

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 1 - NÚMERO 1 - JULHO A DEZEMBRO DE 2004

[início](#)

PASOLINI E OS APELOS DA DRAMATURGIA

Maria Lizete dos Santos
UFRJ

ABSTRACT - In this essay, we will focus on the importance of dramaturgy in Pier Paolo Pasolini's production, from a brief look at the film *Gaviões e Passarinhos (Uccellacci e uccellini)*, in which the interpretation of the world of Italy's people with no heritage and possession follows the path of Brecht, inspired, certainly, in the author's epic and political participation theatre.

Pier Paolo Pasolini é uma personalidade que vem merecendo, desde sua morte, em 1975, uma quantidade considerável de estudos, todos, quase sempre, marcados por uma curiosidade mórbida por sua vida privada, pela crônica marrom da sua vida.

Personalidade controvertida e multifacetada, pensador brilhante, foi poeta, romancista, ensaísta, filólogo, tradutor, professor de letras, crítico literário, jornalista, dramaturgo, roteirista, diretor cinematográfico, teorizador. Esteve em debate constante com os intelectuais de sua época. Dialogou com diversas artes e saberes: a semiologia, a lingüística, o marxismo, a psicanálise e a própria teoria cinematográfica.

Personagem-escândalo, posicionou-se de modo polêmico, crítico e cáustico em relação às questões estéticas e políticas de sua época, que reencontramos transfiguradas nos anos terminais do século. Sua visão apocalíptica, aparentemente ingênua e saudosista com relação à sociedade de consumo, reaparece, nos dias atuais, sob novas luzes: na idéia da consolidação da “globalização”, contestada pelo nosso Milton Santos ou pelo Prêmio Nobel de Literatura José Saramago.

Sua experiência dramatúrgica ocupa espaço de relevo em sua obra, principiando pela revisita de algumas tragédias gregas, das quais se apropria para a confecção de textos cinematográficos e teatrais.

Traduziu para o teatro, por exemplo, a *Orestia* de Esquilo e *O soldado fanfarrão* de Plauto; para o cinema, ofereceu interessantes releituras de *Édipo rei* e *Medéia*, de Eurípidés.

Seu olhar refinado pela leitura dos autores clássicos e, também, dos contemporâneos leva-o a se aproximar do dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht, patenteando essa admiração de forma magistral em *Uccellacci e uccellini* (*Gaviões e passarinhos*), de 1966, principalmente, e na cenografia composicional da sua *Trilogia della vita* – que reúne os filmes *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974) – embora se faça presente, ainda, em grau menor, em outras obras de sua vasta produção poética.

Neste ensaio, trataremos da importância da dramaturgia na produção de Pasolini, a partir de um breve olhar sobre o filme *Gaviões e passarinhos* (*Uccellacci e uccellini*), no qual a interpretação do mundo dos deserdados, dos despossuídos da Itália, se realiza à luz de Brecht, inspirada, certamente, no seu “teatro épico e de participação política”.

Gaviões e passarinhos apresenta a mesma estrutura aberta de uma fábula, em que a narração se espalha, descentralizando a ação, mantendo, no entanto, subjacente, a progressão dramática. Dessa forma, o início da narração não significa efetivamente o começo, mas a retomada de uma história já narrada; e o “final feliz” não se configura como conclusão, mas funciona como um gancho propiciador do início de uma nova narrativa – “A viagem mal começou e o caminho já acabou”, informa-nos um dos letreiros do filme.

No seu *Gaviões e passarinhos* o cineasta cria um mundo fantástico em que um corvo falante acompanha dois homens, pai e filho – papéis interpretados por Totò e Ninetto Davoli, respectivamente – em sua luta pela sobrevivência. As duas personagens se encontram caminhando por uma longa estrada, na periferia de uma grande cidade. Durante a caminhada, conversam sobre a vida e a morte e são convocados a vivenciar episódios vários, que os fazem desviar um pouco de seu caminho, para o qual, no entanto, acabam sempre voltando.

Presenciam, por exemplo, o processo de remoção dos corpos de um casal suicida; são postos para correr pelos donos de uma propriedade rural, na qual pai e filho tinham entrado para defecar; são ameaçados pelos cães ferozes do engenheiro que lhes cobra o aluguel das terras arrendadas; encontram a trupe de um pequeno circo mambembe; acompanham o funeral de Palmiro Togliatti, líder do Partido Comunista Italiano- PCI (atual PDS).

