



## Ladrões de bicicleta em contexto latino-americano

### *Bicycle Thieves in Latin-American Context*

Genilda Azerêdo

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil

genildaazeredo@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-1267-059X>

**Resumo:** O objetivo deste texto é discutir o filme *O banheiro do Papa* considerando as diversas linguagens narrativas que o compõem: o discurso histórico, referente à visita de João Paulo II a Melo, cidade uruguaia; o discurso jornalístico, resultante da cobertura da visita do Papa; o diálogo intertextual com o livro de contos de Aldyr Garcia Schlee, *O dia em que o Papa foi a Melo*, e com o filme de Vittorio De Sica, *Ladrões de bicicleta*. Embora separados no tempo, na história e na geografia, propomos a discussão do filme latino-americano de modo a ressaltar o diálogo intertextual com *Ladrões de bicicleta*, chamando a atenção para as ressonâncias de elementos narrativos (personagens, temáticas, conflitos) e questões sociais e éticas entre os dois filmes.

**Palavras-chave:** intertextualidade; metanarrativa; *O banheiro do Papa*; *Ladrões de bicicleta*.

**Abstract:** We aim to discuss the film *The Pope's Toilet* considering the several narrative languages that compose the film: the historical discourse, referring to João Paulo II's visit to Melo, in Uruguay; the journalistic discourse, resulting from the reports about the Pope's visit; the intertextual dialogue with Aldyr Garcia Schlee's book of short stories, *The Day when the Pope Visited Melo*, and with Vittorio De Sica's film, *Bicycle Thieves*. Although there is a historical and geographical gap separating both films, we propose a discussion of the Latin American film in order to emphasize the intertextual dialogue with *Bicycle Thieves*, highlighting resonances of narrative elements (characters, themes, conflicts) and social and ethical issues in both films.

**Keywords:** intertextuality; metanarrative; *The Pope's Toilet*; *Bicycle Thieves*.

Eu estava sonhando...  
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:  
“Neste país é proibido sonhar.”

(Carlos Drummond de Andrade)

## 1. Introdução: o dado histórico e a reverberação literária e fílmica

O filme *O banheiro do Papa* (2007), dirigido por Enrique Fernández e César Charlone, constrói-se com base em três linhas narrativas: o dado histórico referente à visita de João Paulo II à cidade uruguaia, Melo, em 8 de maio de 1988; a cobertura jornalística quando da real visita do Papa à cidade, algo que aparece no filme por meio de imagens de arquivo; e a narrativa ficcional propriamente dita, que tem no núcleo da família de Beto, Carmen e Sílvia, seus conflitos e dramas mais importantes. Além dessas camadas narrativas tangíveis, há um dado de intertextualidade implícito – a relação com o livro de Aldyr Garcia Schlee, publicado em 1991, intitulado *O dia em que o Papa foi a Melo*, e a relação com o filme *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica – que faz reverberar outras questões. Na discussão que segue, tentaremos demonstrar que a substância do filme decorre da articulação entre esses diversos registros narrativos: histórico, jornalístico, intertextual e afetivo.

No início do filme, há uma observação curiosa que informa: “Os fatos desta história são em essência reais, e só o acaso impediu que sucedessem como aqui se contam.” (Tradução nossa).<sup>1</sup> Tal observação, com função de epígrafe, anuncia o caráter híbrido da narrativa fílmica, situada entre o dado histórico e o ficcional. É como se os diretores dissessem que os fatos são reais (Melo é realmente uma cidade uruguaia; João Paulo II de fato visitou a cidade; Melo é caracterizada pela pobreza e pelo desemprego), mas sua configuração ou organização é ficcional, não apenas por causa da presença de atores, que encarnam personagens de uma história, mas porque esta história resulta de inventividade e criação. Além disso, faz-se necessário observar a relevância deste dado real – o da visita do Papa a Melo – como elemento determinante para a construção da narrativa de *O banheiro do Papa*. É como se o filme devesse sua existência a este dado histórico e a suas consequências desastrosas.

---

<sup>1</sup> “Los hechos de esta historia son en esencia reales y solo el azar impidió que sucedieran como aquí se cuentan”.

De fato, a visita histórica (embora relâmpago) de João Paulo II a Melo foi algo tão negativamente impactante que além de inspirar a composição dos dez contos de Aldyr Garcia Schlee, também serviu de base para a construção do filme *O banheiro do Papa*. Ou seja, como acontecimento real, a visita do Papa foi uma experiência negativa para os moradores de Melo; como evento histórico, porém, possui uma riqueza narrativa que fez eclodir outros questionamentos, para além da visita do Papa, de modo a chamar a atenção para o povo daquela cidade, seus dramas, suas carências, seus sonhos. É como se as narrativas literária e fílmica que resultaram do fato histórico tivessem engendrado no acontecimento da visita do Papa o drama humano, muitas vezes ausente dos relatos históricos, possibilitando, assim, uma releitura do próprio acontecimento religioso.

