



Ladrões de Bicicleta, de Vittorio De Sica (1948) A Análise Crítica do Filme

1 - Introdução

O objetivo desse trabalho é, por intermédio da análise de um filme específico, refletir sobre conceitos como trabalho, capitalismo, proletarização, condição de proletariado, precariedade e precarização do trabalho. A análise de filmes nos fornece um interessante suporte para o debate, o estudo e a compreensão de conceitos e teorias da sociologia. O foco da análise do filme será sempre a sociologia, seus conceitos e suas teorias.

A metodologia utilizada foi aquela descrita na obra *Tela Crítica – A Metodologia*, de Giovanni Alves. “O Projeto Cinema Como Experiência Crítica ou Projeto Tela Crítica surgiu em 2004 na UNESP – Campus de Marília como um projeto pedagógico que busca utilizar a análise crítica de filme para discutir conteúdos temáticos da sociologia.” (ALVES, 2010a, p. 45).

Nesse relatório, apresentaremos a análise do filme “Ladrões de Bicicleta”¹, um dos filmes mais importantes e conhecidos do diretor italiano Vittorio De Sica. É uma obra-prima

¹ As diversas traduções do título do filme são diferentes. Os países onde o capitalismo era, na época, mais avançado (Estados Unidos, Inglaterra e França) traduziram o título do filme para o singular – Ladrão de Bicicleta (perspectiva individualista). Os países onde o capitalismo era, na época, menos avançado (Brasil, URSS e Espanha) traduziram o título do filme para o plural – Ladrões de Bicicleta ou Ladrões de Bicicletas (perspectiva coletiva).

do neorealismo italiano do século XX. Filmado em locações externas, nos bairros populares de Roma, com trilha sonora de Alessandro Cicognini, e uma fotografia em preto-e-branco de Carlo Montuori, a película foi adaptada da obra literária homônima de Luigi Bartolini. Seu elenco foi formado por amadores. O filme narra a estória de um pai de família desempregado que consegue um emprego da prefeitura como colocador de cartazes, mas tem sua bicicleta roubada, um instrumento de trabalho indispensável.



2 - Ficha Técnica do Filme *Ladrões de Bicicleta*

Título no Brasil: *Ladrões de Bicicleta*;

Título Original: *Ladri di Biciclette*;

Idioma Original: Italiano;

Duração: 93 min;

Ano: 1948;

País: Itália;

Diretor: Vittorio De Sica;

Diretor de Produção: Umberto Scarpelli;

Distribuição: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC);

Edição: Eraldo da Roma;

Desenho de Produção: Antonio Traverso;

Produção: Giuseppe Amato e Vittorio De Sica;

Roteiro: Cesare Zavattini baseado em estória de Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri e Cesare Zavattini e em romance de Luigi Bartolini;

Fotografia: Carlo Montuori;

Estúdio: Produzioni De Sica;

Música: Alessandro Cicognini;

Cor: Preto e Branco;

Gênero: Drama;

Elenco: Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Elena Altieri (uma dama de caridade), Vittorio Antonucci (Ladrão), Gino Saltamerenda (Baiocco), Carlo Jachino (um mendigo), Michele Sakara (Secretária da Organização de Caridade), Giulio Chiari (um mendigo), Emma Druetti, Ida Bracci Dorati (La Santona), Sergio Leone (Seminarista) e Fausto Guerzoni (Ator Amador).



3 – Sinopse

Após a segunda guerra mundial, na cidade de Roma, em crise econômica, Antonio Ricci, operário desempregado, não qualificado, consegue trabalho como colocador de cartazes. Mas, para conseguir a vaga, Antonio precisa de uma bicicleta. Apesar de ter uma, ela está penhorada. Para consegui-la de volta, Antonio, com ajuda de sua esposa, penhora os lençóis de sua casa. No primeiro dia de trabalho, sua bicicleta é roubada. Antonio e seu filho saem em busca do ladrão. Os dois perambulam por Roma, em uma tentativa desesperada de encontrar a bicicleta e o ladrão. Após encontrar o ladrão, mas sem testemunhas que comprovem o fato, ele desiste e tenta, sob o olhar reprovador de seu filho, roubar uma bicicleta. Sua tentativa fracassa. Ele volta para casa de mãos dadas com o filho.

4 – Diretor

Vittorio De Sica, nascido em Sora (Itália) aos 07 de julho de 1901 e morto em Neuilly-sur-Seine aos 13 de novembro de 1974, foi um dos mais importantes diretores do cinema italiano, tendo dirigido 36 longa metragens. Cresceu em Nápoles e trabalhou como empregado de escritório. Estreou como ator de cinema com apenas 15 anos, no filme mudo de aventura dirigido por Alfredo de Antoni, *Il Processo Clémenceau*. Em 1923, entrou em uma companhia de teatro onde fez imenso sucesso, tornando-se conhecido do público, e voltou ao cinema para participar do filme *La Bellezza del Mondo* (1927). Como ator, participou de mais de 150 filmes, na sua maioria comédias ligeiras. O último filme em que participou como ator, foi *Storia de fratelli e de cortelli* (1974).

Sua estreia como diretor foi em 1939, com o filme “Rosas Escarlates” (*Rose Scarlatte*). Em 35 anos de carreira, como diretor, recebeu três prêmios Oscar de melhor filme estrangeiro: 1946 – “Vítimas da Tormenta” (*Sciuscià*), 1948 – “Ladrões de Bicicleta” e 1971 – “O Jardim dos Finzi-Contini” (*Il Giardino dei Finzi-Contini*).

Considerado um dos pais do neorealismo italiano, Vittorio De Sica foi um dos pioneiros a se valer de não atores em suas produções além de técnicas nada ortodoxas de preparação de cenas como quando o diretor aperta as faces do protagonista (Bruno Ricci) de “Ladrões de Bicicleta” para que sua expressão de tristeza e angústia fossem mais convincentes. Foi também ele o responsável por trazer ao estelato, nomes como Sophia Loren e Marcello Mastroianni, que trabalharam em vários de seus filmes.

5 – Roteirista

Cesare Zavattini, nascido em Luzzara (Itália) aos 20 de setembro de 1902 e morto em Roma aos 13 de outubro de 1989, foi um dos mais importantes teóricos e roteiristas do cinema italiano, tendo trabalhado com Vittorio De Sica em 26 filmes.