A certa altura dessa caminhada, encontram um corvo, um corvo marxista, intelectual, que os acompanha e narra um apólogo franciscano sobre a tentativa frustrada de se conciliar gaviões e passarinhos. Enquanto os acompanha pela longa e infundável estrada, o corvo procura lhes despertar a consciência crítica.

Aqui, cabe um parêntese: nos filmes anteriores a esse que estamos focalizando – em *Accattone* e *Mamma Roma*, mais precisamente – os

protagonistas trazidos à cena por Pier Paolo Pasolini tinham sido os deserdados da sorte, os habitantes da “Roma africana” (expressão do cineasta), da periferia pobre da Cidade Eterna, cuja vida, cultura e língua eram reveladas ao espectador através do discurso indireto livre. Em *Uccellacci e uccellini* o encontro com esses despossuídos se realiza à luz de Bertolt Brecht, escritor a quem Pasolini devotou grande admiração e ao qual, no filme, se encontram muitas referências.

A exemplo do que se verifica no filme *Il fiore delle mille e una notte*, o cineasta substitui a ordem linear da narrativa por um sistema de encaixes. Ou seja, os vários episódios que compõem *Gaviões e passarinhos* têm autonomia e poderiam ser reorganizados numa ordem diferente, sem que o significado do filme se modificasse. E, ainda, como acontece nos dramas brechtianos, Pasolini convida o público a meditar sobre os acontecimentos da “realidade”; apenas convida, pois não oferece qualquer tipo de solução moral.

Mas, apesar do sistema de encaixe, de cada episódio poder se bastar por conter uma narrativa completa, evidentemente, ele poderá alimentar, simultaneamente, outro fragmento ou o filme como um todo, fornecendo novas informações sobre as personagens e o seu entorno social.

Nesse sentido, são sintomáticos os episódios ligados à questão da propriedade privada, nos quais os protagonistas demonstram quanto estão acostumados a perpetuar, sem refletir, uma estrutura viciosa, motivo pelo qual só sabem pisar aqueles que estão abaixo de sua escala social, reproduzindo, desse modo, o mesmo comportamento que pessoas abastadas tiveram para com eles.

Pasolini utilizará essa mesma técnica narrativa, de encaixes, em outros filmes seus como, já citamos como exemplo, nos que compõem a *Trilogia della vita*, e mais especificamente no *Il fiore delle mille e una notte*.

Os episódios em encaixe fragmentam, não há dúvidas, a unidade da ação; mas, por outro lado, possibilitam a multiplicação espacial e temporal do filme, embora tanto a unidade de lugar quanto de tempo pareçam asseguradas. E, o elemento que assegura a unidade espacial e temporal do filme, que aglutina as várias peripécias vividas pelas duas personagens, é uma estrada, longa e circular, para a qual sempre se volta, no tempo presente.

Essa estrada, que seguramente situa-se na periferia romana – uma paisagem circundada pelas edificações da metrópole, que aprendemos a identificar graças ao próprio cineasta, que nela havia ambientado seus primeiros filmes – configura-se como um não-lugar. Estrada circular, não começa nem termina, e, também, não leva a parte alguma. É, em verdade, um círculo vicioso, uma situação, ou, antes, uma condição da qual não se consegue sair. E, se cronologicamente nos vem a sensação de estarmos vivenciando cenas que nos remetem à metade dos anos 1960, as personagens, mais do que

viver uma temporalidade, parecem se encontrar suspensas no tempo.

A estrutura de fábula está presente desde o início do filme, a partir da música, recurso de importância inquestionável no processo criativo de Pasolini. A canção, que abre e fecha circularmente o filme, tem a função de apresentá-lo, sintetizá-lo e comentá-lo.

Os créditos desse filme, curiosamente, são cantados; mas aparecerem também na forma tradicional, escritos. A canção que abre o filme, além dos dados técnicos, apresenta um comentário sobre os intérpretes dos dois protagonistas e, ainda, oferece uma definição do gênero do filme. A exemplo das canções brechtianas, um porta-voz do autor dirige-se diretamente ao público, apresentando o espetáculo: Era uma vez...