No segundo conto do livro de Schlee, chamado “Soledad de Jesús María”, podemos acompanhar toda a ansiedade dos moradores quando da preparação para a chegada do pontífice: o barulho nas ruas, a decoração das casas (cujas janelas ganharam flores e cores), o brilho nos olhos dos moradores pobres e os sorrisos de esperança de todos. O conto também dramatiza o fracasso da visita do Papa pela rapidez e eventual frustração com as vendas das comidas, sobretudo carnes, posteriormente atirada aos porcos. A narrativa é entrecortada com noticiários (em espanhol) do rádio que convocam a população para o evento, e repetem frases de boas-vindas ao Papa e fazem reflexões sobre a relevância de sua presença:

“[...] Mas além do significado da figura de um Sumo Pontífice para os homens de fé, João Paulo II sobressai de uma maneira especial entre todos os personagens do presente por sua contínua luta pelo bem comum, pela paz mundial, pela justiça entre os homens e os povos”, diz a rádio (SCHLEE, 1999, p. 32, tradução nossa).<sup>2</sup>

Ao menos duas questões chamam a atenção na referência ao Papa: primeiro, o uso das palavras “figura” e “personagens” o insere explicitamente dentro de um sistema de representação; aqui, nos vem

---

<sup>2</sup> “‘[...] Más allá de lo que significa la figura de un Sumo Pontífice para los hombres de fe, Juan Pablo II sobresale de una manera especial entre todos los personajes del presente por su continua lucha por el bien común, por la paz mundial, por la justicia entre los hombres y los pueblos’, diz a rádio”.

à mente o argumento de Linda Hutcheon, quando trata da metaficção historiográfica, sobre o fato de que tanto a ficção quanto a história são sistemas de signos ideológicos e culturais (1995, p. 79). Além disto, a luta do Papa pelo bem comum, pela paz mundial, pela justiça entre os homens e os povos, quando contextualizada – neste caso específico, em relação à cidade de Melo e à sua população –, torna-se completamente esvaziada, constituindo-se mera retórica.

Em outro conto, intitulado “Melo era uma festa”, o narrador (um jornalista) nos apresenta uma descrição dos sentimentos das pessoas – e a utilização dos termos “alegria”, “júbilo” e “regozijo”, no trecho citado, dá bem a medida de um sentimento em ascensão –, e tenta explicar o que aqueles sentimentos refletem:

Foi uma pena, porque Melo era uma festa, antes da chegada do Papa. A gente notava na cara das pessoas – nos gestos, nas atitudes – uma alegria sem necessidade de explicação, alguma coisa muito rica e muito viva que alguém chamaria equivocadamente de orgulho municipal ou de vaidade ufana, mas que era muito mais ou muito menos do que isso: era o júbilo dos deserdados, o regozijo dos esquecidos despertados repentinamente para um momento de confiança, para uma possibilidade de certeza (SCHLEE, 1999, p. 65).

Linda Hutcheon chama atenção quanto aos protagonistas da metaficção historiográfica: são sujeitos “ex-cêntricos”, marginalizados, figuras periféricas da história ficcional (1995, p. 81); não à toa, eles são referidos pelo narrador do conto como “deserdados” e “esquecidos”. Embora *O banheiro do Papa* não possa ser de todo caracterizado como metaficção historiográfica, o enredo do filme está diretamente atrelado a um evento histórico – a visita de João Paulo II a Melo – e, de fato, quando pensamos nos protagonistas desta narrativa, constatamos que há uma ascensão dos sujeitos comuns, anônimos e destituídos, em detrimento da figura famosa e supostamente relevante do Papa. Portanto, à pergunta de Hutcheon, “a história de quem sobrevive?” (1995, p. 88, tradução nossa)<sup>3</sup> só pode ser respondida quando pensamos na narrativa fílmica como um todo que amalgama o cotidiano pobre da cidade, o discurso da TV (artificial, retórico e espetacularizado) e a própria fala do Papa.

<sup>3</sup> “Whose history survives?”

Segundo Carl Becker, “os fatos da história não existem para nenhum historiador até que ele os crie” (*apud* HUTCHEON, 1995, p. 90, tradução nossa).<sup>4</sup> Isto nos faz pensar que, para que a história exista, não é suficiente que os fatos aconteçam, mas que sejam registrados, documentados, que ganhem vida e se materializem nas diversas linguagens. A propósito, Hayden White ressalta os significados plurais do conceito de história: eventos passados; registro desses eventos; cadeia de eventos que compõem um processo temporal, incluindo os eventos do passado e do presente; registros e explicações sistematicamente ordenados dos eventos (1990, p. 147). White argumenta que a ordenação dos eventos e as explicações sobre eles coloca “o discurso histórico no mesmo nível que qualquer performance retórica, dotando-a de um status de textualização igual ao da literatura” (WHITE, 1990, p. 147). Ou seja, “as representações do passado são selecionadas para significar o que quer que seja que o historiador pretenda” (HUTCHEON, 1995, p. 90, tradução nossa).<sup>5</sup> Podemos criar um paralelismo com os narradores da (meta)ficção (inclusive a historiográfica) e dizer que “contadores de história podem silenciar, excluir, omitir certos eventos passados – inclusive pessoas – [...] onde estão as mulheres nas histórias tradicionais do século XVIII?” (HUTCHEON, 1995, p. 74, tradução nossa).<sup>6</sup> O evento histórico da visita do Papa a Melo é indissociável da história cotidiana de carência e pobreza de seus habitantes. O abismo constatado entre a presença do Papa e a esperança dos moradores é uma marca importante deste evento, cujo significado só pode ser vislumbrado nesta junção entre o anônimo e o historicamente conhecido; entre o marginalizado e o que se encontra no centro, entre o discurso generalizante e o afetivo.

Quando pensamos nos vários discursos que configuram a narrativa de *O banheiro do Papa*, não podemos deixar de considerar o discurso das autoridades da lei, daqueles que supostamente fiscalizam os atos de corrupção. Na ausência de emprego formal, muitos moradores viajam, em suas bicicletas, de Melo para Aceguá (zona de livre comércio entre Brasil e Uruguai) e voltam carregados de mantimentos e outros produtos, encomendados pelos comerciantes de armazéns de Melo. Para não serem

---

<sup>4</sup> “the facts of history do not exist for any historian until he creates them”.

<sup>5</sup> “representations of the past are selected to signify whatever the historian intends”.

