

ENTRE A PENSÃO E O ASILO: APOSENTADORIA, VELHICE E DIREITO A PARTIR DO FILME *UMBERTO D* DE VITTORIO DE SICA¹

Edilson Baltazar Barreira Júnior²

RESUMO: O artigo analisa o filme *Umberto D* (1952) do cineasta Vittorio De Sica, como uma obra clássica do neorealismo italiano. O estudo sócio-histórico revela a condição de pauperização vivida pelos velhos na Itália após Segunda Guerra Mundial. A mobilização por reajuste nas aposentadorias é a porta de entrada para a discussão da velhice, a qual é particularizada na vida de Umberto. A análise associa velhice à aposentadoria e ao direito. Naquele momento histórico, a concepção de velhice ainda estava vinculada à exclusão. A aproximação conceitual entre velhice e direito é pertinente porque o filme denuncia a utilização da violência estatal para sufocar, o que é considerado legítimo em um Estado democrático e de direito. O protagonista, com reduzidos proventos, luta desesperadamente para não ser despejado, pois, caso contrário, seu destino é o asilo.

Palavras-chave: cinema, neorealismo italiano, velhice, aposentadoria e direito.

ABSTRACT: The article analyzes the film *Umberto D* (1952) by Vittorio De Sica, as a classic of Italian neo-realism. This socio-historical study reveals the impoverishment experienced by the elderly in Italy after World War II. The mobilization for pensions adjustment is the open door for aging discussion, which is particularized in Umberto's life. The analysis combines the old age pension and its rights. At that historical moment, old age conception was still linked to exclusion. The conceptual approximation between age and rights is relevant because the use of state violence to quell, what is considered legitimate in a democratic and law protected State it is exposed by the film in. The protagonist, with reduced revenues, fights desperately not to be dumped, because otherwise, your destination is the asylum.

Keywords: cinema; Italian neorealism, old age, retirement and right.

¹ Trabalho apresentado, como comunicação oral, no III Congresso Argentino e Latino-Americano de Direitos Humanos realizado em Rosário-Argentina, no período de 3 a 6 de maio de 2011, com financiamento do Tribunal de Justiça do Estado do Ceará.

² Mestre e doutor em Sociologia pela UFC. Professor – ESMEC. Núcleo de Estudos em Religião, Cultura e Política – UFC. Associado – SOCINE. Email: edilsonbarreira@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é debater a condição vivida pelos idosos no mundo ocidental moderno enfocando, principalmente, se os proventos das aposentadorias são suficientes para a satisfação das necessidades básicas.

O tema velhice tem sido recorrentemente abordado nas mais diversas formas de expressão artística e no cinema não é diferente. Muitas películas foram lançadas discutindo a relação da velhice com solidão, morte, enfermidade, abandono, sexualidade, amor, amizade, memórias, trabalho, direito etc. Assim, destacam-se alguns filmes como: ³⁴*A balada de Narayama* (Japão, 1983), *A cruz dos anos* (EUA, 1937), *Alguém tem que ceder* (EUA, 2003), *As confissões de Schimidt* (EUA, 2002), *Cocoon* (EUA, 1985), *Conduzindo Miss Daisy* (EUA, 1989), *Copacabana* (Brasil, 2001), *Elsa e Fred* (Espanha e Argentina, 2005), *Morangos Silvestres* (Suécia, 1957), *Parente é serpente* (Itália, 1992), *Viver* (Japão, 1952) e muitos outros.

A escolha do filme *Umberto D* de Vittorio de Sica justifica-se pelo fato de ser representativo na temática elegida para análise, isto é, a relação entre os recursos recebidos das aposentadorias e a vida dos velhos.

O mundo acadêmico brasileiro produziu diversos trabalhos tendo a velhice como foco. Para observar a multiplicidade de obras, basta pesquisar⁵ na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil, que serão encontrados 364 trabalhos defendidos nas universidades brasileiras sobre o assunto. Entretanto, nenhum analisou o filme de De Sica discutindo a condição de sobrevivência do protagonista. Há que se destacar no universo editorial brasileiro alguns livros que tratam sobre a temática, como *Cinema, velhice e cultura* organizado por Gusmão (2005), *A reinvenção da velhice* de Derbert (2004), *Velhice ou terceira idade?* organizado por Barros (2000), *Envelhecimento e imagem* de Peixoto (2000), além do grande tratado de Beauvoir

3 A pesquisa na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações ocorreu em 16.01.2011.

4 Segundo Rittner (1965, p. 16), o plano de conjunto é utilizado com câmera localizada numa longa distância em que é capaz de filmar uma vasta paisagem ou centenas de figurantes.

5 Esta “decência” hipócrita das sociedades capitalistas não se ver em algumas sociedades tradicionais como a abordada no filme *A balada de Narayama* (Japão, 1983), em que o filho tem que levar a mãe idosa, após completar 70 anos, para esperar a morte sozinha nas montanhas geladas.

(1990) intitulado *A velhice*, os quais constituem-se como fontes para o diálogo que será estabelecido ao longo deste trabalho.

Para muitos, o cinema é identificado como uma nova forma de elaboração artística, a qual foi prefigurada desde as pinturas rupestres até as obras de grandes mestres da pintura, mas cuja efetivação só foi possível quando a ciência e a tecnologia forneceram as condições de viabilidade técnica, o que só ocorreu em plena época industrial (BENJAMIN, 1994). Assim, o cinema surge como uma obra de arte própria da revolução burguesa, que teve na produção em série hollywoodiana a expressão máxima.

