

## Ladrões de Caixas

Maria do Rosário Lupi Bello

In Renata Soares Junqueira (org.). *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira: estudos interdisciplinares de cinema, literatura e sociedade*. São Paulo: Todas as Musas, 2017, pp. 139-155

O tema do roubo tem sido glosado à exaustão pelo cinema de *mainstream*, particularmente por se prestar ao aproveitamento dramático e narrativo em filmes de acção e *suspense*, que facilmente captam a atenção do espectador. Porém, alguns *auteurs* têm abordado esta temática através de perspectivas novas e até inesperadas, criando verdadeiras obras de arte onde o furto nada tem que ver com casos policiais, como acontece com Vittorio de Sica em *Ladri di Biciclette* (1948), Hitchcock em *To Catch a Thief* (1955) ou Robert Bresson em *Pickpocket* (1959), para dar apenas alguns exemplos. Em 1994 Manoel de Oliveira realiza *A Caixa*, um filme que exhibe como protagonista a vítima de um roubo e que tem recebido pouca atenção crítica, revelando-se porém uma obra surpreendente, não “perfeita”, mas certamente provocadora e mais densa do que pode parecer a um primeiro olhar.

Baseado na peça homónima de 1981 de Helder Prista Monteiro<sup>1</sup>, que ironicamente morreu no ano da estreia da obra de Oliveira, o filme relata a história de um velho cego (Luís Miguel Cintra) que ganha a vida sentado à porta de casa, nas escadinhas de São Cristóvão, à Mouraria, fazendo uso de uma caixa de esmolas, devidamente certificada e autorizada pela Associação de Beneficência de Louis Braille (ABLB). Num contexto de miséria onde todos sobrevivem a muito custo – a filha do cego (Beatriz Batarda), esquelética e olheirenta, engoma para fora e o genro (Filipe Cochofel) está desempregado e vive como um marginal –, as relações humanas são violentas e marcadas pela amargura. Objecto geral de inveja é o velho cego, que tem, ao menos, uma segura razão

---

<sup>1</sup> Helder Prista Monteiro foi dramaturgo e médico na Associação de Socorros Mútuos dos Empregados do Comércio de Lisboa, usando com frequência as escadinhas que vão da Rua da Madalena à sede daquela Associação, facto que lhe terá inspirado a localização de *A Caixa* (1980). Tal como esta, também a sua primeira peça, *Os Imortais* (escrita em 1959 mas só publicada em 1968), foi adaptada ao cinema por Manoel de Oliveira (*Inquietude* – 1998).

de sobrevivência: a caixa, atestado da sua situação de dependência e justificação pública da sua condição de pedinte “oficial”.

Em torno desta figura central fervilha um microcosmo de personagens populares sem nome próprio, figuras-tipo representativas das várias funções sociais de um bairro desta natureza: o guarda bêbado (Rogério Vieira), o dono da tasca (Ruy de Carvalho), a vendedeira de tremoços (Isabel Ruth), a prostituta (Sofia Alves), a vizinha velha (Glicínia Quartín), o jovem neto pré-delinquente (Tiago Henriques) e o seu companheiro de pequenos delitos, o guitarrista reformado (Mestre Duarte Costa), o aleijado (Gilberto Gonçalves), o amigo parasita (Diogo Dória), os frequentadores da tasca (Miguel Guilherme, António Fonseca e Rogério Samora)... Será certamente um destes – aparentemente a dupla de adolescentes – que virá a roubar a caixa de esmolas do velho, desencadeando, assim, involuntariamente, uma tragédia, à qual, porém, o realizador não deixará de sobrepôr um final inesperado, irónico e muito significativo.