<sup>6</sup> “storytellers can certainly silence, exclude, and absent certain past events – and people – [...] where are the women in the traditional histories of the eighteenth century?”

fiscalizados pela aduana e terem suas cargas confiscadas, eles trilham outros caminhos, atalhos repletos de ladeiras, pedras e acidentes que ficam à margem da estrada central. A ação de ir a Aceguá e voltar, de forma clandestina, é mostrada várias vezes no filme, a fim de realmente criar um efeito de esforço físico e emocional muito intenso. Trata-se de trabalhadores-Sísifos a carregarem pesos e mais pesos em suas bicicletas. No entanto, embora ainda tentando driblar a lei, eles são pegos, punidos e humilhados. Ressaltemos que o filme dramatiza uma convergência entre personagens e espaço: esses trabalhadores, sujeitos socialmente desassistidos, não apenas vivem à margem, mas trabalham à margem e sobrevivem em um trânsito periférico.

É importante observar que o filme materializa a questão da corrupção de uma forma complexa. Para os fiscais da aduana, aqueles trabalhadores são considerados “ladrões de bicicleta”. Mas em Melo, quem, de fato, não comete crime? Os trabalhadores, os comerciantes, os policiais? Aqueles trabalhadores mal ganham para comer. No conto “Melo era uma festa”, eles são representados da seguinte forma: “Para aquela gente, na falta até mesmo de balas e pastéis, a esperança do milagre eram as primeiras laranjas do fundo do pátio, os últimos choclos da horta ou algumas batatas-doces assadas (SCHLEE, 1999, p. 64). Às vezes, inclusive, eles carregam produtos sem nem sequer saber o que são, como no caso dos sacos de mate, recheados de pilhas, o que revela que eles são usados pelos próprios comerciantes de Melo. E quem, de fato, os policiais fiscalizam? Quando Beto, por extrema necessidade, aceita trabalhar para Meleyo, o policial corrupto que em uma de suas rondas confisca uma garrafa de whisky para si próprio, a aduana simplesmente fecha os olhos para suas viagens, o que demonstra toda a hipocrisia da suposta fiscalização.

O esvaziamento de ações atreladas a esses dois discursos – o discurso da autoridade religiosa (do Papa) e o discurso das autoridades da Lei (policiais fiscais da aduana), que, no filme, representa o próprio estado – contribui para situar os moradores de Melo como ainda mais vulneráveis e à deriva. A quem recorrer? Como, então, materializar o sonho e a esperança?

## **2. O discurso jornalístico e a (meta)narrativa fílmica**

Nos contos de Schlee, os noticiários do rádio possuem uma função proeminente na divulgação do evento religioso e, conseqüentemente, na

convocação da população para se fazer presente à cerimônia. O discurso jornalístico constitui um registro narrativo supostamente marcado pela objetividade e precisão, criando, por um lado, uma discrepância em relação ao discurso ficcional literário, mas, por outro, dotando esse discurso ficcional de uma natureza documental. Em *O banheiro do Papa*, os noticiários de rádio ainda continuam, mas a TV passa a ter também uma função fundamental na cobertura do evento. Em termos mais amplamente sociais, é interessante ressaltar que tanto o rádio quanto a TV são mídias quase inacessíveis a alguns moradores, como é o caso da família de Beto, que não possui TV, e nem sequer dinheiro para colocar pilhas no aparelho de rádio.

Em sua discussão sobre metaficção e a tradição do romance, Patricia Waugh observa que não há uma linguagem privilegiada da ficção; ao contrário, a ficção se alimenta de uma contínua assimilação de diferentes formas de comunicação, dentre as quais, falas cotidianas, diários, conversas, cartas, *memoirs*, registros legais e históricos, jornalismo, documentários. Waugh explica que as diferentes linguagens competem entre si em termos de relevância: “Elas questionam e relativizam umas às outras a ponto de tornar a ‘linguagem da ficção’ sempre, ainda que de modo implícito, autoconsciente” (WAUGH, 1984, p. 5, tradução nossa).<sup>7</sup>

Tal estratégia – a de mesclar o discurso ficcional com o discurso jornalístico – é utilizada de forma criativa pelos diretores de *O banheiro do Papa*, seja através da inserção de imagens de arquivo em preto e branco, seja através de entrevistas feitas com os moradores comuns, não atores. A inserção mais substancial de discursos audiovisuais (em vez de reportagens de rádio, como no conto) produz um paralelo interessante com o nível narrativo imagético do filme em termos gerais, criando ora alinhamentos (quando pensamos na estética documental), ora rupturas (quando consideramos a fotografia: o filme é colorido e as imagens de arquivo do Papa são em preto e branco). As imagens de arquivo conferem à narrativa fílmica certa veracidade histórica, fazendo o espectador esquecer, por alguns momentos, que está assistindo a uma ficção.

O recurso metanarrativo ligado à utilização do discurso jornalístico, metonimicamente representado pela TV, possui vários

---

<sup>7</sup> “They question and relativize each other to such an extent that the ‘language of fiction’ is always, if often covertly, self-conscious”.

desdobramentos importantes: o mais visível tem como função fazer a cobertura da visita do Papa à cidade. Trata-se de um discurso que, a princípio, se alinha com o dado documental, histórico – o Papa de fato visitou a cidade uruguaia – de modo a expandir a metalinguagem para a chamada metaficção historiográfica. Aqui podemos fazer alguns questionamentos: o que dizem os discursos sobre o Papa? O que diz o discurso do Papa? O que diz o discurso maior da narrativa filmica, que articula tudo?