Além desses, outros aspectos do teatro épico, presentes no filme, poderiam ser apontados, como o hibridismo que o caracteriza. De fato, *Gaviões e passarinhos* funde o cômico e o dramático. Nele encontra-se a reflexão central da vida do cineasta, reflexão que o perseguiu durante toda a sua vida, sobre os caminhos/ descaminhos do neocapitalismo.

Tal reflexão espelha a séria crise de um intelectual de esquerda, depois da derrocada dos ideais que o haviam motivado até então, vista pelo viés de uma fina ironia, eivada de comicidade. O próprio artista definiu a representação dessa crise como um filme “ideocômico”, que, entretanto, não se opõe ao prazer, ao entretenimento pelo tom adotado, de farsa.

A concepção dramaturgica de Brecht é detectável, ainda, na mistura de ação e narração, se aproximarmos os episódios de São Francisco de Assis e do enterro de Togliatti (BRUNETTA, 1982: 600) como momentos em que a ação é interrompida para que outras narrativas sejam contadas dentro da narrativa central. No primeiro caso, o episódio de São Francisco, o narrador onisciente e onipresente cede a palavra ao corvo, que pergunta aos dois companheiros de estrada: “Posso contar-lhes uma história?”. No outro, surge um segundo narrador, em terceira pessoa, a quem o narrador permite se expressar para nos relatar o funeral do líder do antigo Partido Comunista Italiano. Para a narrativa do funeral, Pasolini incorpora imagens de documentários ao material ficcional, expediente que havia utilizado em um filme anterior, *La rabbia*, ao construir seu discurso através de fragmentos de falas alheias, extraídas de trechos de reportagens televisivas.

A incorporação do discurso alheio remete-nos a outra característica da obra brechtiana, largamente empregada por Pasolini nesse filme. Trata-se da citação, verificada na apropriação do material de arquivo, e na homenagem prestada a Roberto Rossellini através da figura de São Francisco, e a Fellini, no episódio do teatro mambembe.

O episódio que traz o adeus a Togliatti – episódio que, apesar das divergências de Pasolini com o PCI, é muito reverente – pode ser lido como um réquiem, o adeus do cineasta a todo um período da história italiana, que, no

campo cultural, havia tido no neo-realismo cinematográfico sua máxima expressão.

O filme parte da realidade dos anos 1960: assinala os novos rumos do proletariado romano; reflete sobre a crise dos intelectuais diante de uma sociedade abalada pelos acontecimentos a partir de 1958 (revelações de Kruchov no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, invasão da Hungria, levante da Polônia); questiona a fé marxista e a ideologia católica; apresenta uma leitura dos conflitos entre as várias classes sociais, na Itália, simbolizadas pelos “gaviões e os passarinhos”. Mas, obviamente, ler *Uccellacci* somente a partir de uma ótica documental seria uma interpretação muito restrita e redutora.

Os protagonistas do filme também parecem ser de matriz brechtiana. De um lado, temos dois andarilhos, com as aventuras vividas em sua jornada, os quais nos remetem a personagens picarescas, portanto a anti-heróis. De outro, encontramos um intelectual de esquerda, mergulhado em sua crise, longe de se aproximar do herói positivo, feitor da história e do próprio destino: afinal, não passa de um pássaro tagarela. O corvo, o pai e o filho são seres que vivem à margem dos acontecimentos históricos, cuja reflexão não os leva ao amadurecimento.

É ainda a partir das personagens que podemos começar a pensar no efeito de distanciamento que essa obra provoca, como sugerido pelo teatro épico. Em primeiro lugar, lembramos que a presença de Totò, conhecidíssimo ator de comédias populares, causa estranheza no espectador, uma vez que está interpretando uma personagem em nada condizente com os papéis a que o cinema costumava relegá-lo. Pasolini soube canalizar com maestria a veia cômica de Totò para compor um tipo novo, com traços tomados como empréstimo do Carlitos de Charles Chaplin e dos impassíveis mocinhos de Buster Keaton (BRUNETTA, 1982: 615), um tipo com o qual o espectador não pode identificar-se de imediato, uma vez que se surpreende com a performance inusitada do ator.