A problematização que norteia este trabalho baseia-se nas seguintes questões: como a dupla De Sica, cineasta, e Cesare Zavattini, roteirista, concebem a noção de velhice? Qual a relação estabelecida entre velhice e aposentadoria, bem como velhice e direito?

Metodologicamente, o trabalho trilhará pela análise sócio-histórica que, no caso do cinema, implica que os filmes são produzidos em um contexto sócio-histórico, não estando assim isolados dos setores da sociedade que os produziu. Portanto, no cinema a sociedade não é revelada nua e crua, mas encenada, ou seja, como descrevem Vanoye e Goliot-Lété:

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, ampliando certos defeitos, propondo um contramundo, etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui **um ponto de vista** sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (grifos das autoras, 1994, p.5).

Portanto, a análise sobre velhice ficou circunscrita ao filme e a discussão teórica fundamentou-se em estudiosos das ciências sociais e filosofia como Gusmão (2005), Derbert (2004), Simões (2000) e Beauvoir (1990).

2 O FILME

O filme inicia com um plano de conjunto em que uma passeata de velhos se mistura com carros e bondes. Os créditos da película são anunciados, bem como uma homenagem do cineasta ao seu pai. Os manifestantes aproximam-se

THEMIS

da câmera com cartazes que denunciam a condição de abandono vivida por eles, como: “aumentem as aposentadorias”, “justiça para os aposentados”, “somos os párias da nação”, “os velhos também necessitam comer” e “trabalhamos a vida toda”. Ao longo da manifestação todos proferem a palavra de ordem – aumento.



Fotografia de Aldo Graziati

Quando os anciãos chegam ao Ministério do Trabalho, querendo uma audiência com o ministro, são recebidos por um representante que ressalta a não legitimidade do movimento, visto que não tinham autorização para realizá-lo. Os velhos argumentam que o modo como são tratados é vergonhoso, pois são contribuintes. O protesto é disperso pela polícia, como se os aposentados fossem bandidos, pois lançam os carros sobre os manifestantes.

Na dispersão, os idosos fogem em todas as direções. Um dos manifestantes é Umberto Domenico (Carlo Battisti), que conduz o seu cão viralata Filke. No refúgio, o protagonista dialoga com outros aposentados. Um chama os organizadores do movimento de canalhas e patifes, pois não haviam obtido a autorização. Umberto pondera que com vinte por cento de aumento, em um ano, ele conseguiria pagar todas as suas dívidas. Os outros interlocutores, em tom de superioridade, pontuam que não têm dívidas.

Após a retirada da polícia, Umberto caminha com outro aposentado identificado como Orazio Valenti, ressaltando a sua condição de não ter nenhum parente que possa ajudá-lo, visto que recebe 18 mil liras de proventos, tendo que

pagar por um quarto de pensão 10 mil, cuja proprietária aumentou o aluguel para 15 mil liras. Umberto oferece um relógio por cinco mil, mas o companheiro de caminhada rejeita a oferta, pois informa que tem um muito bom. Quando chegam à frente de um luxuoso condomínio de apartamentos, o velho se despede de Umberto, indicando que reside ali. De fato, estava mentindo, pois quando o protagonista olha para trás, percebe que o velho caminha na direção oposta.



Fotografia de Aldo Graziati

Umberto dirige-se a um restaurante popular onde se alimentam aposentados, mendigos e operários da construção civil. O relógio volta a ser ofertado, agora para um mendigo, que paga três mil liras com um monte de notas de pequeno valor.

De volta à pensão em que mora há vinte anos, Umberto depara-se com o seu quarto ocupado, pois a dona da residência o alugara por mil liras para encontros amorosos. O idoso protesta, mas a proprietária esnoba pontuando que ele será despejado no final do mês. Ele vai para a cozinha e dialoga com a jovem empregada Maria (Maria-Pia Casilio), que narra sobre sua gravidez, mas desconhece a paternidade, pois está saindo com dois soldados, que servem no quartel localizado em frente à pensão. Maria informa que os amantes já saíram do quarto. Umberto deita-se com febre, decorrente de uma amidalite. O velho solicita que a empregada leve as três mil liras para Antonia (Lina Gennari), a proprietária, como parte da amortização da dívida, proposta que é recusada.

THEMIS

O velho aposentado, em um processo de desfazimento de seus poucos bens, sai no meio da noite até uma banca de compra e venda de livros usados. Lá oferece dois livros por quatro mil liras, mas termina vendendo por duas mil. Voltando à pensão, Umberto, novamente, pede a Maria para levar as cinco mil liras obtidas com a venda do relógio e dos livros para a sua senhoria, com a promessa de pagar o restante quando receber os seus proventos. Mais uma vez, ela rejeita a proposta. Umberto lamenta para Maria, que para pagar as quinze mil liras terá que passar um mês sem se alimentar. O velho muda de assunto e indaga à serviçal se ela fez a lição, ponderando que muitas coisas acontecem por não saber gramática e muitos se aproveitam dos ignorantes. A dona da pensão é uma cantora de ópera amadora, que recebe em sua casa alguns amigos para ouvirem música, desenvolvendo uma prática de pequeno burguês.



