parêntesis poético-realista de *O Milagre de Milão*, De Sica “regressa ao neo-realismo”. É bem verdade; mas acrescente-se que a perfeição de *Ladrões*



- Festival de Cannes 1952 – Selecção Oficial em Competição
- Prémios New York Film Critics Circle – Melhor Filme Estrangeiro
- Óscares 1957 – Nomeação Melhor Argumento (Cesare Zavattini)
- Prémios Bodil 1953 – Melhor Filme Europeu



de *Bicicletas* não era mais do que um ponto de partida quando nele víamos um ponto de chegada. *Umberto D.* era, pois, necessário para entendermos aquilo que, no realismo de *Ladrões de Bicicletas*, constituía ainda uma concessão à dramaturgia clássica. De modo que o que confunde em *Umberto D.* é, antes de mais, o abandono de todas as referências ao espectáculo cinematográfico tradicional.

Certamente, se nos ativermos ao tema do filme, poderemos reduzi-lo às aparências de um melodrama populista com pretensões sociais, uma apologia da condição da classe média: um reformado reduzido à miséria renuncia ao suicídio por não arranjar alguém que cuide do seu cão ou por não ter coragem de o matar também. Mas este episódio final não é a conclusão patética de um encadeamento *dramático* dos acontecimentos. Se a ideia clássica de “construção” faz ainda sentido aqui, a sucessão de factos contados por De Sica responde, contudo, a uma necessidade que nada tem de dramático. Que relação casual estabelecer entre uma angina benigna que Umberto D. vai tratar ao hospital, a sua expulsão de casa pela senhoria e a sua ideia de suicídio?

Com ou sem angina, o aviso tinha sido dado. Um “autor dramático” teria feito da angina uma doença grave a fim de estabelecer um nexo lógico e patético entre os dois acontecimentos. Aqui, pelo contrário, a estadia no hospital não é justificada objectivamente pela saúde de Umberto D. e, longe de contribuir para que dele nos apiedemos, constitui mais um episódio com alguma graça. E de resto, a questão não é essa. Não é a pobreza material que desespera Umberto D.: ela contribui para isso, é certo, e de maneira decisiva, mas apenas na medida em que esta lhe revela a sua solidão. Os poucos cuidados de que Umberto D. necessita bastam para o colocar de parte no confronto com as suas raras relações. Se é de classe média que se fala, é igualmente da sua miséria secreta, do seu egoísmo e da sua falta de solidariedade que o filme nos dá conta. O herói avança, passo a passo, na sua solidão: o ser que dele está mais próximo, o único que lhe traz uma certa ternura efectiva, é a jovem criada da senhoria, mas a sua gentileza e boa vontade não poderão prevalecer sobre as suas preocupações de futura mãe solteira. Da parte desta amizade única, não há senão motivo para desespero.

Mas reparem como utilizo conceitos críticos tradicionais para falar de um filme cuja originalidade pretendo provar. Se, elevando-nos um pouco acima da história, podemos nela distinguir uma geografia dramática, uma evolução geral das personagens, uma certa convergência dos acontecimentos, isso só acontece à *posteriori*. Porém, a unidade narrativa do filme não é o episódio, o acontecimento, o golpe de teatro,

o carácter dos protagonistas; é, isso sim, a sucessão de instantes concretos da vida, todos igualmente significativos – e cuja igualdade ontológica põe em causa a categoria dramática do seu próprio princípio. Uma sequência prodigiosa, e que permanecerá como um dos pontos altos do cinema, ilustra na perfeição esta concepção da narrativa e da *mise en scène*: trata-se do acordar da criada que a câmara faz por captar nas suas mais ínfimas ocupações matinais: aparecendo, na cozinha, ainda ensonada, afogando as formigas que invadem a banca, moendo o café... Aqui o cinema é o oposto da “arte da elipse” à qual tão fácil e satisfatoriamente o votamos.

A elipse é um processo de narrativa lógico e abstracto, supõe análise e escolha, organiza factos de acordo com o sentido dramático ao qual se devem submeter. De Sica e Zavattini procuram, ao invés, fragmentar a acção em acções mais pequenas e estas em outras ainda mais pequenas, até ao limite da nossa sensibilidade à duração. Assim, a unidade de acção num filme clássico seria o “acordar da criada”: dois ou três planos breves seriam suficientes para lhe conferir *significado*. A esta unidade narrativa De Sica sobrepõe uma sequência de acções mais pequenas: o acordar, o percorrer do corredor, o afogamento das formigas, etc... Mas observemos ainda um desses acontecimentos. No acto de moagem do café, vemo-la dividir-se numa série de momentos autónomos como, por exemplo, o fechar da porta com a ponta do pé estendida. A câmara, aproximando-se, segue o movimento da perna e eis que o tactear dos dedos na madeira se torna, finalmente, o objecto da imagem.

Já aqui disse que o sonho de Zavattini é o de fazer um filme de noventa minutos sobre a vida de um homem a quem nada acontece. É isto que é, para ele, o neo-realismo. Duas ou três sequências de *Umberto D.* fazem mais do que deixar antever o que poderia ser um tal filme: elas são já fragmentos acabados dessa perspectiva. Mas não nos deixemos enganar, aqui, pelo sentido e pelo peso da noção de realismo. Trata-se, sem dúvida, para De Sica e Zavattini, de fazer do cinema uma assíntota da realidade. Mas para que, no limite, seja a própria vida a metamorfosear-se em espectáculo, para que nos seja dada a ver, finalmente, neste puro espelho, como poesia. Tal como ela é, modificada pelo cinema.

[Falta-me espaço para falar de uma interpretação, como já vem sendo hábito em De Sica, de excepcional qualidade. À primeira vista, poderemos achar que Carlo Battisti não é o Umberto D. ideal, mas apenas porque nos admiramos que não seja, totalmente e sem reservas, simpático. E penso que essa tenha sido justamente a intenção de De Sica. O seu herói tem fraquezas e a nossa piedade é temperada pelas suas falhas. Quanto a Maria Pia Casilio no papel de criada, ela é sem dúvida a mais extraordinária descoberta feminina de De Sica. O seu modo de olhar directamente a câmara, ou seja, o espectador, sem o ver, é inesquecível. Mas já terei clarificado mais acima, em benefício dos que crêem ainda nos pressupostos do argumento, que *Umberto D.* é um melodrama sentimental, que é a obra mais cruel e o testemunho mais atroz, de tão benigno, que o cinema alguma vez foi capaz de produzir sobre a condição humana.]

André Bazin, *L'Observateur*, nº 128, 23 de Outubro de 1952

[Trad. de Cláudia Coimbra]