6 - Contexto Histórico

O lançamento de “Roma, Cidade Aberta”, em 1945, é considerado o marco inicial do neorrealismo italiano. Este movimento cinematográfico, que está diretamente ligado ao contexto político e econômico da Itália do pós-guerra, serviu de contraponto ao estilo de filmes que era produzido no país durante o governo fascista de Mussolini. Por mais de duas décadas, toda a produção cultural do país esteve submissa à estética romântica e positivista imposta pelo regime. Os filmes rodados neste período camuflavam a realidade dura experimentada pela população e buscava reforçar a influência e o domínio fascista. Ao contrário destes, os neorrealistas não estavam interessados em esconder a real situação do país; pelo contrário, o propósito deles era captar a angústia, a miséria e a dor vivenciada pela parcela mais pobre e oprimida da população.

O neorrealismo começa a ganhar expressão com o fim da ocupação alemã no país. A Itália começava, então, a se ver livre do jugo fascista. No entanto, o país estava completamente devastado, as desigualdades sociais tinham atingido uma proporção inimaginável e o desemprego chegou a níveis altíssimos. Este contexto fatalista e opressivo teria sido propício ao movimento de cineastas que queriam levar as câmeras para as ruas e que propunham uma revolução não só estética, mas também política, no cinema. O neorrealismo italiano bebeu da fonte de Jean Renoir, Jacques Prévert e outros nomes do realismo poético francês e influenciou direta ou indiretamente grande parte do que foi produzido na sétima arte a partir de então. É possível perceber ecos deste movimento na *Nouvelle Vague* francesa, no Cinema Novo brasileiro e até em clássicos hollywoodianos como “Sindicato de Ladrões” (1954) de Elia Kazan.

As principais características técnicas e estilísticas do neorrealismo são, segundo Mariarosaria Fabris (MASCARELLO, 2006, pp. 205-206), as seguintes:

1. A utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não dissecar, só registra;
2. A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neorrealismo;
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário;
4. Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário;
5. A filmagem em cenários reais;
6. Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso frequente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais;
7. A utilização de atores eventualmente não profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neorrealismo se valeu de intérpretes famosos como Lúcia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Folco Lulli,



Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citar os italianos;

8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução;

9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação;

10. A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social.

O neorealismo buscava, como tarefa política e estética, mostrar os condicionantes materiais e sociais da pobreza. A inspiração neorrealista é uma inspiração política e ideológica, que visa a transformação da sociedade. Para essa corrente cinematográfica, o cinema deve mostrar a realidade dos oprimidos. E retratar essa realidade é retratar a verdadeira realidade. Os filmes neorrealistas² questionam, implicitamente, o espectador: O que você vai fazer?

7 - Análise do Filme *Ladrões de Bicicleta*

O filme de Vittorio De Sica, “Ladrões de Bicicleta”, de 1948, nos mostra com vigor neorrealista uma crônica trágica da proletariedade extrema de um trabalhador, colador de cartazes da prefeitura, que tem a sua bicicleta, seu indispensável instrumento de trabalho, roubada.

Na primeira sequência, homens desempregados³ descem de um ônibus e se dirigem para um edifício de um típico conjunto residencial de proletários (do tipo dos conjuntos residenciais do extinto BNH⁴), localizado no bairro de Valmelaina, nos subúrbios de Roma. Nesse edifício, surge um homem (provavelmente um funcionário público) com ofertas de trabalho. O funcionário chama Ricci, para lhe ofertar uma vaga de colador de cartazes. Ricci não se encontra com o grupo de proletários. Ricci, proletário não qualificado, desempregado há mais de um ano, está sentado distante do grupo de proletários, desolado e um companheiro vai lhe chamar. O funcionário público só tem vagas para operários não qualificados, como se pode verificar do seguinte diálogo:

Operário – E só porque eu sou um pedreiro preciso morrer de fome?

Funcionário Público – O que você quer de mim? Seja paciente. Veremos o que podemos fazer. Tentaremos encontrar alguma coisa.

² O filme italiano *Cristo si è fermato a Eboli* (Cristo parou em Eboli), realizado em 1979, dirigido pelo diretor Francesco Rosi, retrata as condições miseráveis de uma pequena cidade no sul da Itália. Esse filme baseou-se na obra prima homônima, escrita por Carlo Levi, em 1945, que teve grande influência no movimento neorrealista.

³ Não fica claro na cópia utilizada para esse trabalho, disponível no Youtube, se os trabalhadores que aparecem no início do filme são qualificados ou não. Os diálogos iniciais sugerem que aqueles trabalhadores são semiquualificados (pedreiro) ou não qualificados (Antonio Ricci).

⁴ O Banco Nacional da Habitação (BNH) foi um banco público brasileiro voltado ao financiamento de empreendimentos imobiliários populares. O banco foi extinto em 1986, através do Decreto-Lei nº 2.291, de 21 de novembro de 1986. Suas funções foram assumidas pela Caixa Econômica Federal.



O funcionário alerta Ricci que é necessário ter uma bicicleta para assumir a vaga de colador de cartazes. Ricci responde que tem uma, mas ela está quebrada⁵. O funcionário retruca que sem a bicicleta, a vaga será preenchida por outro operário. Nesse momento, vários operários dizem que possuem bicicletas, para tentar ficar com a vaga de Ricci.

Os proletários que se aglomeram ao redor do funcionário público estão inseridos em formas extremas de precariedade salarial, uma vez que todos eles vivem uma situação de desemprego de longa duração. A Itália é um país capitalista em crise econômica, com sua economia desestruturada pela derrota na segunda guerra mundial. Não existem empregos suficientes para acomodar toda população economicamente ativa e, por isso, o nível de pobreza é alto. Esta situação histórica de precariedade salarial constitui uma característica comum dos seres humanos submersos na condição de proletariedade.

“A “condição de proletariedade” designa a condição existencial objetiva historicamente constituída pelo modo de produção do capital e no interior da qual pode (ou não) se constituir o sujeito histórico de classe. A condição de proletariedade é uma categoria social descritiva dos atributos existenciais das individualidades pessoais de “classe” subsumidas ao modo de produção capitalista. Estar imerso na condição existencial de proletariedade não significa necessariamente pertencer à classe social do proletariado. Nesse caso, são apenas proletários, homens e mulheres da “multidão” ou homens e mulheres do “povo” que pertencem à “classe” do proletariado (com aspas).” (ALVES, 2011a, p.72).

“Na sociedade burguesa, a pessoa está subsumida (ou subordinada organicamente) à classe social (tanto enquanto condição de proletariedade ou “classe”, com aspas; quanto classe do proletariado, ou classe sem aspas, que pressupõe, pelo menos, a consciência de classe em si). Esta é uma dimensão da alienação/estranhamento na sociedade burguesa: a cisão das individualidades humano-sociais em pessoa *versus* classe.” (ALVES, 2009b, p.3).