Como já antecipado, os discursos sobre o Papa, tanto dos moradores quanto dos jornalistas, são exageradamente otimistas; aliás, o discurso televisivo fomenta, de forma negativa, a crença dos moradores sobre a ida de milhares de brasileiros para o evento, e, conseqüentemente, para o consumo de comidas e bebidas expostas à venda nas inúmeras barracas. Não esqueçamos o sacrifício que muitos fizeram, hipotecando suas casas, fazendo empréstimos, para montar seu comércio na expectativa de ganhar dinheiro. Ao final da celebração, quando fica constatado não apenas o esvaziamento do evento, mas também quão relâmpago foi a fala do Papa, os rostos da população anônima ganham visibilidade – e são rostos de decepção, de tristeza, de desesperança. O fracasso é corroborado pela imagem (ora em câmera lenta, ora congelada) dos alimentos desperdiçados e dos olhares perdidos:

A verdade é que nada deu certo no dia em que o Papa foi a Melo – pelo menos para a pobre gente que mais esperava de sua visita. Foi tudo tão rápido e inesperado como um milagre, mas um milagre às avessas: quando se viu, o que se queria que acontecesse, o que tinha que acontecer, o que era certo que ia acontecer, não aconteceu; e em seguida já não dava mais para acontecer. O Papa veio e se foi; e pronto! (SCHLEE, 1999, p. 65).

Não podemos deixar de ressaltar, por um lado, a leviandade dos jornalistas responsáveis pela cobertura do evento, sobretudo na divulgação de números exagerados dos supostos participantes – um número completamente irreal; por outro, a crença ingênua da população nesse discurso, como se o discurso jornalístico fosse verdadeiro e merecesse crédito.

O discurso do Papa aparece no filme como encaixado, entrecortando a narrativa maior. Há uma alternância entre o narrador cinemático e alguns

personagens como mediadores deste discurso, também veiculado pela TV, o que contribui para criar graus de distanciamento em sua recepção. Este aspecto também contribui para sua fragmentação, fazendo com que o discurso, já muito curto e rápido, pareça ainda mais diluído em justaposição ao drama vivenciado pelo povo. Cria-se visivelmente um contraste entre a retórica religiosa do Papa (algo generalizante) e sua ignorância em relação ao drama específico daqueles sujeitos pobres e sofrendores – um drama de que o espectador é testemunha. De modo mais específico, o discurso do Papa procura sublinhar o mundo do trabalho e a dedicação da mulher uruguaia à família; em diversos momentos do filme, temos acesso a um *outdoor* com palavras que fazem referência ao trabalho, chamando atenção para a dignidade do homem trabalhador. No entanto, ironicamente, falta trabalho para aquela população, sendo exatamente por isto que eles fazem aquelas longas viagens em suas bicicletas, carregando mantimentos e outros produtos para os comerciantes de Melo. A narrativa filmica se constrói com base neste contraste: como é alto o índice de desemprego, as pessoas veem na visita do Papa uma oportunidade rara para ganhar algum dinheiro, montando suas tendas e barracas para a venda de bebidas e comidas.

Ainda em relação aos recursos metaficcionalis, não podemos deixar de discutir a aparição de Beto, carregando o vaso sanitário, em meio aos poucos participantes do evento que são flagrados pela câmera de TV. Como sabemos, faltava “apenas” o vaso para que o banheiro pudesse ser aberto e alugado ao público fiel do Papa. As dificuldades pelas quais Beto passou para comprar o vaso e trazê-lo foram muitas: primeiro, na ida para casa, tendo sido assediado por Meleyo e recusado sua oferta de “trabalho”, Beto é punido, tendo sua bicicleta confiscada, precisando carregar o vaso na cabeça. Ao chegar enfim à cidade, exausto da caminhada, o evento religioso já tinha terminado, o que acaba por enterrar o sonho de ganhar algum dinheiro com o “banheiro do Papa”.

Carmen (mulher de Beto) e Sílvia (sua filha) o veem pela TV carregando o vaso, atônito, em meio às pessoas, e perguntando se elas não precisam usar um banheiro. A imagem é tocante, tanto para os personagens mãe e filha, quanto para o espectador. Observemos, a propósito, que muitos moradores não puderam assistir à cerimônia do Papa porque estavam trabalhando em suas barracas, à espera daqueles que supostamente comprariam suas comidas. No caso de Carmen e Sílvia, esperavam aqueles que fariam uso do banheiro. Os efeitos de montagem,

que alterna em edição paralela a tentativa de chegada de Beto com o vaso sanitário e o desenrolar da celebração e eventual conclusão, são potentes. Sílvia chora. O enquadramento de Beto pela câmera de TV e sua inserção dentro do filme cria um efeito de duplicação que tanto configura Beto como anônimo quanto como familiar – como seria compreendida aquela imagem de Beto pelos outros espectadores, aqueles que não têm conhecimento do drama atrelado à imagem? Este questionamento nos faz pensar no modo como a TV se apropria de imagens e ações de sujeitos comuns; imagens veiculadas quase sempre sem o acompanhamento de densidade subjetiva de suas experiências de vida, portanto, parciais e superficiais.

A cena é ainda mais pungente por outras razões: agora, nem sequer a bicicleta (instrumento de trabalho) Beto possui; Sílvia, que sonha em ser jornalista, não tem acesso direto ao pai, ao drama do pai com o vaso na cabeça – seu acesso é mediado por imagens captadas pela câmera de TV, portanto, por uma reportagem jornalística. Sílvia, que em diversos momentos do filme, ensaia entrevistas e reportagens, agora flagra o pai como objeto de matéria jornalística; ao mesmo tempo, seu choro reflete todo o drama que impregna as imagens de TV. O que nos diz o choro em silêncio de Sílvia, quando ela vê o pai em meio às outras pessoas? Que compreensão sua emoção indicia? Seu sonho de ser repórter é posto em crise? Ela passa a ter agora, diante da precariedade de sentido da imagem de seu pai, a compreensão da superficialidade das reportagens televisivas?