Para melhor compreender o olhar de Oliveira sobre este universo de pobreza e crime vale a pena estabelecer alguns paralelos com o citado filme de Vittorio de Sica. Diferentemente de outros casos onde o enquadramento do furto se desenrola em ambientes de média burguesia ou mesmo de classes elevadas e abastadas, as duas obras referidas apresentam contextos sociais de pobreza, os quais são bem demarcados na economia simbólica dos filmes: no caso italiano, trata-se da Roma do pós-guerra, onde o desemprego é um verdadeiro flagelo e a miséria alastrou a quase todo o país, criando um cenário de tristeza, devastação e falta de esperança; no caso português, a Lisboa dos bairros pobres e populares do final do século XX, igualmente marcada pelo desemprego e pela estreiteza de horizontes, que levam ao pequeno crime e a um dominante sentimento de impotência. Por outro lado, cada um destes filmes centra-se numa figura particular, que é simultaneamente o protagonista – ou, pelo menos, o centro focal da história, como defende Randal Johnson (2007, p. 84) em relação ao filme oliveiriano – e a vítima do roubo: Antonio Ricci/Lamberto Maggiorani, no filme de Vittorio de Sica, e o velho cego no filme de Oliveira. O roubo é, pois, o núcleo significativo destas duas histórias, sendo em torno de cada uma das duas vítimas que se desenrola a intriga e se compõe o microcosmo apresentado. Terceiro ponto comum a sublinhar é o facto de o objecto roubado (a bicicleta de Ricci e a caixa do velho) coincidirem com a fonte de sobrevivência dos seus donos, pelo que as consequências do furto são exponenciadas até ao ponto da (quase) tragédia.

A partir desta alargada e significativa base de identificação entre as duas obras (cujas implicações adiante explicitaremos) nascem histórias radicalmente diferentes, de cuja análise é possível extrair importantes conclusões tanto ao nível formal como estético e de conteúdo.

Vittorio de Sica, bem o sabemos, coloca os fundamentos da sua criação na estética de raízes neo-realistas, nascida da rejeição do Fascismo e ancorada no desejo de (re)descoberta da autenticidade do real, contra a fantasia ilusória e manipulativa do tempo da propaganda de guerra. O seu propósito é regenerador e pautado por uma exigência moral: é necessário redescobrir a poesia e o lirismo da vida real, de forma a captar o seu “segredo”, os seus valores universais e humanos (DE SICA, s/d, pp. 57-59). Parte decisiva deste desejo de genuinidade é visível na opção do realizador de recusar a contratação de actores profissionais, preferindo o desempenho natural e “ingénuo” de amadores, gente franca, simples, sem quaisquer artifícios de representação, cuja presença basta – à semelhança dos chamados “modelos” defendidos por Robert Bresson (2003, p. 16): “Modelos: Movimento de fora para dentro. (Actores: movimento de dentro para fora). O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo *o que não suspeitam que existe neles.*” E adiante: “Modelo. O seu modo de ser interior. Único, inimitável”. (BRESSION, 2003, p. 53)

A história resume-se ao seguinte: Antonio Ricci, um dos muitos operários que vivem na precariedade total, torna-se um dos poucos “sortudos” que consegue um emprego como colador de cartazes na cidade, para o que tem de arranjar uma bicicleta, dado ter de percorrer rapidamente longas distância, numa Roma a refazer-se da guerra e privada de suficientes meios de locomoção. Porém, esta oportunidade é “sol de pouca dura”, pois a bicicleta é-lhe roubada enquanto trabalha. Toda a acção se centrará, então, na angustiada busca da bicicleta, sendo acompanhado pelo seu filho de cerca de 8 anos (Enzo Staiola), que se identifica com a aflição do seu pai, que tanto respeita e admira. O desespero levará Ricci a tentar roubar outra bicicleta, facto que quase lhe custa a prisão e o vem a deixar novamente na miséria e sem recursos de subsistência.