Umberto (Carlo Battisti)
Fotografia de Aldo Graziati

Umberto, buscando livrar-se de suas despesas diárias com alimentação e se aproveitando de seu estado febril, liga para um hospital beneficente, a fim de obter internação. No hospital, o médico identifica que o problema é bastante simples, ordena passar iodo nas amídalas e que seja liberado no outro dia. Entretanto, o seu vizinho de leito (Memmo Carotenuto), um malandro, o ensina a receber favores da freira (Elena Rea), desde que solicite um rosário e participe das rezas. Maria o visita, informando que Filke está no pátio com um de seus namorados. Ele tenta acenar para o cão, mas este não percebe. Umberto declara a Maria que pagará a dívida de sua patroa, mas de forma nenhuma irá para um asilo.

No dia seguinte, Umberto recebeu alta hospitalar. Porém, ao voltar para a pensão, ele a encontra em reforma e seu quarto está uma bagunça. Pergunta a Maria pelo Filke. A empregada informa que a patroa abriu a porta e o cão foi para as ruas. Umberto inicia uma longa busca pelo seu cachorro, que havia sido capturado. Quando chega ao local onde aprisionam os animais, o velho se angustia ao ver os métodos utilizados para matar os cães que não foram reclamados pelos donos. Depois de buscas nas jaulas, nos registros, finalmente, Filke é encontrado. O velho paga a taxa de 450 libras e obtém a soltura do animal de estimação.

Ao voltar para a pensão tem uma discussão com a proprietária, que exige o pagamento da dívida. O idoso argumenta que sempre pagou suas contas, bem como invoca a existência de leis, além de ter laborado por trinta anos no Ministério do Trabalho.

Na rua, Umberto encontra-se com dois amigos, com os quais noticia as suas dificuldades financeiras, mas ambos fogem da possibilidade de auxílio não solicitada. Qual seria a solução? O protagonista observa como um mendigo ganha dinheiro e ensaia como deve proceder ao estender a mão. Um transeunte passa neste momento e ao vê-lo de mão estendida puxa uma esmola, mas Umberto vira a mão. Outra alternativa, seria utilizar as habilidades do cão. Ele coloca o chapéu na boca do cachorro e fica escondido, porém passa um conhecido e o idoso explica que o animal gosta de brincar. A dignidade resiste.



Umberto (Carlo Battisti)



Filke

Fotografias de Aldo Graziati

Mais uma vez retorna para a pensão. O quarto está todo empoeirado e após a reforma dará lugar a uma sala. Maria oferta um pedaço de bolo. Umberto, cansado, vencido e desencantado, decide por fim a sua vida. Ele dá algumas recomendações a Maria e a presenteia com alguns de seus poucos pertences. O velho despede-se da amiga e sai com o cachorro e a mala. Tenta deixar o cão

THEMIS

com um casal imundo, mas desiste ao se dar conta de que o destino de Filke seria o abandono. Então, vai para um parque, onde muitas crianças brincam e oferta o animal para a menina Daniela, mas é dissuadida pela babá. O que resta, então? Morrer levando consigo o cão, porém, ante o barulho do trem, o animal se desvencilha dos braços do dono. Umberto, também assustado, não morre.

3 VITTORIO DE SICA, CESARE ZAVATTINI E O NEORREALISMO ITALIANO

Vittorio De Sica, juntamente com Roberto Rossellini e Luchino Visconti são apontados como a “trindade” do neorrealismo italiano (FABRIS, 1996). Quanto aos outros cineastas que integraram esse movimento cinematográfico, não há unanimidade. Entretanto, nomes como Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, entre outros, podem ser acrescentados à lista do neorrealismo italiano.

O neorrealismo italiano é muito controverso. Alguns entendem que não se constituiu em escola estética ou técnica cinematográfica, outros apontam para um movimento fragmentário e outros para um otimismo revolucionário. No entanto, para este trabalho, adota-se a posição de Mario Verdone que define:

Por neo-realismo cinematográfico entende-se um movimento que floresceu na Itália em torno da Segunda Guerra Mundial, o qual, baseando-se na realidade e vendo-a com simplicidade, criticamente, coralmente. Interpreta a vida como é e os homens como são (*apud* FABRIS, 1996, p. 117).

A proposta do neorrealismo italiano como novo é em relação às outras formas de realismo cinematográfico, como o realismo mudo italiano, o realismo populista francês e o realismo socialista da então União Soviética. Portanto, como aponta Fabris (1996), é um realismo de base documentária com forte apelo à conscientização social e voltado aos valores humanos.

Fabris (1996, p. 117-118), seguindo as ponderações de Mario Verdone, alista algumas características comuns das mais variadas expressões neorrealistas. São elas:

1 o elemento histórico e temporal, pois o neorrealismo surgiu e se desenvolveu na Itália em torno da Segunda Guerra Mundial;

2 o elemento real e o documentário, considerando que os filmes

neorrealistas tomaram por base a realidade, sem serem documentários, mais como um testemunho da história;

3 a simplicidade técnica, pois as produções realizadas com recursos escassos e sem estúdios obrigou que as filmagens fossem em cenários reais, bem como deixando de lado a busca pelo herói e filmando com pessoas comuns;

4 o elemento coletivo, visto que o neorrealismo não se interessou por histórias individuais, mas coletivas;

5 a crítica que é desferida contra a sociedade italiana do pós-guerra desnudando suas mazelas.