Questões como essas permeiam a discussão de filmes que fazem uso, a exemplo de *O banheiro do Papa*, de recursos metanarrativos e metaficcionalis em articulação com uma estética realista e documental. É como se inicialmente realismo e metaficção fossem estratégias que se anulam, uma vez que os ‘metadiscursos’ tendem a romper com o suposto ilusionismo da linguagem mais representacional. Como diz Robert Stam: “Chamando atenção para a mediação cinematográfica, os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas” (2003, p. 175).

Embora *O banheiro do Papa* não seja de todo um filme reflexivo – nele, a mediação reflexiva se dá pelos discursos histórico e jornalístico, além da intertextualidade –, seu grau de reflexividade é algo que o distingue de *Ladrões de bicicleta*, chamando a atenção para o fato de que realismo e reflexividade não são polaridades que se excluem. Ainda

segundo Stam: “O realismo e a reflexividade [...] são tendências que se interpenetram e que são capazes de coexistir em um mesmo texto. Portanto, é mais correto falar em um ‘coeficiente’ de reflexividade ou realismo, e reconhecer que não se trata de uma proporção *fixa*” (2003, p. 175-176). Tampouco são termos, como diz Stam, que possuem valências políticas pré-estabelecidas – tanto o realismo pode ser inovador e subversivo, quanto a reflexividade pode ser conservadora. Neste caso, as influências não apenas do neorealismo, mas especificamente do filme de De Sica em *O banheiro do Papa*, bem como a presença dos metadiscursos em sua composição narrativa o tornam um filme densamente humano, porém sem cair no melodrama.

Considerando, ainda, que *O banheiro do Papa* articula as duas tendências de forma criativa, sua valência política depende do diálogo entre os discursos documental e histórico e os discursos metanarrativos, inclusive no modo como as fronteiras entre eles são quebradas: não à toa, como dissemos anteriormente, Silvia sonha em ser repórter de TV; seus ensaios invadem e encorpam o universo diegético. Ou seja, sendo “um discurso de fronteira”,<sup>8</sup> nas palavras de Mark Currie (1995, p. 2, tradução nossa), uma vez que mistura ficção e crítica, documento e imaginação, referências extratextuais à vida real e referência intertextual à literatura e às outras artes, o discurso reflexivo e metanarrativo chama a atenção para “a artificialidade do mundo ficcional ao tempo em que simultaneamente oferece possibilidades referenciais realistas” (CURRIE, 1995, p. 4, tradução nossa).<sup>9</sup> Dentre tais possibilidades, está o questionamento a respeito da própria fala do Papa, feito por Beto de modo agressivo, quando atira a garrafa contra o aparelho de TV: o que de fato sabe o Papa sobre o drama daquelas pessoas? Que contribuição efetiva a visita do Papa trouxe às suas vidas? Na verdade, ao incorporar, em sua tessitura narrativa, os discursos religioso, jornalístico e histórico, o filme alerta para a representação do mundo como representação dos discursos do mundo (WAUGH, 1984, p. 3) e interpela, como consequência, o posicionamento do espectador em relação ao espaço retórico, narrativo e afetivo.

---

<sup>8</sup> “a borderline discourse”.

<sup>9</sup> “the artificiality of the fictional world while simultaneously offering its realistic referential possibilities”.

### 3. O diálogo intertextual com Vittorio De Sica

A primeira sequência do filme *O banheiro do Papa* mostra uma sombra de bicicleta em uma estrada de barro. O signo bicicleta, assim captado, de modo distanciado e oblíquo, parece sugerir em uma reflexão retroativa sobre o filme, uma homenagem a De Sica e seus “ladrões de bicicleta”. Esta impressão inicial acaba se fortalecendo quando consideramos a função que a bicicleta possui no enredo do filme. Os dois filmes também se aproximam porque articulam desemprego, pobreza, sobrevivência e a necessidade de trabalho. O filme italiano (1948), ícone do neorealismo, está fincado em contexto pós-guerra; o outro, nosso contemporâneo, em contexto latino-americano. Mas não há nada no filme de Fernández e Charlone que explicita esta relação. Trata-se, portanto, de uma inferência ou constatação que surge como função de leitura ou espectadorialidade – um traço intertextual naquele sentido referido por Robert Stam como “interanimação processual entre textos” (STAM, 2003, p. 227). Ou ainda, seguindo os ensinamentos de Kristeva e Bakhtin, aquilo que Stam denomina dialogismo intertextual:

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. *O cinema, neste sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística* (STAM, 2003, p. 226; grifo meu).

Observemos que Stam chama a atenção para dois tipos de intertextualidade: aquela inscrita no texto por marcas identificáveis, através de citações conscientes, e uma outra que se faz perceber por “um sutil processo de disseminação”, através de “citações inconscientes, combinações e inversões de outros textos”. Neste caso, não se trata exatamente de um diálogo entre textos específicos, mas de articulações com “as práticas discursivas de uma cultura”. Ressaltemos que, ao final da citação, Stam se refere ao cinema, expressão artística mais recente,

como passível de herdar e transformar séculos de tradição artística. Esta visão da intertextualidade encontra respaldo nas reflexões teóricas de Tiphaine Samoyault, que afirma: “A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (2008, p. 10).

A transformação de séculos de tradição artística, como declara Stam, através da intertextualidade, só pode se dar via conhecimento e memória – e isto tanto da perspectiva do autor que cria quanto do leitor e espectador que apreciam o objeto artístico. Não é à toa que Tiphaine Samoyault refere-se ao fenômeno da intertextualidade como uma “poética de textos em movimento” (2008, p. 11); trata-se, portanto, de reconhecer o caráter dinâmico e criativo do diálogo entre textos, seja ele explícito ou implícito. Recorrendo aos ensinamentos de Michael Riffaterre, Samoyault também define o intertexto como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 28). Segundo Samoyault,

O texto aparece como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (2008, p. 18).