Na opinião de André Bazin (1992, pp. 311-326), *Ladrões de Bicicletas* é um objecto fílmico particularmente feliz, pois escapa a um certo impasse que o neo-realismo italiano tinha trazido ao cinema. E isso acontece porque, embora o compromisso socio-ideológico do filme, de raízes marxistas, não seja posto em causa, ele não reduz a obra à

sua reivindicação política, a qual poderia remetê-la para um lugar circunstancial e, portanto, refém da sua época. Pelo contrário, ao evitar o maniqueísmo económico ou político e ao manter a sucessão dos factos num registo verdadeiro, que obedece fenomenicamente ao que acontece,

a sua mensagem social não é posta em evidência, fica imanente do acontecimento [o incidente insignificante, mesmo banal, do roubo de uma bicicleta], mas é tão clara que ninguém a pode ignorar e ainda menos recusá-la pois nunca é explícita como mensagem” (BAZIN, 1992, p. 315)

Assim, a potente tese social que o autor reclama, ou seja, que “no mundo em que este operário vive, os pobres, para subsistirem, têm de roubar uns aos outros” (BAZIN, 1992, p. 315) não é apresentada de forma a reduzir todos os elementos a ela própria. Numa obediência de fundo à própria realidade, de Sica reforça a sua ideia pelo facto de nos dar a nós o espaço para decidirmos sobre ela, sem que se torne necessário que tudo seja apresentado “em função” dessa ideia: “Se o garoto, no meio de uma perseguição, tem de repente vontade de urinar, urina. Se uma carga de água obriga pai e filho a abrigarem-se num portão, temos, como eles, de renunciar à busca para esperar que a chuva passe.” (BAZIN, 1992, p. 316). E podíamos nós acrescentar: se o homem (talvez não rico mas, pelo menos, remediado), a quem Ricci acaba por roubar a bicicleta, vendo-o acompanhado por uma criança aterrorizada, perdoa o roubo e impede que levem o culpado para a prisão, nós teremos de aceitar essa evidência, menos conveniente à “tese” do filme. Porque basta-nos saber que, como diz Bazin, “podia” não ter sido assim – e que, mesmo não tendo acontecido o pior, a situação do protagonista é profundamente confrangedora e desumana –, para que toda a força da história desabe sobre nós, com a sua provocação a uma tomada de posição sobre a imensa injustiça da vida destes pobres, prisioneiros de uma circunstância irresolúvel e deixados nela sem amparo nem protecção.

Ao contrapormos a este cenário citadino dos anos 40 italianos o ambiente do pequeno bairro lisboeta onde decorrem os eventos de *A Caixa*, o que imediatamente salta à vista, mais do que a diferença geográfica, cultural e epocal, é a perspectiva que deste universo de indignância nos é dada por Oliveira. Ao contrário do realizador italiano, que provoca a adesão do espectador através do retrato pungente de um mundo onde o sofrimento humano é evidente e coberto de dignidade – Ricci é uma figura que imediatamente cativa pela nobreza contida com que vive os tristes acontecimentos da sua existência, nomeadamente no modo protector como se relaciona com a mulher e o filho –, Oliveira

faz uso de um tom marcadamente distinto, com o objectivo de criar uma posição de distância crítica no espectador deste mundo encenado. Os primeiros minutos, eximamente compostos e filmados, são os do registo da comédia: à medida que vemos aproximar-se a figura cambaleante de um guarda nocturno na estreita rua de um bairro popular onde a primeira luz da madrugada ainda encontra os candeeiros acesos, vai ficando evidente – como aliás é típico de Oliveira – que não estamos no campo do retrato realista. Dois elementos imediatamente confirmam esta percepção: a epígrafe que surge na imagem (“Este filme, embora se passe como realidade de um bairro pobre e popular, não será mais do que a antiga fábula dos anacronismos e diferenças sociais do Mundo de hoje”) e a cena seguinte, em que o guarda bêbado comete a difícil proeza de subir a escadaria ao som do “Canto dos Barqueiros do Rio Volga”, de Igor Stravinsky, assim prefigurando a ironia da comédia humana, feita de pobres seres chamados a grandes coisas através de tarefas quotidianas aparentemente insignificantes. Ao atingir o topo da escada, a desequilibrada e chaplinesca personagem segue a sua direcção: Teatro Costa do Castelo. Fica, pois, dado o mote e esclarecido em que território nos encontramos: na representação do teatro da vida e das múltiplas implicações “tragirônicas”, como diz Andrea Santurbano (2010, pp. 202-216), de que é feita a condição humana.