“Os proletários “precários” vivem, com intensidade inaudita, a *condição de proletariedade* com todos os seus atributos existenciais: *subalternidade* às leis do mercado (este ente abstrato que subsume homens e mulheres ao “destino” das coisas); *acaso e contingência*; *insegurança e descontrole existencial*; *incomunicabilidade, deriva pessoal e sofrimento*; *risco e periculosidade*; *invisibilidade social*; *experimentação e manipulação*; *prosaísmo e desencantamento*; e *corrosão do caráter*.” (ALVES, 2009a, p.2).

⁵ Ricci havia penhorado sua bicicleta, uma Fides, para comprar alimentos para sua família.



No momento em que os operários dizem que possuem bicicletas, para tentar ficar com a vaga de Ricci, explicita-se a não solidariedade de “classe” do proletariado (com aspas). Essa atitude pode ser explicada pelo fato de aqueles operários não ultrapassaram a condição de proletariedade extrema.

Após receber a proposta de emprego, Ricci caminha pelo conjunto residencial e encontra sua esposa Maria, que está pegando água. A partir desta cena, podemos inferir que o conjunto residencial não possuía água encanada, o que demonstra o nível de pobreza dos moradores⁶. Ricci lamenta com Maria que, apesar de ter conseguido uma boa oferta de um emprego municipal, não poderá assumi-lo porque não possui uma bicicleta. Maria, muito mais objetiva e pragmática, diz para Ricci: “Tudo bem. Cuidaremos disso, Antonio”. Maria é duplamente expropriada, duplamente oprimida. É expropriada pelo sistema capitalista e pelo marido. Ao caminhar em direção a sua moradia, ela carrega dois pesados baldes de água. Seu marido demora a ajudá-la e, mesmo assim, quando resolve ajudá-la só carrega um balde. Ao chegar à sua casa, Maria, ao contrário de seu marido que fica apático, apresenta rapidamente a solução para o problema. Conseguirá um empréstimo na loja de penhores⁷ por intermédio da penhora dos seus lençóis de casamento e, com o dinheiro do empréstimo, resgatará a bicicleta que tinha sido penhorada, na mesma loja de penhores, para comprar alimentos. O casal Ricci consegue um empréstimo de 7.500 reais, dando como garantia os seis lençóis (dois novos e quatro usados) de linho e algodão. Com esse dinheiro, Antonio resgata sua bicicleta pagando 6.100 reais. Pode-se observar que no guichê onde as pessoas penhoram seus objetos pessoais existe uma grande fila, o que demonstra a penúria das pessoas. Já no guichê onde Antonio resgata sua bicicleta, ele está sozinho, o que demonstra que pouquíssimas pessoas têm condição de resgatar seus bens penhorados.

A estória narrada em “Ladrões de Bicicleta” é ambientada em um país que estava saindo da primeira modernidade e entrando na segunda modernidade do capital – a Itália capitalista, nação derrotada na Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto sócio-histórico, o proletariado está submetido à barbárie histórica⁸.

A primeira modernidade do capital se caracteriza pela ascensão histórica do capitalismo comercial e capitalismo manufatureiro. Nessa modernidade de constituição do capitalismo moderno, as sociedades europeias ainda estavam imersas em relações sociais tradicionais, marcadas pela dominação de classes aristocráticas e agrárias, ainda não subsumidas à lógica do capital industrial, mas apenas à lógica do capital mercantil. A segunda modernidade do capital é a modernidade da Primeira e Segunda Revolução Industrial, do surgimento da grande indústria, do modo de produção capitalista

⁶ Qualquer edifício do BNH possui água encanada.

⁷ Não é possível saber se a loja de penhores era estatal ou privada.

⁸ Desde as suas origens como modo de produção social, a barbárie histórica tem caracterizado o capitalismo. Massacres, genocídios e múltiplas formas de degradação humana caracterizam a civilização do capital, em seu desenvolvimento histórico. São traços indelévels da história das sociedades de classes, caracterizada pela divisão entre explorados e exploradores, oprimidos e opressores. A barbárie histórica dentro da civilização do capital é um traço ineliminável do desenvolvimento contraditório do capitalismo histórico. (ALVES, 2011b).



propriamente dito, da subsunção real do trabalho ao capital, da transição dolorosa e luminosa para a última modernidade do capital, a terceira modernidade. (ALVES, 2011c).

Antonio Ricci vive sua condição de proletariedade extrema com todos os seus atributos existenciais, sobretudo o acaso e a contingência. Será um acontecimento contingencial (o furto da bicicleta) que irá desencadear todo o sofrimento de Antonio. A tragédia de Antonio não é uma tragédia individual e sim uma tragédia social. Apesar de a bicicleta ter sido furtada por um indivíduo do lumpemproletariado, sua condição de proletariedade extrema é inerente às épocas de crise do capitalismo. A bicicleta representa a passagem de Antonio da condição de proletariedade extrema para uma condição de proletariedade regulada, da condição de miserável que necessita empenhar seus objetos pessoais para sustentar sua família para uma condição de funcionário público municipal capaz de recuperar seus objetos pessoais empenhados e sustentar sua família. Ou seja, a relação de Antonio com o sistema social depende de uma coisa (a bicicleta)⁹. A bicicleta é a coisa se colocando entre o homem e sua atividade vital (o trabalho), entre o homem e sua dignidade, entre o homem e seu acesso a sociedade de consumo.

Depois de recuperar a bicicleta na loja de penhores, Antonio e Maria vão até a repartição, onde Antonio deve se apresentar para o emprego. É uma sexta-feira. Antonio recebe seu uniforme e lhe informam que o trabalho começa as 6:45 horas do dia seguinte (sábado). Seu salário será de 6.000¹⁰ liras mais uma pensão para a família e a possibilidade de fazer horas extras. Antonio, ao sair da repartição, satisfeito, orgulhoso, conversa com sua mulher, que tinha ficado lhe esperando do lado de fora da repartição. Ao tentar mostrar para Maria a repartição pública, uma janela é bruscamente fechada, interditando para a mulher o acesso àquele local de trabalho. No fascismo italiano, a função da mulher era cuidar do lar, do marido, da prole, além de gerar o maior número de filhos para que compusessem os exércitos de trabalhadores e soldados. Antonio diz, ainda, para Maria, que além do salário ele pode fazer horas extras.