Observemos a reverberação entre aquilo que Stam denomina um “sutil processo de disseminação”, em vez de “influências identificáveis”, e aquilo a que Samoyault se refere como “fragmentos de discursos” que se inscrevem nos diálogos. Como dissemos anteriormente, não há nenhuma marca identificável no filme *O banheiro do Papa* que o ligue intertextualmente a *Ladrões de bicicleta*. A hipótese aqui colocada surge como rastro de memória, algo que decorre deste sutil processo de disseminação de signos.

Embora *Ladrões de bicicleta* seja um filme-referência na história do cinema, é relevante lembrar como André Bazin o concebe:

Neorrealista, *Ladrões de bicicleta* o é conforme todos os princípios que podemos tirar dos melhores filmes italianos desde 1946. História “popular” e até mesmo populista: um incidente da vida cotidiana de um operário. [...]. Realmente um incidente insignificante, banal mesmo: um operário passa um dia inteiro procurando em vão, em Roma, a bicicleta que lhe roubaram. A bicicleta era seu instrumento de trabalho e, se não a encontrar, ele ficará sem dúvida desempregado. De noite, depois de horas de caminhadas inúteis, ele tenta roubar uma bicicleta, mas, quando é pego, e depois solto, está tão pobre como antes, mas, além disso, tem ainda a vergonha de ter se rebaixado ao nível de seu ladrão (BAZIN, 2014, p. 315-316).

Em *O banheiro do Papa* (2007), diferentemente do que acontece em *Ladrões de bicicleta* (1948), o ato de roubar não é referencial ou explícito. Tampouco são bicicletas que são roubadas. No entanto, aos olhos da lei e da fiscalização, uma vez que transportam, em suas bicicletas, mercadorias contrabandeadas, é assim que aqueles trabalhadores são considerados: ladrões. Argumentamos que as bicicletas constituem não apenas objetos materiais, instrumentos de trabalho, mas são signos densamente simbólicos, que fundem intertextualmente e metaforicamente dois filmes separados no tempo, na história e na geografia. Em ambos os filmes, temos um diálogo que oscila entre uma representação documental e ficcional; entre o microcosmo familiar, afetivo e o da macropolítica das autoridades da lei; entre o discurso do sonho, do vislumbre e aquele da negação e da carência, advindo da dura realidade que parece engolir a todos, seja na Itália pós-guerra, seja na pobre cidade uruguaia, Melo.

Assim como em *Ladrões de bicicleta*, também em *O banheiro do Papa* o núcleo familiar caracteriza-se, por um lado, pela pobreza, mas também pela união e cumplicidade. Em ambos os filmes, as mulheres e os filhos são muito relevantes – tanto que seriam filmes muito diferentes caso não trouxessem sua perspectiva e sensibilidade. Em *Ladrões de bicicleta*, a mulher lava e vende os lençóis da família para conseguir dinheiro para retirar a bicicleta da penhora. Em *O banheiro do Papa*, Carmen dá ao marido o dinheiro suado e minguado que vem poupando para o futuro da filha, através de lavagem de roupas. A despeito da extrema carência, as duas famílias também partilham um senso de ética que valoriza a dignidade e o senso de correção e justiça; no entanto, em

ambas as famílias, o pai rompe com o senso de correção. Nos dois filmes também há uma relação afetiva importante entre pai e filho (De Sica) e entre pai e filha (Fernández e Charlone), inclusive com o pai sofrendo momentos de muita vergonha diante dos filhos. A este respeito, vejamos o que diz Bazin sobre tal relação em *Ladrões de bicicleta*:

A cumplicidade que se estabelece entre pai e filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. É a admiração que a criança como tal tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. A vergonha social do operário desmascarado e esbofeteado em plena rua não é nada perto daquela de ter tido seu filho por testemunha (BAZIN, 2014, p. 319).

Em *O banheiro do Papa*, Sílvia, já adolescente, segue o pai e descobre que ele anda trabalhando para Meleyo, policial corrupto que massacra os *bagayeros*/"muambeiros" – seu pai inclusive já tendo sido uma de suas vítimas. Chegando em casa, faz com que seu pai o confesse e seja desmascarado diante da mulher. Esta é uma sequência de muita tensão emocional, embora aconteça quase em silêncio. Assim como em *Ladrões de bicicleta*, a figura do pai é manchada pela vergonha e pelo fracasso. O que Beto poderia verbalizar à mulher e à filha que pudesse redimi-lo em seu erro? No entanto, o espectador sabe que Beto foi levado ao erro por falta de opção. Depois de receber várias negativas dos comerciantes de Melo, e guiado pelo sonho de melhorar de vida, seja ganhando dinheiro para construir o banheiro do Papa, seja tentando comprar uma moto para as viagens, Beto viu-se forçado a aceitar a proposta de trabalho de Meleyo. Era, afinal, o bem (leia-se, sobrevivência) da família que guiava Beto em suas ações. Em momento anterior da narrativa, o pai também havia seguido a filha, desconfiado de suas andanças. Quando Sílvia chega em casa e ele pede para ver sua bolsa, ela responde, de modo enfático e repetitivo: "São coisas minhas". Esta frase também poderia ter sido usada por Beto – "são coisas minhas" diz do segredo que cada um guardava. No entanto, Sílvia havia apenas guardado em sua sacola uma revista com uma reportagem sobre jornalismo e a rotina de jornalistas. Como sabemos, Sílvia sonha em ser jornalista, algo quase impossível naquele contexto, onde se espera que as adolescentes mulheres estudem, por exemplo, corte e costura. O conflito entre pai e filha é posteriormente

resolvido e, ao final, eles caminham lado a lado, em uma sequência que também lembra *Ladrões de bicicleta* e as caminhadas do filho ao lado do pai – filho que se constitui como “testemunha íntima, o coro particular ligado à sua [do pai] tragédia” (BAZIN, 2014, p. 319).