Segue-se a esta introdução uma espécie de curto interlúdio, com alguns cortes em contra-picado da igreja local – imagens que não podem deixar de ser significativas, se queremos compreender o registo oliveiriano, sempre profundamente religioso –, e a câmara filma a porta de uma casa pobre, de onde espreita uma mulher já algo avançada nos anos, que sai para a rua, ainda ensonada, e logo ali, à porta de casa, se alivia, urinando de pé. Não restam dúvidas de que ao espectador não é dada qualquer possibilidade de uma identificação sentimental, de um olhar liricizado ou sequer condescendente em relação ao universo que diante de si se apresenta.

E é a partir daqui, com a abertura da taberna, o diálogo entre o guarda e o taberneiro sobre as velhas preocupações de sempre e as costumeiras acusações aos “eles” que tudo decidem e que dão cabo da vida do povo, que, por entre o frenesim do quotidiano que agora começa (simbolizado pelos magotes de transeuntes que, apressados e indiferentes, sobem ou descem as escadinhas de São Cristóvão), se assistirá ao formar desse pequeno mundo feito de personagens que se lamentam, que se invejam, que espiolham a vida alheia, que praguejam, que se desejam e se atacam, e que cometem pequenas e grandes

violências, as quais culminarão no suicídio do velho cego, desesperado com o roubo da sua preciosa caixa e com a ameaça da filha que afirma ter decidido colocá-lo num asilo.

Não há dúvida de que Oliveira parodia um certo e estreito Portugal pós União Europeia, habituado a viver de subsídios e apoios oficiais, de biscates e “desenrascas”, mas dependente de um Estado (ou de uma Europa...) paternalista para a resolução dos seus problemas e por isso sempre pronto a criticar e a lamentar-se, sem capacidade para tomar o seu destino nas próprias mãos. Desengane-se, porém, quem procurar ver nesta irónica composição humana o mero retrato sociológico de uma realidade a dissecar do ponto de vista socio-político. A perspectiva de Manoel de Oliveira não é a da abordagem analítica e realista, circunscrita a um determinado povo e a um dado momento histórico, mas sim a do desenho simbólico, a criação de uma fábula “antiga”, ou seja, universal e intemporal. Como atesta o próprio realizador, neste filme é abordado

um estrato da sociedade, um outro lado da vida, mas o homem é sempre o mesmo. Haverá sempre o sexo para dar continuidade à vida, e o dinheiro, que é o poder. O que faz a diferença é o particular sabor dos seres, e gostei destas personagens populares porque estão sem máscara, podemos ler a vida nos seus olhos como um livro aberto.<sup>2</sup>

Trata-se, de facto, de personagens “cruas”, que falam sem rodeios, numa linguagem vulgar que chega a roçar a obscenidade, e que expõem mutuamente os seus desejos e preocupações, os seus sonhos e frustrações, a sua luta pela vida e o drama sentido perante a morte. Nelas, a humanidade transparece sem artifício, uma humanidade que Oliveira sempre apresenta marcada pelo limite e pelo pecado, mas também por uma escondida dignidade, que se manifesta no esforço desesperado e transcendente de ser feliz. Cruzam-se aqui dois tipos de influência, ligadas por esse toque de benigna perversidade tipicamente oliveiriana: como esclarece Vasco Câmara (1994), “Buñuel é, obviamente, a referência máxima deste filme sobre a carne, o sexo, a impotência e a morte. A outra, igualmente perversa, é a da revista à portuguesa [...]”, sendo este último o território onde ninguém escapa à lâmina afiada da crítica mordaz e impiedosa.