A nova condição de proletariado de Antonio, trabalhador empregado, não altera estruturalmente a sua situação de precariedade. Sua condição de proletariedade é, ainda, extremamente precária. Seu salário mensal representa o preço de uma bicicleta usada. Antonio sonha com uma vida digna para sua família e não percebe a exploração a que é submetido. Sua jornada de trabalho é pesada. Seu salário é baixo. O salário na sociedade capitalista é apenas um dos símbolos da exploração da força de trabalho do trabalhador, uma vez que o valor pago a este não condiz com o que é produzido, nem com o tempo trabalhado e é aí que reside a grande lógica do sistema capitalista.

⁹ Segundo Marx, o fetichismo é uma relação social entre pessoas mediatizada por coisas. O resultado é a aparência de uma relação direta entre as coisas e não entre as pessoas. As pessoas agem como coisas e as coisas, como pessoas.

¹⁰ Em outra sequência do filme, no restaurante com seu filho, Antonio diz que seu salário é de 12.000 liras, mais uma pensão de 24.000 liras (800 liras por dia), com a possibilidade de ganhar mais 2.000 liras com horas-extras.



“O salariedade precário é a afirmação plena da categoria do trabalho capitalista, ou seja, do trabalho estranhado¹¹ (outra denominação para o trabalho abstrato, que funda a produção social do capital).” (ALVES, 2005, p. 123).

Após a conversa com Maria na porta da repartição pública, Antonio a leva de bicicleta até a Via della Paglia, onde Maria entra em um edifício. Maria esconde de Antonio o motivo de sua visita. Ela foi pagar a uma vidente pelo fato de Antonio ter conseguido um emprego. Maria, apesar de católica¹², é supersticiosa, e como a maior parte dos seres humanos oprimidos pela miséria, agarra-se a qualquer tipo de promessa realizada por charlatões. Antonio, ao descobrir o motivo da visita de Maria, não a deixa pagar a vidente e a repreende de forma grosseira. Ao recorrer à magia para enfrentar uma situação social de miséria, Maria age da mesma forma que agia o ser humano, nas tragédias da Antiguidade Grega, em sua luta contra os Deuses. Na tragédia grega, a única forma de combater os Deuses era por intermédio da magia. Na tragédia moderna, real, não se pode combater o verdadeiro responsável pela miséria da Família Ricci – o capital - com magia, e de forma individual, alienando-se da realidade concreta.

A sequência da vidente poderia induzir o espectador a acreditar que os acontecimentos que acontecerão com Antonio Ricci, a partir de então, seriam decorrentes de sua atitude de impedir Maria de pagar a vidente, em agradecimento por Antonio ter conseguido um emprego. Esta interpretação poderia se reforçar quando, em outra sequência do filme, Antonio, após as infrutíferas tentativas de recuperar sua bicicleta, retorna a casa da vidente para pedir sua ajuda. Entretanto, as sequências da vidente não invalidam a crítica social realizada pelo filme. Ao contrário, mostram a situação de desespero de trabalhadores esmagados pela miséria e pela incapacidade do Estado em garantir seus direitos básicos.

Na sequência seguinte do filme “Ladrões de Bicicleta”, no sábado de manhã, às 6:30 horas, o filho mais velho de Antonio, Bruno Ricci, com cerca de dez anos de idade, já está de pé limpando a bicicleta. Maria, por sua vez, já preparou o almoço de Antonio, e está costurando o chapéu do seu uniforme. Após essa sequência, o filme se concentrará nos personagens Antonio e seu filho Bruno. A relação entre os dois, do ponto de vista da dramaturgia, é o ponto alto do filme. É interessante notar, já neste ponto do filme, a acentuada alienação de Antonio frente ao mundo e às relações sociais. Antonio não percebe a origem de sua tragédia pessoal. Parece não enxergar a situação terrível de seus familiares. Sua tragédia, segundo ele, é fruto do azar, das contingências da vida.

Antonio sai de casa com seu filho e o deixa no local de trabalho. Antonio diz para seu filho: “Vejo você a noite, às 19 horas. Espere aqui por mim.” O menino de dez anos

¹¹ Estranhamento ou alienação é o complexo de relações sociais que, a cada momento histórico, consubstancia os obstáculos socialmente produzidos para o pleno desenvolvimento humano-genérico. As formas historicamente concretas que assumem estes obstáculos variam enormemente, contudo sempre se relacionam ao nóculo mais essencial da reprodução das sociedades ao longo do tempo. E, portanto, a superação dos estranhamentos fundamentais de cada sociabilidade tem requerido, até hoje, a superação da própria sociabilidade. É assim que, tal como ocorreu com as relações de exploração entre os homens nos modos de produção passados, também no capitalismo a exploração do homem pelo homem requer a superação do próprio capital. (LESSA, 2000, p. 169).

¹² Na casa de Maria, na parede de seu quarto de dormir, há um crucifixo.



trabalha em um posto de gasolina da ESSO, em uma jornada de trabalho de 12 horas, de segunda a sábado. Pode-se dizer que o tema central do filme é a superexploração do proletariado pelo capital. O filme mostra na sua forma crua a condição de proletariedade de todos os personagens (crianças, mulheres, operários empregados, operários desempregados, artistas, lumpemproletariado, funcionários públicos).

Antonio chega ao local onde iniciará seu trabalho acompanhado de um companheiro que lhe ensina como fazer a colagem dos cartazes. Nesse momento, duas crianças bem novas pedem esmola. Depois disso, o companheiro de Antonio vai embora e ele começa a trabalhar sozinho. No momento que Antonio está concentrado, no alto da escada, colando um cartaz, um jovem homem, do lumpemproletariado, ajudado por cúmplices, rouba sua bicicleta, seu instrumento de trabalho, sem o qual ele perderá o emprego. Ricci corre atrás do ladrão, mas mesmo com a ajuda de um motorista ele não consegue alcançá-lo.

Vittorio De Sica busca, com seu filme, despertar o espectador para que ele lute, coletivamente, contra um sistema opressivo - o capitalismo - e busca, também, demonstrar a condição de proletariedade da maior parte dos trabalhadores da Itália do pós-guerra. Esses proletários são vítimas da classe capitalista que os expropria. A tragédia moderna desses operários tem um culpado - o sistema do capital. Entretanto, no filme, Vittorio De Sica utiliza um lumpemproletário para desencadear a tragédia individual de Antonio Ricci.