O trabalho inaugural da dupla De Sica e Zavattini se deu em 1935. Quando o primeiro atuou como ator no filme *Darò um milione* (Darei um milhão) de Mario Camerini com o roteiro de Zavattini, cujos traços da concepção de cinema deste eram os seguintes:

Senso de humor (às vezes surrealista), que atenua, em parte, uma vocação à polêmica; um interesse agudo pelos deserdados da sorte, que o leva estabelecer uma oposição muito simplista entre ricos e pobres e a cultivar o mito do pobre (como categoria universal) que com sua riqueza espiritual, desbarata o jogo do poder; a descoberta da humanidade, entendida como as pessoas que nos circundam no dia-a-dia e com as quais devemos buscar um contato pessoal (FABRIS, 1996, p. 84).

Fabris (1996) lembra que estas ideias de Zavattini estariam presentes nos seus próximos roteiros, principalmente nos filmes realizados em colaboração com De Sica. Para Ermano Comuzio, “o encontro entre Zavattini e De Sica representou o encontro da consciência de classe com o sentimentalismo, em prejuízo daquela” (*apud* FABRIS, 1996, p. 106).

A partir de 1946, a dupla inicia uma fase bastante criativa, em que a Segunda Guerra Mundial os desloca para a produção de filmes permeados de poesia com um forte componente fantástico e simbólico (CAMARGO, 2005). Ressaltam-se obras como *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (Ladrões de bicicleta, 1948), *Miracolo a Milano* (Milagre em Milão, 1950), *Umberto D* (1951), *Stazione termini* (Quando a mulher erra, 1953), *Loro di Napoli* (O ouro de Nápoles, 1954) e *Il tetto* (O teto, 1956).

Portanto, a importância de De Sica para o cinema mundial fica mais evidente nessa fase neorrealista que vai de *Sciuscià* (1946) até *Il tetto* (1956),

THEMIS

cujos roteiros foram escritos por Zavattini. Nestas películas, como lembra Camargo (2005), “predominam o elemento alegre e vital, o senso de humor, mas também a amargura e desilusão” (p. 110). A poesia de Zavattini ganha na câmara de De Sica um realismo permeado de ternura, pois o cineasta soube captar os enquadramentos com grande apelo emotivo.

Umberto D é um filme desta profícua fase, que preenche todas as características do neorealismo italiano apontadas por Mario Verdone e descritas acima. O filme, como obra de arte, não tem a pretensão de reproduzir a realidade, mas é um testemunho histórico temporal da condição de penúria que passavam os aposentados italianos no pós-guerra. A simplicidade técnica é evidente, pois as tomadas, em quase a totalidade, foram em ambientes externos – a rua era o cenário. Os atores utilizados por De Sica nunca haviam atuado, exceção feita a Lina Gennari, que era atriz profissional. Carlo Battisti, o protagonista, era professor de linguística, que após o filme não trabalhou em nenhuma outra película. Maria-Pia Casilio, a empregada, também era desconhecida, mas, diferentemente de Battisti, ainda atou em outros filmes.

Alguém poderia perguntar: se neorealismo italiano não se interessava por histórias individuais, mas coletivas, como identificar *Umberto D* como neorealista, visto que trata da história de vida de um indivíduo? De fato, esta era uma estratégia de recorte, tomava-se um indivíduo para falar da coletividade. Assim, da passeata de aposentados, escolhe-se um como representativo do todo. O mesmo ocorre com *Ladrões de bicicleta*, pois o filme não trata apenas de pai e filho que estão desprovidos do instrumento de trabalho – a bicicleta, mas é uma denúncia do desemprego conjuntural nas cidades.

4 VELHICE, APOSENTADORIA E DIREITO

A relação entre velhice e aposentadoria é notória em *Umberto D*. A cena inicial mostra um grupo de idosos que pronunciam “aumento” como palavra de ordem. Aumento de quê? Os cartazes alçados pelos velhos indicam que eles são aposentados e que seus proventos são insuficientes para as atividades mais básicas do homem como a alimentação.

Os manifestantes querem uma audiência com o Ministro do Trabalho, porém são dispersos pela polícia. Os idosos, ao desejarem falar com um membro governamental, põem a aposentadoria como discussão de políticas públicas. Mas nem sempre foi assim.

A história de uma aposentadoria remunerada é recente. Beauvoir (1990) fornece informações valiosas do processo em que a inatividade do trabalhador passa da responsabilidade doméstica para a gestão pública.

Nas sociedades pré-industriais, cuja força de trabalho era composta principalmente por camponeses e artesãos, havia uma coincidência entre a atividade profissional e a existência. O trabalhador dividia o seu espaço doméstico com as atividades produtivas. A qualificação de um artesão se dava com o passar do tempo. Quando a idade declinava e não era mais capaz de desenvolver as atividades de outrora, o artesão era readaptado para outras tarefas, dentro da divisão do trabalho, compatíveis com as suas possibilidades. Enfim, quando se tornava totalmente incapaz, o idoso tinha a sua manutenção assegurada pela família, pois não era uma responsabilidade da coletividade.