Perto do final assistimos a um momento insólito, verdadeiro *intermezzo* musical, quando, após o suicídio do cego, no auge da tragédia, um grupo de bailarinas vestidas de tutus dourados faz a sua dança na escadaria de São Cristóvão ao som da “Dança das Horas” da ópera de Ponchielli *La Gioconda*. Fernando Cabral Martins (2010, p.7)

---

<sup>2</sup> Cf. *Diário de Coimbra* de 18 de Novembro de 1994.

entende tratar-se de um traço estilístico típico da geração da *Presença*, de que Oliveira, admirador de José Régio, é filho. Chama-lhe “a volúpia presencista do explícito” e considera-a dispensável, na medida em que estava já suficientemente claro o registo simbólico, fabulístico e universal da história. Outros críticos, como A. Roma Torres<sup>3</sup>, apontam a esta obra uma certa falta de unidade, particularmente ao nível dos diferentes registos das *performances* dos actores, com um Luís Miguel Cintra “enfático, histriónico, a roçar o caricatural”, uma excelente Beatriz Batarda a construir a sua figura “com alma, com intuição, com pequenos olhares ou gestos peculiares” e cada um dos outros actores a emprestar à sua personagem diferentes e variados estilos, que nem sempre convivem facilmente. João Bénard da Costa (2008, p. 155), porém, considera que “para ousar essa sequência [das bailarinas, “insólito pastiche do onirismo”] é preciso ser-se absolutamente livre e absolutamente genial” e arrisca incluir este filme no estreito conjunto daqueles em que o Mestre filma a sua própria arte:

[...] à margem dos “grandes” filmes, tanto quanto no interior deles, Oliveira, pelo menos depois de *Le Soulier de Satin*, filma uma “arte poética”, de que os pontos cimeiros serão *Mon Cas*, *A Divina Comédia* e *A Caixa*. Tanto pior para os que acham ou acharem que esses filmes são “menores”. E só serão gratuitos para quem não entender que toda a arte o é e que o seu último objecto é sempre a forma pela qual o Autor se exprime. No caso de Oliveira, essa forma é o cinema e estes são filmes sobre o cinema. Repensá-lo a cada novo filme, repetindo-se ou contradizendo-se, que são as únicas formas de termos razão. (COSTA, 2008, p. 153)

O filme termina com a suprema ironia: a filha do velho, que tão seca, fria e implacável se mostrara para com o seu próprio pai, reaparece no final plenamente transformada: fazendo ela agora uso de uma idêntica caixa – um caixilho, espécie de moldura que carrega encostada ao peito, dentro da qual traz escrita a sua história de vida –, mostra-se benévola e até generosa para com todos, sendo tratada como benfeitora e “santa”. Será que, afinal, a bondade dos homens tem condições, ou seja, não é totalmente gratuita, necessita pelo menos de uma “caixa”, de alguma coisa oferecida como segurança vital, de uma “forma”, como diria Bénard da Costa (2008, p. 155) – ou de uma reconhecida “identidade”, poderíamos nós dizer – que seja garante de subsistência, para que possa revelar-se? É impossível não ver, na estranheza e provocação deste final, bem como no tom geral desta história que se situa entre a farsa e a tragicomédia, a presença da estética do teatro do absurdo, encontrável com frequência na filmografia de Oliveira. Aliás, foi certamente por isso que ao realizador interessou a peça de Prista Monteiro, dramaturgo em cuja obra se reflecte a influência de autores como Ionesco, Harold Pinter e Becket.

---

<sup>3</sup> Cf. *Jornal de Notícias*, 19 de Dezembro de 1994.