Antonio vai até a delegacia registrar a ocorrência, na esperança de que os policiais irão procurar e achar o ladrão e recuperar sua bicicleta. Mas, na delegacia, após o registro da queixa, o policial lhe diz que ele deve procurar sua bicicleta, sozinho. Antonio utiliza um transporte coletivo para ir buscar seu filho. Ele chega 30 minutos atrasado. Seu filho lhe pergunta onde está a bicicleta. Ele responde que a bicicleta está quebrada. Antonio leva seu filho para casa, mas não entra. Ele vai procurar ajuda com seus amigos que trabalham na coleta de lixo. Seus amigos estão provavelmente em um sindicato do Partido Comunista, que funciona no subsolo de um edifício. Em 1947, o Partido Democrata-Cristão expulsou os comunistas e seus aliados socialistas do governo. Alguns (incluindo o Vaticano) chegaram a propor, em 1948, a decretação da ilegalidade do Partido Comunista. Por isso, as atividades do Partido Comunista estarem sendo realizadas em um subsolo. Um detalhe interessante é que entre os participantes da reunião do Partido Comunista está o funcionário público que arrumou o emprego para Antonio Ricci. Seria um espião ou seria um comunista que ajudou Antonio por serem, ambos, simpatizantes ou militantes do Partido Comunista?

Em uma sala do sindicato, Antonio encontra sindicalistas que discutem a crise na Itália. O drama individual de Antonio não interessa aos sindicalistas. Em outra sala, os amigos de Antonio estão ensaiando uma peça de teatro. Baiocco, amigo de Antonio e chefe dos lixeiros, promete que no dia seguinte (domingo) lhe ajudará. A promessa de Baiocco, de que eles encontrarão a bicicleta no dia seguinte, é absolutamente irreal. O próprio Baiocco diz a Antonio que sua bicicleta já deve ter sido desmontada e que as peças, provavelmente, serão vendidas no mercado no dia seguinte. Como, em uma cidade

como Roma, com milhares de bicicletas, um grupo pequeno de pessoas (Antonio, seu filho, Baiocco, Meniconi e Bogonghi) poderia encontrar as peças de uma bicicleta roubada espalhadas por diversos mercados.

No domingo bem cedo, Antonio e Bruno encontram Baiocco, Meniconi e Bogonghi e vão até o mercado da Praça Vittorio Emanuele II tentar encontrar a bicicleta roubada. As buscas são infrutíferas, como era de se esperar. Baiocco pede, então, para Meniconi levar Antonio e Bruno até o mercado de Porta Portese. Somente, a contingência ou o acaso poderia fazer com que Antonio encontrasse e recuperasse sua bicicleta. Quando chegam a Porta Portese, Antonio e Bruno descem do caminhão de lixo debaixo de um temporal. Por causa da chuva, os vendedores já estavam desarmando as barracas para irem embora. Eles correm para se abrigarem debaixo de uma marquise. Bruno cai e Antonio nem percebe.

Na sequência da marquise, alguns seminaristas se juntam às pessoas que buscavam fugir da chuva. Eles falam alemão. Sua presença lembra duas coisas: que Roma é a cidade do Papa, com a política ambígua do Vaticano durante a Segunda Guerra Mundial, e a ocupação nazista de 1943-1944.

Em toda a narrativa, Antonio, metáfora de todo ser humano na condição de proletariado, esmagado pelo desespero de não ter emprego para sustentar sua família, não perceberá a situação de risco em que coloca seu filho Bruno. Bruno, um menino de dez anos, nutre uma grande admiração pelo seu pai. Bruno parece, com seu olhar triste, esperar sempre um gesto de carinho do pai. Bruno corre perigo em diversas ocasiões, sem que seu pai perceba: é abordado por um estranho na Praça Vittorio Emanuele II; cai na porta Portese, ao correr da chuva; fica sozinho por um momento ao perseguir o velho, amigo do ladrão; fica sozinho na ponte, perto de um rio perigoso; fica sozinho, em uma favela de Roma, quando Antonio invade o prostíbulo; quase é atropelado por um carro nas proximidades do Estádio Municipal de Roma. Somente quando Antonio escuta um grito de socorro vindo do rio é que ele se desespera pensando que era Bruno se afogando. Nesse momento ele percebe que apesar de sua situação de infortúnio, são os laços de amor que o une a sua família que são importantes.

Na Porta Portese, Antonio, novamente fruto do acaso, vislumbra o ladrão conversando com um velho. Antonio e Bruno correm atrás do ladrão que consegue escapar de bicicleta. Os dois voltam para a praça e tentam encontrar o velho para saber o endereço do ladrão. O velho não diz nada e entra em uma Igreja, onde damas e homens da sociedade católica fornecem comida e fazem a barba e o cabelo dos desabrigados e desvalidos¹³. Antonio e Bruno entram na Igreja atrás do velho, conseguem o endereço do ladrão (Via della Campanella, nº 15), mas perdem de novo o paradeiro do velho. Ao sair da Igreja, Antonio se desentende com Bruno e o esbofeteia e lhe diz para esperar na ponte enquanto ele procura o velho.

¹³ O assistencialismo aplacando as consciências.



Bruno que desde o começo do filme demonstra uma admiração pelo seu pai, seu herói, começa a perceber que ele é fraco (ele deixa escapar o velho; tem pouca iniciativa; é submisso). Bruno contesta a forma como o pai procura pela bicicleta, e, por isso, ele lhe esbofeteia. Bruno fica triste com a injustiça. Na última sequência do filme, Bruno descobre seu pai verdadeiro. Não o herói do início do filme, mas o ser humano real, com suas fraquezas, e que ama, acima de tudo, sua família. Um ser humano disposto a fazer qualquer sacrifício para cuidar de sua família. O choro de Bruno no final do filme é o choro de uma criança, obrigada pela condição de proletariedade a amadurecer antes da hora, e que percebe, a sua maneira, as qualidades e as fraquezas de seu pai. Bruno, ao ver seu pai chorar, pega na sua mão, mostrando todo o amor e confiança naquele ser humano capaz até de roubar para sustentar sua família.

Na sequência do afogamento, ao escutar um grito de socorro vindo do rio, Antonio se desespera, ao pensar que Bruno tivesse se afogado. Antonio corre e percebe que não era seu filho que tinha se afogado. Ele o encontra sentado no alto de uma escadaria. Neste momento do filme, Antonio se reconcilia com seu filho e o leva para comer uma pizza. Entretanto, Antonio, ao invés de entrar numa pizzaria, entra em um restaurante. Antonio ainda tinha um resto de dinheiro que tinha sobrado do empenho dos lençóis. No restaurante, em uma outra mesa, está uma família aparentemente abastada que esbanja dinheiro com comidas e bebidas que Antonio jamais poderia comprar. Antonio diz para Bruno: “para comer como eles, você tem que ganhar pelo menos um milhão por mês”. A Segunda Guerra Mundial não aboliu as classes sociais. Pelo contrário, a sociedade continuou desigual, como não podia deixar de ser em uma sociedade capitalista. O mundo dos seres humanos em condição de proletariedade não se mistura ao mundo dos detentores do capital. A cena do restaurante é paradigmática a esse respeito. O olhar de desprezo do menino burguês é esclarecedor.