O cenário no mundo industrial muda, pois o trabalhador não divide mais o espaço doméstico para a realização das atividades laborativas. A família não participa mais do processo produtivo e circunscreve-se aos pais e poucos filhos. O trabalhador ao receber poucos salários fica incapaz de assegurar o sustento dos velhos pais. Ele também está condenado à inatividade muito mais cedo, seja pelo desemprego ou pela não adequação às novas tecnologias, ficando abandonado à própria sorte.

Assim, no final do século XIX, o problema da manutenção do idoso sai do âmbito familiar para ser assumido pela sociedade. Segundo Beauvoir (1990, p. 274), inicialmente, a aposentadoria foi concebida como recompensa. A compensação era destinada aos ocupantes de profissões perigosas ou por prestação de longo tempo de leais serviços. A Bélgica e a Holanda, a partir de 1884, concedem aposentadorias aos servidores públicos. Na França, os contemplados foram os militares e servidores públicos, já no Segundo Império, o benefício foi estendido aos mineiros, aos marítimos, aos ferroviários e aos operários dos arsenais.

No final do século XIX, a Alemanha foi ambiente para uma significativa expansão industrial decorrente de sua rápida ascensão capitalista. Entretanto, o país foi palco para uma agitação socialista. Para conter a efervescência socialista, Bismark assegurou ao proletariado um mínimo de proteção. Entre 1883 e 1889, ele criou um sistema de seguridade social, que foi estendido de 1890 a 1910. O sistema bismarkiano destinava-se a cobertura dos riscos de acidentes de trabalho, da invalidez e da idade avançada. A proteção alemã não foi concebida

THEMIS

como recompensa, mas como um fundo previdenciário, pois contribuições eram exigidas tanto dos empregadores como dos operários, sendo o Estado o gestor dos recursos arrecadados e eventualmente, participante com subvenções. Ainda conforme Beauvoir (1990, p. 275), este modelo foi seguido por países como Luxemburgo, Romênia, Suécia, Áustria, Hungria e Noruega.

Também no final do Século XIX e no primeiro quartel do século XX, em países como Dinamarca, Nova Zelândia, Reino Unido surge outra concepção de financiamento das aposentadorias: o imposto, como mecanismo de proteção dos assalariados.

No Brasil, mesmo com experiências anteriores de montepios, o marco de cobertura previdenciária ocorre com o Decreto Legislativo nº 4.682, de 24 de janeiro de 1923, denominado de Lei Eloy Chaves que criou a Previdência Social. A partir desse diploma legal, muitas caixas de previdências e de pensões foram criadas, porém sempre vinculadas à empresa. Somente a partir de 1933, com a criação dos Institutos de Aposentadorias e Pensões é que a proteção passa a congrega categorias profissionais. A tentativa de uniformização e unificação da previdência social foi buscada por meio do Decreto-Lei nº 6526, de 7 de maio de 1945, que criou o Instituto dos Serviços Sociais do Brasil, cujo objetivo era implementar um plano único de contribuições e benefícios, porém não foi implantado. Apenas em 1960, com a Lei nº 3807, denominada de Lei Orgânica da Previdência Social é que houve a uniformização da legislação previdenciária, acrescentando benefícios como auxílio-natalidade, auxílio reclusão e auxílio-funeral (DERBERT, 2004).

Este breve histórico de experiências previdenciárias e a passeata dos idosos em *Umberto D* mostram o papel central desenvolvido pelo Estado, como destaca Beauvoir (1990):

O Estado fixa a idade em que o trabalhador tem direito a uma aposentadoria; essa idade é também a que os empregadores públicos e privados escolhem para despedir seu pessoal, e, portanto, a idade em que o indivíduo passa da categoria dos ativos a dos inativos. Em que momento ocorrerá essa mudança? A quanto montarão os rendimentos pagos? Para determinar isso, a sociedade deve levar em consideração dois fatores: seu próprio interesse, e o interesse dos pensionistas (p. 276).

A opção adotada neste trabalho é não desvincular aposentadoria

de velhice, visto que os realizadores do filme sugerem esta condição. Porém, Derbert (2004, p. 59) destaca que a experiência contemporânea tende a proceder à dissociação, pois com o aumento da expectativa de vida e com o incremento no poder de compra dos aposentados criou-se a categoria terceira idade em substituição à velhice.

A dupla De Sica/Zavattini reflete em *Umberto D*, as teorias que vigoraram até o final da década de 1960. Algumas definições de velhice deste período são mencionadas por Derbert (2004):

Burguess define a velhice nas sociedades industrializadas através da idéia de *roleless role* – a sociedade moderna não prevê um papel específico ou uma atividade para os velhos, abandonando-os a uma existência sem significado (...) Barron considera os velhos uma minoria desprivilegiada – nas sociedades industrializadas, baixa renda e baixo *status* seriam o destino inevitável daqueles que atingem os 60 anos e, nesse sentido, são uma minoria como qualquer outra. Para Rose, os velhos formam uma subcultura, com um estilo próprio de vida que se sobrepõe às diferenças de ocupação, sexo, religião e identidade étnica (p. 71-72).

Portanto, tais concepções associam à velhice, nas sociedades industriais, a perda de papéis sociais e a situação de pauperização e abandono. O protesto dos idosos por aumento das aposentadorias, no início do filme, contrapõe-se a esta lógica civilizatória. Os cartazes com as frases “somos os párias da nação” e “os velhos também necessitam comer” retratam claramente os conceitos de velhice acima transcritos.