Não há dúvida de que para Oliveira “the world is a stage”, e ao cinema cabe a missão de o reflectir da única forma possível, como num espelho: a forma da metamorfose da arte, veículo da expressão do inefável de que a vida é feita. Como afirma Mariolina Diana (2001, p. 82), “o realismo é só uma aparência, Oliveira não tem nenhuma pretensão sociológica, nenhuma vontade de denúncia. Tal como já fez outras vezes, reveste de real o invisível, o intangível”.

Os pobres de *A Caixa* são o rosto visível da pobreza humana, de uma humanidade por cujo sofrimento e por cuja luta Manoel de Oliveira sempre se interessou, como atesta o seu primeiríssimo filme, *Douro, faina fluvial* (1931), resultado de um olhar atraído pela condição humana na sua situação mais dura e injusta, a dos trabalhadores da faina do rio Douro, quase reduzidos à situação de bestas de carga, mas nos quais não deixa de pulsar um desejo de vida que atesta a sua imensa dignidade. Neste sentido, Oliveira foi, desde o início, um homem profundamente político, e, até certo ponto, um revolucionário, um inconformado e um rebelde, um “activista” pela arte, em prol da justiça, que poderia ter dito, com Sophia de Mello Breyner Andresen (1999, p. 7):

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia.

Vale a pena, antes de concluir, voltar ao confronto com o filme de Vittorio de Sica, a fim de compreender como, para além de uma inegável diferença de estilo, de forma e de perspectiva, existe nas duas obras uma preocupação de fundo que aproxima as suas visões sem as homologar ou confundir.

Repetidas vezes sublinhou Manoel de Oliveira, cujo cinema manifesta uma evidente raiz documental e histórica, que o que mais lhe interessa é o real, e que esse real é o valor maior, que a arte deve perseguir. A Matos-Cruz (1996: 35-36) afirmou ele uma vez, taxativamente: “[...] eu não sou apologista da arte nem da invenção. O que me interessa e considero essencial é o histórico; o que há de mais concreto é o real”. A ficção está, pois, ao serviço dessa busca da realidade, daquilo a que o artista chega a definir como “a verdade”, essa misteriosa meta última. “Não se sabe o que seja a verdade”, declara também Oliveira a Antoine de Baecque e Jacques Parsi (1999, pp. 74-75). E acrescenta,

O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é a verdade.

A escolha de um ambiente verídico (localizável temporal e geograficamente) e prosaico como o de *A Caixa* justifica-se também por este desejo de ancorar, em “referências verdadeiras”, o objecto artístico a construir, referências essas que, neste caso, se revelam “verdadeiras” por maioria de razão, dado tratar-se de um universo simples e até grosseiro, sem quaisquer artifícios ou sofisticacões. Será deste universo nu e cru que poderá emergir, com particular evidência, essa dimensão última da existência, a poesia que se esconde na vida quotidiana, mesmo na aparentemente mais limitada ou banal – como acontecera em *Douro, faina fluvial*. O contraste entre a aparente superficialidade e até instintividade da existência e a revelação do seu nível de profundidade favorece persuasivamente o encontro com essa dimensão misteriosa. “Quando a poesia emana das coisas verdadeiramente reais, é autêntica”, afirma o realizador. (BAECQUE; PARSI, 1999, p 177)

Assim, Oliveira admite procurar uma sublimação da vida que só pode vir do real tal como é, mesmo quando se reveste de uma aparência absurda e incompreensível, dada a complexidade do paradoxo que o constitui:

*A Caixa*, por exemplo, é uma obra escrita sob a marca literária do absurdo. Passa-se num meio social muito baixo. É escrito numa forma bastante vulgar. Não há lirismo. É bastante prosaico, bastante realista. Fala-se de coisas grosseiras. Toda esta vulgaridade me constrangia no início. O que é preciso, quando se fala de coisas grosseiras, as mais brutais, é, por vezes, caminhar não exactamente no sentido do lírico ou do poético, mas encontrar qualquer coisa para as sublimar. Conseguida esta sublimação, creio, duas coisas [sic]: concede-se um pouco de brilho às coisas ordinárias e, ao mesmo tempo, algo de diferente para acima da merda. Perdoe-se a expressão. (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 176)