Antonio e Bruno (condição de proletariedade)	Capitalistas ou Burgueses no Restaurante
Mesa sem toalha	Mesa com toalha
Um prato principal	Vários pratos
Terno gasto do pai	Terno preto impecável do pai
Casaco rasgado e cachecol de Bruno	Terno impecável do menino
Bruno com os cabelos despenteados	Menino com os cabelos bem penteados
Bruno come com as mãos	Menino come com talheres
Vinho da casa	Champagne

Ainda no restaurante, Antonio, subitamente, fica triste e começa a calcular quanto ele poderia ganhar por mês se recuperasse sua bicicleta. Somente com a recuperação da bicicleta ele e sua família poderiam voltar a viver.

Ao sair do restaurante, Antonio vai até a casa da mesma vidente que sua mulher tinha estado no sábado. Em seu desespero, Antonio, que antes repreendera sua mulher por ter procurado a vidente, procura a vidente na busca de uma ajuda mágica, ou seja, Antonio submerge na alienação religiosa.



Ao sair da casa da vidente, em outro golpe do acaso, Antonio Ricci cruza, em uma rua vazia, com o ladrão de sua bicicleta. O ladrão tenta escapar e entra em um prostíbulo. Antonio o persegue e invade o prostíbulo, que estava fechado. É a primeira atitude ativa de Antonio em todo o filme. Antonio é um ser passivo, indeciso, desesperado por não poder prover sua família. Ele consegue encontrar o ladrão no prostíbulo e o leva para rua. Mesmo nesse momento em que Antonio Ricci toma a iniciativa, é uma iniciativa perigosa. O ladrão está no seu meio ambiente, em uma favela do centro de Roma (Via di Panico), onde todos lhe são solidários. Bruno percebe o perigo da situação e corre para chamar um policial. O ladrão, que se chama Alfredo, tem ou simula um ataque epiléptico. Os amigos de Alfredo começam a ameaçar Antonio, que pega um porrete para se defender. Nesse momento chega Bruno com o policial. O policial, Antonio e Bruno vão até a casa do ladrão. O ladrão mora com sua mãe e uma irmã em um quarto miserável. Estão todos imersos na condição do lumpemproletariado. Evidentemente, a bicicleta não é encontrada. O policial desaconselha Antonio a prestar queixa. Ele lhe diz que não há testemunhas e que todos os amigos de Alfredo testemunharão a seu favor. Antonio desiste da acusação e vai embora com seu filho Bruno. Eles andam até a praça, onde está localizado o Estádio Municipal de Roma. Antonio segue na frente de Bruno e não percebe que ele quase, por duas vezes, é atropelado. Bruno está cansado e senta no meio-fio. Na praça, dezenas de bicicletas dos torcedores de futebol lembram Antonio da sua tragédia individual. Nesse momento, Antonio Ricci começa a pensar em roubar uma bicicleta. Os torcedores saem do Estádio e vão embora com suas bicicletas. Antonio decide roubar uma bicicleta que está encostada na portaria de um edifício. Ele dá dinheiro para seu filho pegar um bonde e esperar em Monte Sacro. Antonio não quer que seu filho testemunhe sua transgressão. Ao tentar roubar a bicicleta, Antonio é alcançado e seu filho que não tinha conseguido pegar o bonde testemunha o ocorrido. Bruno corre para tentar proteger seu pai. Antonio é esbofeteado, Bruno pega o chapéu de Antonio, que tinha caído na fuga, e chora. O dono da bicicleta fica penalizado ao ver Bruno e desiste de prestar queixa.

A cena final do filme resgata o amor entre pai e filho. Apesar de ter sido humilhado, jogado de volta na condição de proletariedade extrema, Antonio não perdeu o amor de seu filho, que precocemente amadurecido o conforta pegando na sua mão.

O filme é uma denúncia das condições de vida da proletariedade moderna: proletariedade regulada, proletariedade extrema e lumpemproletariedade.

Os principais atributos histórico-existenciais da proletariedade moderna são: subalternidade, acaso e contingência, insegurança e descontrole existencial, incomunicabilidade, deriva pessoal e sofrimento, risco e periculosidade, invisibilidade social, experimentação e manipulação, prosaísmo e desencantamento e corrosão do caráter. Tais atributos existenciais da “condição de proletariedade” permeiam as múltiplas relações sociais, direta ou indiretamente ligadas à produção/reprodução social do sistema do capital. (ALVES, 2008b, p.16).



A situação de proletariedade extrema é a proletariedade imersa na aguda insegurança salarial e de vida e que se manifesta nos casos de desemprego de longa duração e de inserção salarial precária. Ela ocorre em situações catastróficas e de crise geral da economia capitalista. Ela atinge amplos contingentes marginais do proletariado não-organizado e não-coberto pela proteção social que, no limite, estão à beira da lumpemproletariedade. A proletariedade extrema abrange contingentes amplos de homens e mulheres imersos na pobreza absoluta. A situação de proletariedade regulada é a proletariedade organizada, coberta pela legislação trabalhista e pela proteção social e que tem acesso ao mercado de trabalho e de consumo de mercadorias. A situação de proletariedade regulada tende a amainar a condição da proletariedade tais como a concorrência, contingência e estranhamento, através de mecanismos estatais e de controle social. O lumpemproletariado é a proletariedade excluída da perspectiva de inserção salarial e de acesso ao mercado de consumo. É o estrato derradeiro da proletariedade extrema. Ele se situa abaixo da “classe” do proletariado do ponto de vista das condições de trabalho e de vida, sendo constituído pelos elementos desclassificados, degradados e não-organizados do proletariado urbano, assim como pelo contingente de proletários que para sua subsistência desenvolvem atividades à margem da legalidade social. Eles são considerados os marginais propriamente ditos, excluídos da perspectiva de inserção salarial. É o espectro social que ameaça, como uma sombra, os proletários inseridos no mercado de trabalho. (ALVES, 2007, pp. 47-50).