Em termos formais, algumas influências da tradição neorrealista (FABRIS, 2006, p. 205) são perceptíveis em *O banheiro do Papa*: a presença de atores também não profissionais, locações em espaços abertos, cenários reais, como ruas e estradas, de modo a incorporar aquilo que está no entorno maior (placas, informações geográficas sobre Uruguai e Brasil), contribuindo, assim, para dotar o caráter ficcional de certa veracidade, dando a ver recortes do cotidiano que lembram o cotidiano como ele é, em sua crueza, dureza e palidez. Este dado também contribui para uma tonalidade que oscila entre o documental e o afetivo, resultante da articulação entre o discurso histórico e o ficcional. Além disto, também percebemos “uma recusa dos efeitos visuais”, “uma montagem sem efeitos particulares” (FABRIS, 2006, p. 205), de modo que a simplicidade e humanidade da história encontrem ressonância em uma forma despojada de narrar.

Um aspecto fundamental nos filmes neorrealistas e nos filmes que são influenciados pelo neorrealismo é a ênfase no contexto social, em que a experiência humana, seus dramas e conflitos, possuem lugar de destaque: “[...] A obtenção do realismo, evidentemente, não está neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que tem a contar” (SADOUL *apud* FABRIS, 2006, p. 211). A centralidade da história, contada por uma perspectiva que valoriza o dado social e suas ressonâncias, também se encontra presente nas considerações de Roberto Rossellini sobre o neorrealismo:

Indagado a respeito do que seria esse realismo, ele propõe que só pode falar de sua visão pessoal, de como sente e da idéia que dele faz, por exemplo: que esse realismo implica uma maior curiosidade pelos indivíduos humanos como são, com o recurso da “sinceridade da visão” e não dos “rebuscamentos”, uma necessidade, tipicamente moderna, de dar-se conta da realidade de forma “desapiedada”, concreta, correspondente ao interesse contemporâneo pelos dados “estatísticos e científicos”, um desejo de “esclarecer a si próprio” e de não ignorar a realidade, qualquer que seja ela. O objeto do filme realista seria,

assim, “não a história nem a narração”, mas “o mundo”; um filme que se propõe questões e que lança problemas, tornando-se, desse modo, “um filme que pretende fazer pensar” (ROSSELLINI *apud* TEIXEIRA, 2006, p. 265).

É interessante considerar que as reflexões acima se encontram em um capítulo dedicado ao documentário moderno, o que demonstra a extensão das influências do neorealismo italiano, cujos representantes também tiveram experiências significativas como documentaristas. Na seção que segue, tentaremos aprofundar algumas das características apresentadas acima em relação a *O banheiro do Papa*, naquilo que ele reflete de uma realidade moderna, narrativa sem rebuscamentos, dando a ver o mundo, lançando questões e fazendo pensar.

#### **4. A significação social e a tonalidade afetiva: notas conclusivas**

Em *O banheiro do Papa*, os contextos entre o privado e o público, ou entre a história do povo comum e a macro-história (tendo o representante religioso como símbolo), já são indiciados através do título, inclusive de uma forma que destitui a figura do Papa de grandiosidade, trazendo-o ao cotidiano mais ordinário, aproximando-o do sujeito comum. O banheiro, no entanto, só é “do Papa” através de um processo metonímico, na medida em que será destinado ao público religioso que supostamente participará do evento em torno da visita do Papa à cidade de Melo. O título também condensa o grau de carência e pobreza da família e, por extensão, da cidade, sem a mínima infraestrutura para acolher o Papa e os supostos visitantes. Em contraponto a esses aspectos negativos, a construção do banheiro é um ato coletivo de que os vizinhos participam com um almoço, bebida, dança e celebração; os ensaios que a família realiza para lidar com o suposto público que fará uso do banheiro dão uma tonalidade cômica à história.

Em *Ladrões de bicicleta*, assim como em *O banheiro do Papa*, vemos a falência da polícia e do estado na resolução dos problemas do sujeito pobre. Quando Ricci vai à polícia fazer a denúncia formal do roubo, o delegado faz pouco caso e sugere que ele próprio procure a bicicleta – discrepância brutal entre a indiferença da lei, da fria autoridade e o sofrimento e desespero humanos. Os amigos de Ricci, em um gesto de solidariedade coletiva, também tentam ajudá-lo a encontrar a bicicleta roubada. Mas a quantidade de bicicletas é tamanha, inclusive com muitas

já desmontadas, que o espectador logo percebe o absurdo daquela busca e a ineficácia de seu resultado.

Tanto em *Ladrões de bicicleta* quanto em *O banheiro do Papa*, a questão do sonho é fundamental – sonho de poder trabalhar, sonho de estudar, comprar comida, manter minimamente a casa e a família, com dignidade. Lembremo-nos da singela refeição – mas que soa como banquete – que pai e filho partilham em um restaurante no filme de De Sica. Este momento de celebração – oásis precioso em uma trajetória de desespero e dor – surge como forma de agradecimento do pai por saber que seu filho está vivo, e que é apenas uma criança. É um modo de dizer que a morte transforma todo o resto em algo insignificante. Em um momento raro na narrativa filmica, quando, em sua maior parte, Ricci e Bruno caminham, em silêncio, ou correm desesperados em busca da bicicleta, pai e filho enfim conversam: Bruno faz as contas de quanto o pai ganharia, em seu mais recente emprego, quando juntasse salário, horas extras e abono família. Trata-se de uma celebração pela vida, mas também reflete o sonho desfeito, a esperança estilhaçada. Bazin refere-se a essa cena do restaurante como um “oásis dramático, oásis naturalmente ilusório, pois a realidade de tal felicidade íntima depende definitivamente da famosa bicicleta” (2014, p. 321). Esta sequência também é significativa por marcar a diferença social de Ricci e Bruno; mesmo em um raro momento de acesso a um bem primário, o “oásis” é contaminado pela carência e pela diferença de classe social.