Quando o grupo de manifestantes é disperso pela polícia, o filme centra-se em um deles – Umberto Domenico Ferrari, que vivencia a pauperização e a solidão. Umberto vive os dilemas: comer ou pagar o aluguel ou não pagar o dormitório e ir para o asilo.

O processo de endividamento de Umberto é visível, porque deve à dona da pensão. Também é previsível, pois é impossível receber 18 mil libras de proventos e ter que pagar 15 mil pela mensalidade do dormitório. Desta forma, ecoa um dos cartazes, o qual denunciava que “os velhos também necessitam comer”.



Fotografias de Aldo Graziati

Na luta desesperadora de Umberto para fugir do despejo e saldar a dívida, ele vende seus pertences: o relógio e os livros. Para Bosi, citando Viollete Morin, objetos dessa natureza são denominados de biográficos, “pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida” (1998, p. 441). Entretanto, diante do quadro caótico, só resta a Umberto vender aquilo que tem um valor sentimental, portanto desfaz-se de um apêndice de sua existência.

O protagonista ao ponderar para o comprador de livros usados, que os seus têm um valor não tangível, pois estão vinculados a sua história de vida, ele os associa à sua memória. Entretanto, a urgência na busca de recursos não permite que Umberto rememore.

Entre os que rememoram, os velhos têm um papel relevante. Halbwachs (1990) situa em sentidos diferentes as memórias dos adultos e dos velhos. Os primeiros vivem tão atarefados pelo trabalho, pela disputa por prestígio, que não têm tempo para buscar, na infância, eventos que se correlacionem à vida adulta. Os idosos, por sua vez, já aposentados, com tempo livre, ficam propensos a lembrar. Assim, um velho “ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (BOSI, 1998, p. 60).

De Sica e Zavattini concentram toda a ação do protagonista no presente. Mesmo aposentado, Umberto não rebusca o passado nem por alguns instantes. Quando conversa com Maria, sua fala não é evocativa, mas prática.

O filme demarca claramente que o mundo do trabalho é destinado aos jovens e o do não trabalho aos velhos (PEIXOTO, 2005, p. 61), desnudando

a lógica do capitalismo. Antunes (2009, p. 25) lembra que no capitalismo há a personificação do trabalho, em que os operários são personificados como trabalho, estabelecendo assim uma associação de “dependência com o capital historicamente dominante”. Umberto, como aposentado, portanto, é um despersonificado do trabalho. Isto fica evidente, quando ele ao sair da passeata cruza com alguns jovens trabalhando. Entretanto, o ócio decorrente da aposentadoria, não é como pensa o comendador no diálogo com Umberto:

Comendador: O que tem feito?

Umberto: Nada. Sou aposentado e, sendo assim, vou levando, não faço nada.

Comendador: Sorte sua não fazer nada.



Umberto (Carlo Battisti)
Fotografia de Aldo Graziati

THEMIS

O tempo do “não fazer nada”, para Umberto, não é destinado ao lazer, mas à fuga desesperada do destino implacável que se avizinha – o asilo. Na relação entre trabalho e ócio, De Sica e Zavattini ressaltam dois paradoxos. Umberto trabalhou por trinta anos no Ministério do Trabalho e agora seus proventos são insuficientes para sua manutenção. Quando viaja no bonde para o local onde pretende suicidar-se, ele passa em frente ao Banco do Trabalho, instituição que não fomenta ações de crédito para aposentados. Assim, para os realizadores, estes exemplos demonstram a incapacidade dos órgãos estatais italianos no pós-guerra na promoção de políticas públicas para os aposentados.



Fotografia de Aldo Graziati

Assim, após se desfazer de seus poucos bens, de não encontrar guarida nos amigos, de não obter sucesso na internação e de relutar para não ingressar na mendicância, Umberto, não vê outra saída – o suicídio. Sobre dilemas semelhantes, relata Beauvoir (1990):

Uma decência hipócrita proíbe a sociedade capitalista de se livrar de suas “bocas inúteis”. Mas ela lhes concede exatamente o que é preciso para manter-se no limiar da morte. “É demais para morrer, e não basta para viver”, dizia tristemente um aposentado. E outro: “quando não somos mais capazes de ser um bom trabalhador, estamos mesmo bons para virar um cadáver” (p. 300).

Durkheim, em sua obra *O suicídio*, realizou um levantamento estatístico, mostrando que os suicídios aumentam dos 40 a 80 anos. Muitos velhos, vivendo assim como Umberto, em condições tão intoleráveis, preferem a morte à angústia de viver. O quadro mapeado por Durkheim, na França entre 1889 e 1891, por um milhão de habitantes, mostrou os seguintes números:

Suicídios	Homens			Mulheres		
	Solteiros	Casados	Viúvos	Solteiras	Casadas	Viúvas
40-50 anos	975	340	721	171	106	168
50-60 anos	1434	520	979	204	151	199
60-70 anos	1768	635	1166	189	158	257
70-80 anos	1983	704	1288	206	209	248
Acima	1571	770	1154	176	110	240

O estudo de Durkheim revelou que o suicídio entre os homens é muito mais elevado que entre as mulheres. Gruhle, citado por Beauvoir (1990), também afirma que:

A psicose raramente é a causa do suicídio dos velhos. São fatores sociais e psicológicos que o explicam: declínio físico e mental, solidão, ociosidade, inadaptação, doença incurável. Segundo esse autor, o suicídio nunca resulta de um episódio singular, mas da história de toda uma vida (*apud* BEAUVOIR, 1990, p. 342).