Antonio Ricci, no início do filme está na condição de proletariedade extrema, passa para a condição de proletariedade regulada, retorna para a condição de proletariedade extrema e ao final do filme quando tenta roubar uma bicicleta, quase cai na lumpemproletariedade. Os atributos histórico-existenciais da proletariedade moderna estão presentes o tempo na narrativa fílmica. O acaso e a contingência tiram Antonio Ricci de sua condição de proletariedade extrema e o colocam na condição de proletariedade regulada. O roubo de sua bicicleta o lança de novo na condição de proletariedade extrema. Ao final do filme, após ter tentado roubar uma bicicleta, Antonio Ricci escapa de cair no lumpemproletariado. O dono da bicicleta que Antonio tentou roubar, talvez por causa do olhar de Bruno Ricci, não presta queixa do ocorrido e Antonio sai da confusão livre, mas, profundamente envergonhado. A insegurança nas diversas esferas da vida é uma constante na condição de proletariedade. O proletário, já alienado relativamente (perde o controle sobre) aos meios de produção, à sua produção, à natureza, ao seu próprio trabalho, a outro homem e a toda a sociedade, se vê alienado de bens pessoais, de sua própria memória. Essa expropriação de bens pessoais e da memória aparece no filme quando Maria empenha os seis lençóis do seu casamento e um velhinho empenha seu binóculo.

A expropriação da bicicleta de Antonio Ricci, roubada por um indivíduo do lumpemproletariado, pode ser vista como uma metáfora da alienação do trabalhador dos meios de produção. Para Marx, a raiz última de todas as formas de alienação, religiosas e não religiosas, é a propriedade privada dos meios de produção. É por intermédio da alienação do trabalhador dos meios de produção, que ele, para obter seus meios de subsistência, passa a vender a única mercadoria que lhe resta: sua força de trabalho. Ao



ter sua bicicleta roubada, Antonio perderá o emprego e voltará para a condição de proletariedade extrema. A bicicleta pode ser entendida como um meio de produção do qual Antonio foi expropriado. Essa expropriação atira Antonio em uma espiral de sofrimento e deriva pessoal que o empurrará para as portas do lumpemproletariado.

8 – Conclusão

O filme “Ladrões de Bicicleta” é considerado, por muitos críticos de cinema, como a melhor e mais importante obra do neorealismo italiano. Este filme, realizado com orçamento reduzido e muitas dificuldades, tornou-se uma das obras mais importantes da história da sétima arte e ajudou a dar início a uma verdadeira revolução formal e estética.

Segundo Bazin, “*Ladrões de bicicleta* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Nada de atores, de história, de *mise-em-scène*, vale dizer, enfim, na ilusão estética perfeita da realidade: nada de cinema.” (1991, p. 277).

Vittorio De Sica (diretor) e Cesare Zavattini (roteirista) se debruçaram, no filme “Ladrões de Bicicleta”, sobre um problema vital da sociedade moderna: a necessidade para a maior parte dos seres humanos de lutar desesperadamente para viver dignamente em um mundo dominado pelo modo de produção capitalista onde domina a alienação, o estranhamento, o egoísmo e a precariedade. O filme nos coloca diante desse problema e nos convida a reagir.

O filme “Ladrões de Bicicleta” é um filme que expõe a indiferença do mundo para com o drama do homem proletário ou do homem comum. (ALVES, 2006a, p.8).

Apesar de o roteiro do filme mostrar a tragédia, em três dias, de Antonio Ricci, ele apresenta, em linhas gerais, um retrato da sociedade italiana, na segunda metade dos anos 40:

a) uma sociedade desigual – a guerra deixou intacta a divisão em classes da sociedade italiana;

b) uma sociedade pobre – Vittorio De Sica mostra a vida miserável dos italianos em condição de proletariado. O desemprego de longa duração gangrena a sociedade, deixando os homens, chefes de família, desnorteados, desesperados e sem esperança. As pessoas são obrigadas a se desfazerem de seus objetos pessoais para sobreviver ou recorrer à caridade;

c) uma sociedade religiosa – a religião está presente, o tempo todo, no filme, por intermédio dos seminaristas, da missa, do padre no confessionário, da caridade da Igreja, de objetos religiosos;

d) uma sociedade supersticiosa – a superstição é mostrada por intermédio da vidente (La Santona) e da ferradura atrás da porta na casa de Antonio;

e) uma sociedade do entretenimento: cinema, futebol e corridas de bicicleta;

f) uma sociedade com grande influência da cultura norte-americana: Antonio colava um cartaz do filme norte-americano “Gilda”, estrelado por Rita Hayworth, perto de um cartaz de outro filme norte-americano “O Último Horizonte”, de William A. Wellman.



Um dos pontos altos do filme é a atuação de dois não atores, Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci). Os olhares de Bruno em direção ao seu pai são carregados de emoção. Apesar de Antonio não ser o modelo de herói do cinema hollywoodiano, nem ter energia para enfrentar as dificuldades do cotidiano, Bruno o admira e o ama. O filho mais velho dos Ricci já é, precocemente, uma criança madura. Ele trabalha em um posto de gasolina, 12 horas por dia, seis dias por semana. Antes de Antonio ir para seu primeiro dia de trabalho, é Bruno que limpa a bicicleta. Ele reclama por seu pai não ter exigido da Loja de Penhores uma indenização por um estrago encontrado na bicicleta. Ao sair de casa, no sábado, é ele que fecha a janela do quarto da sua casa para sua irmã menor voltar a dormir. Ele encoraja seu pai na busca pela bicicleta roubada. A relação entre Bruno e seu pai evolui com o filme. No início, Bruno o considera um herói. Ao longo do filme, Bruno, sem deixar de amar seu pai, percebe sua fraqueza e sua falta de iniciativa. Ele o repreende, ao saírem da Igreja, por ter deixado escapar o velho, amigo do ladrão da bicicleta. Antonio o esbofeteia, injustamente. Nas últimas sequências do filme, Bruno percebe seu pai real. Não, o herói hollywoodiano, mas aquele herói cotidiano, capaz de atos, absolutamente contrários a sua natureza, como de roubar, para sustentar sua família. As lágrimas de Bruno são as lágrimas de uma criança que compreende, precocemente, a dura realidade da vida, a grandeza e a fraqueza de seu pai, ou seja, sua humanidade. Mas, apesar dessa descoberta, Bruno demonstra todo seu carinho, confiança e amor por seu pai, ao pegar sua mão na cena final do filme.