Em *O banheiro do Papa*, lembremo-nos da cena em que Beto e Carmen, na cama, sonham com uma vida menos dura. Beto debulha uma espiga de milho e faz uso de seus grãos – metonímia de alimento para o corpo – para representar a realização de alguns sonhos (alimento para a alma): pilhas e um rádio para Sílvia; construção de uma cisterna; pagamento da conta de luz. E Carmen, qual o sonho de Carmen? É como se Carmen não se desse o direito de sonhar. À Carmen já bastam os sonhos dos outros e a união da família – este é seu sonho.

O modo como os filmes terminam também os aproximam (ainda que parcialmente às avessas): ambos Beto e Ricci não têm mais suas bicicletas, instrumento de trabalho. No caso de Beto, a perda da bicicleta – “roubada” por Meleyo – não o impediu de perseguir o sonho até o fim, ainda que volte a Melo a pé, carregando o vaso na cabeça. No final do filme, a saída de casa, a pé, seguido pela filha, demonstra, por um lado, o orgulho de Sílvia pelo pai – em termos emocionais e morais, pai e filha

se reconciliam. Por outro lado, o que esta sequência pode ainda sugerir? Sílvia se deu conta da impossibilidade de realizar seu sonho, de estudar e se tornar repórter de TV? Sílvia agora vai seguir o pai, trabalhando com ele, ajudando-o na manutenção da casa? Como Beto trabalhará, agora que não mais possui a bicicleta?

Em *Ladrões de bicicleta*, a carga patética no final do filme é de uma intensidade insuportável. Como a bicicleta foi roubada logo no início da narrativa, o filme se justifica pela procura desesperada da bicicleta. Nesta trajetória de busca, outras misérias e tragédias sociais vão sendo mostradas: a sopa para os moradores de rua; o afogamento da criança; a crise de epilepsia do rapaz que supostamente roubou a bicicleta; a própria tentativa de Ricci de roubar uma bicicleta. Vejamos o que diz Bazin sobre a significação social do filme:

Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la, já que nunca é explicitada como mensagem. A tese implicada é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, *devem roubar uns aos outros* (BAZIN, 2014, p. 317, grifos do autor).

Aqui também encontramos um paralelo com *O banheiro do Papa*: é para subsistir, manter um fio de esperança na vida, que Beto aceita trabalhar para Meleyo e moralmente se degrada diante da mulher e da filha.

Em *O banheiro do Papa*, no final da narrativa, pai e filha, reconciliados, saem de casa em direção à rua; embora sem a bicicleta, pai e filha estão moralmente livres em suas consciências. Em *Ladrões de bicicleta*, Bruno assiste à cena em que seu pai, em um último gesto de desespero, tenta roubar a bicicleta, sendo eventualmente pego, esbofeteado e quase levado à prisão. Com efeito, é Bruno, uma criança, quem desperta a piedade do dono da bicicleta, que desiste da denúncia e deixa Ricci seguir. Ricci livra-se da prisão, mas chora de vergonha diante de todos e, principalmente, do filho. A respeito desta sequência, Bazin declara:

O homem até então era um Deus para o filho; as relações deles estavam sob o signo da admiração. Elas foram comprometidas pelo gesto do pai. As lágrimas que eles

derramam enquanto caminham lado a lado, os braços pendentes são o desespero de um paraíso perdido. A criança, porém, retorna ao pai através de sua degradação, agora ela o amará como um homem, com sua vergonha. A mão que escorrega na sua mão não é sinal de perdão, nem de consolo pueril, e sim o gesto mais grave que pode marcar a relação entre pai e filho: o gesto que os torna iguais (BAZIN, 2014, p. 320-321).

Esta é a sequência final do filme, que termina na rua. Imaginamos que, depois do ocorrido, pai e filho voltarão para casa, exaustos, fracassados e humilhados, para, ainda uma vez mais, iniciar novamente a busca por emprego, e, assim como Beto e Sílvia, sem a bicicleta.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.

BAZIN, André. Ladrões de bicicleta. In: \_\_\_\_\_ *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 313-326.

CURRIE, Mark. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Metafiction*. London; New York: Longman, 1995. p. 1-18.

FABRIS, Mariarosaria. Neorrealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 191-219.

HUTCHEON, Linda. Historiographic metafiction. In: CURRIE, Mark (ed.). *Metafiction*. London; New York: Longman, 1995. p. 71-91.

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Versátil Home Vídeo, 1948. 1 DVD (90 min).

O BANHEIRO do Papa. Direção: César Charlone & Enrique Fernández. Uruguai; Brasil: Imovision, 2007. 1 DVD (98 min).

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHLEE, Aldyr Garcia. El día en que el Papa fue a Melo. Disponível em: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/247521.html>. Acesso em: 12 maio 2016.

SCHLEE, Aldyr Garcia. *O dia em que o Papa foi a Melo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo; Campinas: Papyrus, 2003. p. 225-236.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 253-287.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984. DOI: <https://doi.org/10.2307/1771928>.

WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 18 de maio de 2020.