Portanto, a opção de Umberto pelo suicídio se enquadra tanto na estatística durkheimiana, quanto nas explicações de Gruhle. A companhia de Filke não supera aquilo que Elias (2001) denominou de estar sozinho como uma das muitas variantes do conceito de solidão, que também pode significar o amor ferido de uma pessoa no passado, cuja lembrança no presente faz evocar as dores e as marcas. Desta forma, indivíduos assim atingidos, involuntariamente, ocultam seus sentimentos em relação aos outros, vivendo uma forma de solidão. Também pode significar o fato de pessoas viverem no meio de outras, mas que já perderam o sentido para estas, como é o caso dos mendigos e bêbados deitados nas calçadas e ignorados pelos transeuntes. A forma extrema de solidão, destacada pelo sociólogo alemão, diz respeito à condição como os judeus eram levados para as câmaras de gás nos campos nazistas - reunidos ao acaso, homens, mulheres, crianças e velhos, todos nus, rumo à morte, desconhecidos entre si, sozinhos no meio de muitos.



Umberto (Carlo Battisti)
Fotografia de Aldo Graziati

Ainda seguindo os ensinamentos de Elias (2001), no atual estágio civilizatório⁶, as pessoas quando estão próximas aos moribundos são incapazes de demonstrar afeição e carinho, mediante um toque de ternura. Tocar e acariciar⁷ um moribundo passou a ser “contagioso”, portanto, só resta afastar-se para não se contaminar. Assim, a separação involuntária ou não, a que os moribundos e velhos são submetidos, provoca neles a sensação de não pertença e de exclusão.

A exclusão, consoante a concepção de Elias (2001), é sentida pelos velhos na passeata, quando expressam em um dos cartazes que são os párias da nação. São excluídos que clamam por justiça. Assim, ⁸De Sica e Zavattini estabelecem a associação entre velhice e direito.

6 Elias (1994) chama de *processo civilizador*, numa análise sociológica da história dos costumes, o modo como no mundo ocidental, a partir da Idade Média, ocorreram múltiplas mudanças das regras sociais, bem como a maneira como o indivíduo as percebia, modificando sentimentos e comportamentos.

7 Bolongne (1998) assinala que desde o Renascimento o beijo passou a ser um gesto de ternura que toca, mas não compromete. Até o beijo familiar se tornaria suspeito, principalmente, em sociedades que desde cedo assimilaram o tabu do incesto.

8 Uma discussão sobre burocracia em Max Weber (1998) e a experiência amarga vivida por um idoso, consta da análise empreendida por Barreira Jr. & Oliveira (2008) no filme *Viver* (Ikiru, 1952) de Akira Kurosawa.

Os velhos ao irem para as ruas exigindo aumento de seus proventos demonstram uma conscientização política. Não aceitam a exclusão, porque ainda são atuantes na sociedade como contribuintes, além de terem produzido riqueza para o país ao longo de suas vidas. Os velhos desejam buscar uma solução para a miséria a que estão submetidos. Eles querem ser ouvidos, assim batem à porta do Ministro do Trabalho. Entretanto, em vez de se estabelecer o diálogo com o representante estatal, este aciona um dos aparelhos de repressão do Estado – a polícia, em nome de uma burocracia, ou seja, a passeata foi dispersa porque não tinha autorização, que foi solicitada, mas negada. Assim, a violência se legitima.

De Sica e Zavattini expõem uma Itália ainda herdeira do ranço autoritário da época de Mussolini, que prefere o uso da violência ao diálogo. Conforme notícia Camargo (2005), o então Vice-Ministro Giulio Andreotti reagiu publicamente contra o filme.

Portanto, os realizadores do filme denunciam que a manifestação dos idosos é inócua em um Estado que não é democrático e nem de direito. A democracia é sufocada, porque ações livres e pacíficas de seus cidadãos são criminalizadas. Não é Estado de direito, pois direitos fundamentais como liberdade, moradia, alimentação etc. são negados. Beauvoir (1990) lembra que cabem às democracias capitalistas definições de políticas públicas para os idosos:

Nas democracias capitalistas, o envelhecimento da população suscita uma nova questão. É o “monte Everest dos problemas sociais atuais” – disse um ministro inglês da Saúde, Ian Mac Leod. Não somente as pessoas idosas são muito mais numerosas do que outrora, mas elas não se integram mais espontaneamente à sociedade; esta vê-se obrigada a decidir sobre o estatuto delas, e a decisão só pode ser tomada em nível governamental. A velhice tornou-se objeto de uma política (p. 273).

A luta dos velhos e depois particularizada na história de vida de Umberto constitui-se na busca pela dignidade, a qual foi ultrajada pela falta de amparo estatal. Por esta razão, um dos cartazes clamava: “justiça para os aposentados”.

A manifestação dos idosos no filme, cujo objetivo é o aumento dos proventos, faz lembrar a grande mobilização nacional vivenciada no Brasil, no início da década de 1990, o que se denominou “a revolta dos velhinhos”. Seguindo as informações constantes nos trabalhos de Derbert (2004) e Simões

THEMIS

(2000), verifica-se que este movimento iniciou-se em setembro de 1991, quando o salário-mínimo havia sido aumentado em 147,06%. Entretanto, as aposentadorias e pensões, cujos valores estavam acima do salário-mínimo, só foram reajustadas em 54,6%. Esta discrepância decorreu das interpretações do governo federal das leis de benefícios e custeios da previdência, que definiram as novas regras para reajuste, desvinculando daquele indexador mínimo.