A contradição que investe o protagonista Totò produz o distanciamento solicitado pelo “teatro épico e de participação política”. No entanto, mais do que em relação a personagens ou a intérpretes, a ironia que perpassa o filme investe o próprio autor, sobretudo quando esse reconhece traços autobiográficos na composição do corvo:

Escrevi o roteiro tendo em mente um corvo marxista, mas não totalmente liberto do corvo anárquico, independente, doce e verdadeiro. Nesse ponto, o corvo tornou-se autobiográfico, uma espécie de metáfora irregular do autor. (PASOLINI, 1972: 139).

De fato, o corvo não é somente portador das contradições da esquerda

italiana, mas é, principalmente, portador das contradições do próprio Pasolini, marxista *sui generis*, com uma visão cristã da vida. Nesse sentido, é interessante notar que o discurso cristão (mas não católico) que estaria adequado aos lábios de São Francisco encontra-se freqüentemente na voz do pássaro, enquanto o santo falará nos termos marxistas que seriam pertinentes ao corvo.

Na produção inicial de Pasolini, via de regra, as narrativas terminavam com a morte do protagonista, visto que, segundo o autor, não existia esperanças para o subproletariado, ou os desvalidos, que se deixavam corromper pela sociedade de consumo. Assim, no final da narrativa, morrem os protagonistas dos filmes *Accattone*, *Mamma Roma*, *Il vangelo secondo Matteo*, e do curtametragem *La ricotta*.

Em *Uccellacci e uccellini* a certeza da não existência de uma via de escape para o subproletariado romano, e, por extensão, dos países de Terceiro Mundo, também está presente, só que, pela primeira vez, o réquiem é entoado para a ideologia (ou para um certo tipo de ideologia). Os protagonistas, ou seja, os representantes do povo dessa vez não são sacrificados; ao contrário, sobrevivem alegremente, depois de terem devorado o portador do discurso ideológico, o corvo.

Pasolini, que havia aderido com entusiasmo e paixão à causa do subproletariado italiano, sobretudo do romano, no qual reconhecia vários dos valores míticos que havia conferido aos camponeses da idílica região do Friuli, onde passara parte de sua infância e juventude, olha com amarga ironia para essa postura que havia caracterizado sua produção anterior e procura distanciar-se dela. Não podendo manter a vida do subproletariado inalterada, ao ver aquele setor da sociedade sucumbir aos encantos do neocapitalismo, já não o tomará como protagonista, e partirá à procura daquela mesma inocência, simplicidade e graça, que nele havia buscado, em povos de outros países (Terceiro Mundo) e outras eras (passado mítico).

As placas de sinalização encontradas ao longo da estrada circular que pai e filho percorrem avisam que para chegar a Istambul faltam 4253 km e que Cuba está a 13257 km de distância. É para lá que Pasolini já havia começado a rumar, a procura da sociedade idealizada.

Momento especial da filmografia de Pier Paolo Pasolini, por aglutinar elementos recolhidos de várias manifestações da arte, por oferecer uma reflexão sobre um momento de fissura na sociedade italiana e, principalmente, por representar um marco na passagem de um cinema mais realista para filmes de caráter mais mítico, *Uccellacci e uccellini* constitui um dos melhores exemplos de auto-reflexão de um autor sobre sua própria obra. Indicia a capacidade do cineasta de representar plasticamente sua concepção de mundo, conduzindo-nos a averiguar as origens de sua cultura pictórica.

Uccellacci e uccellini (Gaviões e passarinhos)

Ficha técnica:

Roteiro e direção: Pier Paolo Pasolini

Ajudante de direção: Sergio Citti

Assistente de direção: Carlo Morandi, Vincenzo Cerami

Música original: Ennio Morricone

Intérpretes e personagens: Totò (Innocenti Totò e Frate Ciccillo), Ninetto Davoli (Innocenti Ninetto - Frate Ninetto), Francesco Leonetti (a voz do corvo)

Produtor: Alfredo Binni

Tomadas em outubro-dezembro de 1965; externas: Roma, Fiumicino, Toscana, Viterbo, Assisi

Prêmios: XX Festival de Cannes: menção especial a Totò pela interpretação. Nastro d'argento a Pasolini (melhor roteiro original) e a Totò (melhor ator protagonista).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni Ottanta*. Roma: Ed. Riuniti, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972.