O filme “Ladrões de Bicicleta” é pleno de metáforas. Antonio Ricci é a metáfora de todo ser humano na condição de proletariado extrema, submetido à barbárie histórica. Alfredo é a metáfora do lumpemproletariado. Bruno é a metáfora da criança explorada pelo sistema capitalista, sobretudo na primeira modernidade do capital. Maria Ricci é a metáfora da mulher duplamente explorada: pela barbárie capitalista e pela exploração de gênero. A Vidente é a metáfora da alienação religiosa. A bicicleta pode representar diversas metáforas: sua expropriação, roubada por um indivíduo do lumpemproletariado, pode ser vista como uma metáfora da alienação do trabalhador dos meios de produção; é a metáfora do emprego formal e estável de Antonio Ricci, ameaçado pelo destino geral da condição de proletariado extrema; é a metáfora da dicotomia entre transporte coletivo e transporte individual ou entre transporte público e transporte privado;



O filme expõe não apenas a situação dos italianos em condição proletariedade (extrema, regulada, lumproletariedade), mas dimensões da vida cotidiana do personagem central, Antonio Ricci, sendo consumida por alienações de todos os tipos (religiosas e não religiosas), que repercute nas suas relações familiares. Na estrutura social da barbárie capitalista, o trágico não é contingencial, ele é estrutural. E por ser estrutural, o trágico emerge, sempre, nas vidas individuais.

Ícone do neorealismo, o filme “Ladrões de Bicicleta” tem como tarefa política e estética mostrar os condicionantes materiais e sociais da pobreza.

Vittorio De Sica e Cesare Zavattini retiram o caráter moral do roubo da bicicleta. O roubo da bicicleta é uma questão contingencial, não moral. A questão contingencial apenas explicita a tragédia (estrutural) na vida dos seres humanos na condição de proletariedade. Essa condição desumaniza e desefetiva o homem enquanto ser genérico.

Finalmente, é importante destacar a potencialidade heurística do filme “Ladrões de Bicicleta” para a discussão da diferença entre os conceitos classe social do proletariado e condição de proletariedade. O filme mostra a incapacidade de seres humanos imersos na condição de proletariedade de ações sociais e políticas emancipadoras. Antonio tenta resolver sua tragédia, consequência de sua condição de proletariedade, de forma individual. Ao tentar roubar uma bicicleta, Antonio age sozinho. Mesmo Alfredo, que rouba a bicicleta de Antonio com ajuda de comparsas não tem consciência de classe. Antonio e Alfredo não percebem os verdadeiros culpados de sua condição de proletariedade. São apenas individualidades pessoais de “classe” subsumidas ao modo de produção capitalista. Como bem colocaram Alves e Selegrin,

“enquanto “classe” diz respeito ao sujeito histórico capaz de ação social e política, em si e para si (e para além de si), capaz de “negação da negação” da alienação em suas múltiplas determinações; a “condição de proletariedade” designa a condição existencial objetiva historicamente constituída pelo modo de produção do capital e no interior da qual pode (ou não) se constituir o sujeito histórico de classe.” (2011a, pp. 72-73).

Esses mesmos autores complementam, ainda, que:

“podem-se distinguir gradações ontológicas (ou *modos de efetivação*) do proletariado, ao dizermos “classe” do proletariado dizemos *individualidades pessoais de classe* imersas na “condição de proletariedade”. O *proletariado como classe* social propriamente dita pressupõe o movimento de *classe em si/classe para si (ou para além-de-si)* e, por conseguinte, o movimento da *consciência de classe*. De outra maneira, a *consciência de classe* é uma forma de



consciência crítica, que assume uma forma contingente e forma necessária.” (2011a, p.88).

Bibliografia

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Trabalho, Capitalismo e Formas do Salariação: Notas Teórico- Metodológicas.** In *O Público e o Privado* - Nº6 - Julho/Dezembro – 2005, pp. 109-128. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 2005.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Análise Crítica do Filme Ladrões de Bicicleta.** Marília, UNESP, 2006a. (Projeto de Extensão Tela Crítica 2006 - Tema: Trabalho e Capitalismo no Século XX).

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Trabalho e Cinema: O Mundo do Trabalho Através do Cinema. Volume 1.** Londrina: Praxis, 2006b.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **CD-ROM - Análise do Filme Ladrões de Bicicleta – Versão 1.0.** Marília, UNESP, 2007. (Projeto Cinema como Experiência Crítica).

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Trabalho e Cinema: O Mundo do Trabalho Através do Cinema. Volume 2.** Londrina: Praxis, 2008a.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **A Condição de Proletariedade na Modernidade Salarial – Por uma Analítica Existencial do Proletariado.** In *Revista Pegada*, vol. 9, n.2, dezembro de 2008. Presidente Prudente (SP), UNESP, 2008b.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Análise Crítica do Filme O Salário do Medo.** Marília, UNESP, 2009a. (Projeto de Extensão Tela Crítica 2009 - Tema: A Precariedade do Trabalho no Capitalismo Global).

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Individualidade pessoal de classe e genericidade humana: Notas teórico-críticas.** Curso de Extensão Universitária: A Precariedade do Trabalho no Capitalismo Global. Marília, UNESP, 2009b. (Projeto Cinema como Experiência Crítica).

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Tela Crítica – A Metodologia.** Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010a.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Trabalho e Cinema: O Mundo do Trabalho Através do Cinema. Volume 3.** Londrina: Praxis, 2010b.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto e SELEGRIN, Esdras Fred Rodrigues. **A Condição de Proletariedade: Esboço de uma Analítica Existencial da Classe do Proletariado.** Londrina, Mediações, v. 16, n.1, p. 71-90, Jan./Jun., 2011a.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Barbárie social e dever humano dos homens.** Publicado em 31/10/2011 no blog da Boitempo (<http://blogdaboitempo.com.br/>), 2011b.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. **Terceira modernidade do capital, crise de civilização e barbárie social.** Publicado em 26/09/2011 no blog da Boitempo (<http://blogdaboitempo.com.br/>), 2011c.

ANTUNES, Ricardo Luís Coltro. **Adeus Ao Trabalho? – Ensaio sobre as Metamorfoses e a Centralidade do Mundo do Trabalho.** São Paulo: Editora Cortez, 1995.



ANTUNES, Ricardo Luís Coltro. **O Caracol e sua Concha: Ensaio sobre a Nova Morfologia do Trabalho**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2003.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAGA, Ruy. **A Política do Precariado**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

LESSA, Sergio. **Lukács: porque uma ontologia no século XX?**. In Boito, A., Toledo, C. *A obra teórica de Marx: atualidade, problemas e interpretações*, pp. 159-171. São Paulo: Ed. Xamã, 2000.

LUKÁCS, Georg. "As Bases Ontológicas do Pensamento e da Atividade do Homem", *Temas de Ciências Humanas*, No. 4. São Paulo: Grijalbo, 1978.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX, Karl. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2006.

MESZÁROS, István. **Filosofia, Ideologia e Ciência Social**. São Paulo, Editora Ensaio, 1983.

MESZÁROS, István. **A Teoria da Alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial: Das Origens a Nossos Dias**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

Antonio Claret

sociólogo, trabalho apresentado para o curso de extensão
"A precariedade do trabalho no capitalismo global" (2009)