A reação dos aposentados em todo o país foi muito intensa. O Poder Judiciário recebeu inúmeras ações das federações dos aposentados. Uma delas chegou ao Supremo Tribunal Federal. O governo federal, tendo a frente o Presidente Collor, afirmava reiteradas vezes, que se o reajuste buscado em juízo fosse concedido provocaria um caos no sistema previdenciário. Depois de vitórias e derrotas no Judiciário, finalmente, em agosto de 1992, os aposentados começaram a receber a majoração pretendida.

Assim como na passeata dos velhos no filme, alguns manifestantes pelos 147,06% também sofreram repressão policial, como relata Simões:

A outra figura simbólica foi o aposentado Quintino Cechinel agredido a coronhadas por um policial militar ao participar de um ato de protesto de aposentados em Florianópolis, em 28 de janeiro de 1992. Cenas dessa agressão foram mostradas na TV, e a imagem patética do senhor de 70 anos, cercado de policiais, com a camisa rasgada e o peito nu ensangüentado, foi estampada nos principais jornais do país no dia seguinte (2000, p. 28).

A luta dos aposentados e pensionistas brasileiros para a obtenção dos 147,06% revela a ambiguidade do Estado brasileiro. Por um lado, existem instituições que devem garantir os direitos aos cidadãos – o Poder Judiciário; aquelas que dão publicidade às injustiças – os órgãos de imprensa; as que devem aprovar leis justas – as casas legislativas. Por outro lado, encontramos a herança patrimonialista, em que alguns se apropriam do Estado como extensão de sua casa, deixando a maioria expropriada. Isto se alia ao resquício autoritário dos anos de ditadura, que violenta velhos indefesos, como Quintino Cechinel.

A análise da busca pelos direitos dos velhos no filme comparada com o caso brasileiro circunscreve-se na relação do cidadão com o Estado. Entretanto, quando a narrativa desloca para descrever o drama do protagonista, a discussão

sobre direitos passa para a relação indivíduo-indivíduo. A proprietária da pensão invoca o direito de receber pelo aluguel e Umberto argumenta que mora há mais de 20 anos sem nunca ter sido inadimplente.

De Sica e Zavattini não tinham o interesse em debater sobre alguma lei do inquilinato, mas objetivavam denunciar que os proventos eram irrisórios, os quais impossibilitavam uma vida digna, empurrando os velhos para mendicância e para a morte solitária nos asilos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise sócio-histórica possibilitou, a partir do filme *Umberto D* do cineasta Vittorio De Sica, identificar a condição de abandono, miséria, solidão, penúria e pauperização vivida por grande parte dos velhos no mundo ocidental moderno.

O estudo contextualizou o filme e o momento histórico vivido pela Itália nos anos após a Segunda Guerra Mundial. *Umberto D* é uma das obras-primas do que foi denominado neorealismo italiano, pois denuncia o abandono dos velhos e os baixos rendimentos das aposentadorias; a utilização de atores não profissionais, os ambientes externos como cenário e a abordagem do coletivo.

Assim, a história de vida de Umberto é considerada como a luta pela dignidade de cada velho naquele momento histórico da sociedade italiana. A busca pelo aumento das aposentadorias era um primeiro passo para fugir da condição indigna denunciada por eles.

A velhice foi conceituada vinculando-se à aposentadoria, pois não poderia ser diferente, visto ser esta a proposta imagética de De Sica e Zavattini desde as primeiras cenas do filme. Naquele momento histórico, a concepção de velhice ainda está associada à exclusão. Também se buscou uma aproximação conceitual entre velhice e direito, porque o filme denuncia que a voz dos velhos não é ouvida, mas o Estado autoritário utiliza seus meios repressores para sufocar, o que seria considerado legítimo em um Estado democrático e de direito.

Portanto, conclui-se que a visão dos realizadores é sombria quanto à velhice, pontuando que a indignidade vivida pelos idosos, os arrasta para os asilos, a fim de morrerem em profunda solidão.

THEMIS

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.

BARREIRA JR. Edilson Baltazar. OLIVEIRA, Cláudia Maria Lima de. Lições de Max Weber a Akira Kurosawa: dominação burocrática e carismática no filme *Viver*. In: **Themis**. Fortaleza: Esmec, 2006, v. 6, nº 2, p. 189-204.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Walter Benjamin**: Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

BOLONGNE, Jean Claude. Do sagrado ao íntimo. In: **O beijo**. São Paulo: Mandarim, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAMARGO, Maurício Hermini de. **La Ciociara**: romance, cinema e a relação com o espaço. 2005, 231 p. (Tese de doutorado – Universidade de São Paulo).

DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice**: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O Processo Civilizador**: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1º v.

FABRIS, Mariarosaria. **O neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de (Org.). **Cinema, velhice e cultura**. Campinas: Alínea, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Envelhecimento e imagem: fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro**. São Paulo: Annablume, 2000.

RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1965.

SIMÕES, Júlio Assis. “A maior categoria do país”: o aposentado como ator político. In: BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Vol. I. Brasília: Editora da UNB, 1998.