De forma idêntica, Cesare Zavattini (teórico do Neo-Realismo, argumentista de *Ladrões de Bicicletas* e colaborador habitual de Vittorio de Sica), denuncia, no texto publicado a propósito da estreia do filme, *Bicycle Thieves* (p. 22), o facto de se olhar normalmente a realidade como desinteressante – razão pela qual se julga necessário inventar histórias –, quando afinal ela se revela complexa e rica, exigindo, por isso, uma atenção autêntica. “I understood that to have evaded reality had been to betray it”. E esclarece, assim, o *volte face* trazido pela estética neo-realista, que vai na linha oposta ao do cinema narrativo americano:

We have passed from an unconsciously rooted mistrust of reality, an illusory and equivocal evasion, to an unlimited trust in things, facts, and people. Such a position requires us, in effect, to excavate reality, to give it a power, a communication, a series of reflexes that until recently we

had never thought it had. It requires, too, a true and real interest in what is happening, a search for the most deeply hidden human values, which is why we feel that the cinema must recruit not only intelligent people but, above all, “living” souls, the morally richest people.

The cinema’s overwhelming desire to see, to analyse, its hunger for reality, is an act of concrete homage toward other people, toward what is happening and existing in the world. And, incidentally, it is what distinguishes “neorealism” from the American cinema.

De Sica procura nos pobres dos seus filmes esta qualidade moral – de almas “vivas” – que faz deles as mais “ricas” personagens, os seres mais humanos de todos, merecedores de toda a atenção e da mais sincera homenagem; Oliveira não pretende exactamente afirmar uma plena confiança na humanidade porque a vê manchada pelo pecado, mas presta particular atenção aos pobres, já que da sua simplicidade e rudeza, e também do seu sofrimento, emerge com maior evidência aquilo que verdadeiramente caracteriza o humano, que por isso mesmo o comove. Em ambos os casos é afirmada, ainda que com flexões diferentes, a primazia da realidade sobre a imaginação; em ambos os casos acredita-se acima de tudo no cinema, atribuindo-lhe essa capacidade quase redentora de revelar o indizível, que com particular acuidade se manifesta nos mais frágeis.

Daí o desafio de Zavattini (p. 23) aos contemporâneos que criticam este cinema “neo-realista” que parece não saber criar narrativas com ritmo e acção, agarrando-se a um quotidiano aparentemente estático e banal:

So there is no question of crisis of subjects, only of their interpretation. This substantial difference was nicely emphasized by a well-known American producer when he told me: “This is how *we* would imagine a scene with an airplane. The plane passes by... a machine gun fires... the plane crashes... And this how *you* would imagine it. The plane passes by... the plane passes by again... the plane passes by once more...”. He was right. But we still have not gone far enough. It is not enough to make the airplane pass by three times; we must make it pass by twenty times.

É impossível não pensar na estética oliveiriana, tão acusada de lentidão e repetição, tão “agarrada” a detalhes que ganham, na economia geral da obra, um peso que muitos consideram excessivo, absurdo – basta lembrar, a título de exemplo, o plano das rodas do veículo que transporta os soldados em *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), ou o da carruagem do comboio em que viaja o Macário de *Singularidades de uma rapariga loira* (2009). O que está em causa nesta discussão é o conceito de “acontecimento” e o papel do cinema na sua representação. Oliveira faz coincidir o aprofundamento dessa capacidade de prestar atenção ao que acontece com o aumento da maturidade pessoal. Quando Baecque e Parsi (1999, pp. 181-182) lhe fazem notar a diferença entre a

montagem rápida de *Douro* e os planos lentos de *Le Soulier de Satin*, responde o realizador português:

No *Douro* cansava-me muito depressa ao ver um plano, e cortava constantemente. Era muito mais inquieto. Hoje, estou mais estável e, creio-me, mais ponderado. Cada gesto é uma aventura. Precisamente, convém eliminar o mais possível, a fim de atingir o que faz a especificidade abstracta do cinema. O que mexe, o que muda, é sempre atraente para a juventude. Mas, com o tempo, adquire-se uma certa sabedoria, uma certa filosofia da vida, uma certa desilusão. É-se mais sensível a um certo mistério contido nas coisas. Porque acontece a história assim? Há coisas contraditórias, coisas tão estranhas, tão incompreensíveis na vida... [...] Inicialmente, mexe-se muito exteriormente, depois interiormente.

Por isso, conclui também Zavattini (p. 26): “The moral, like the artistic, problem lies in being able to observe reality, not to extract fictions from it”.

Um aspecto, porém, marca a maior diferença entre estes dois *auteurs*. De Sica pretende cativar o espectador para a sua “causa”, quer fazê-lo experimentar a angústia do protagonista e a sua condição de fragilidade, de dramática e injusta dependência. O seu propósito é conseguido com eficácia, ao ponto de tornar o filme quase insuportável, na medida em que a angústia do protagonista é, de facto, contagiante. Para isso, o realizador usa estratégias diversas e muito competentes, entre as quais se destaca a visão dos acontecimentos pelos olhos de uma criança, o ser mais frágil e mais dependente de todos, cuja inocência potencia a injustiça ao seu ponto máximo. O universo de *Ladrões de Bicicletas* é, na verdade, o de um mundo de seres inocentes, que sofrem a sua condição de pobreza como podem. Se prevaricam, fazem-no por se encontrarem esmagados por uma situação social desumana, fazem-no por não terem, no fundo, nenhuma real alternativa. A culpa é do sistema social, da guerra, do egoísmo dos ricos e de uma economia profundamente desigual e injusta.

Em *A Caixa* não há inocentes. Todos são coniventes com o sistema que os oprime, são oportunistas, preguiçosos ou velhacos não apenas por necessidade mas também por atavismo, por aceitarem passivamente uma sociedade paternalista a quem lançam todas as culpas, por não saberem dizer “eu” como recurso essencial da sua luta. Manoel de Oliveira constrói um universo onde a liberdade pessoal é sempre, directa ou indirectamente, convocada. O seu registo é, pois, mais existencial que social, e portanto também mais universal. No fundo, ladrões de caixas somos todos nós, ladrões de significado e de história, todos somos seres onde bem e mal convivem com um incontrolável desejo de mais; somos ladrões de felicidade, de uma felicidade cobiçada e talvez imerecida mas também pungente e inadiável.

.....

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética I**. Lisboa: Caminho, 1999.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o Cinematógrafo**. Porto: Elementos Sudoeste, 2003.

CABRAL MARTINS, Fernando. A Infância do Cinema. Renata Soares Junqueira (org). **Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, pp. 3-11.

CÂMARA, Vasco. Aqui na terra. **Público (Magazine)**. Lisboa, 19 de Maio de 1994.

COSTA, João Bénard da. A Caixa. **Manoel de Oliveira. Cem Anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, pp. 152-156.

DE SICA, Vittorio. My Secret. **Bicycle Thieves**. s/l, s/d.

DIANA, Mariolina. **Manoel de Oliveira**. Milano: Il Castoro, 2001.

JOHNSON, Randal. **Manoel de Oliveira**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.

MATOS-CRUZ, José de. **Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

SANTURBANO, Andrea. A Divina Tragédia ou o Olhar ‘tragirônico’ sobre a Condição Humana. Renata Soares Junqueira (org). **Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, pp. 202-216.

TORRES, A. Roma A escada da vida. **Jornal de Notícias**, 19 de Dezembro de 1994.

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the Cinema. **Bicycle Thieves**. s/l, s/d.