

## Pasolini no rumo de Brecht

"O tempo de Brecht e de Rossellini acabou."  
Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*.

Em *Gaviões e Passarinhos* (*Uccellacci e Uccellini*, 1966), apesar de referências explícitas a Brecht, a crítica não tem se detido nesse aspecto. No entanto, é a partir do ideário brechtiano que Pier Paolo Pasolini constrói essa obra. Como no teatro épico, o filme tem a estrutura aberta de uma fábula, em que a narração se espalha (descentralizando a ação) e a progressão dramática fica subjacente: a ordem linear é substituída por um sistema de encaixes de vários episódios que poderiam ser reorganizados numa ordem diferente sem mudar de significado.

Os episódios não só fragmentam a unidade de ação, como permitem a multiplicação espacial e temporal, embora a unidade de lugar e a de tempo pareçam asseguradas. De fato, em *Gaviões e Passarinhos*, volta-se sempre para a longa estrada "circular" e estamos sempre no presente, mesmo no episódio de *São Francisco*, em que o passado é tornado presente pela narração. A estrada da periferia romana, porém, é um não-lugar porque não começa, não termina, não se sabe aonde leva; e, embora cronologicamente estejamos nos anos 60, as personagens, mais do que viver uma temporalidade, parecem viver uma condição atemporal.

A concepção dramaturgica brechtiana é detectável ainda no hibridismo que caracteriza o filme, presente na fusão de cômico e dramático (a crise do intelectual de esquerda, vista pelo viés de uma fina ironia, eivada de comicidade) e na mistura de ação e narração, se pensarmos nos episódios de *São Francisco* e do enterro de Togliatti como momentos em que a ação é interrompida para que outras histórias sejam contadas dentro da narrativa central.

### auto-reflexão e crítica ao neo-realismo

Nesses dois episódios, como no do teatro mambembe, Pasolini incorpora o discurso alheio (valendo-se de imagens de arquivo ou prestando sua homenagem a Roberto Rossellini e a Federico Fellini), o que nos remete a outra característica brechtiana: a citação. Como em Brecht, a citação em Pasolini é uma correção, ou seja, não é uma imitação servil, mas uma reinterpretção do que está sendo citado. No entreato religioso, *Gaviões e Passarinhos* dialoga diretamente com *Francisco, Arauto de Deus* (*Francesco Giullare di Dio*, 1949), de Rossellini; no episódio da

trupe mambembe evoca uma série de tipos fellinianos. Nas apropriações irônico-carinhosas que o cineasta faz do santo rosseliniano ou das personagens circenses de Fellini, a crítica em geral e o próprio Pasolini viram uma operação de estranhamento em relação ao neo-realismo. No entanto, poderíamos pensar que o diretor está também se distanciando da própria produção, alimentada até então pela "lição" ética do neo-realismo. Dessa forma, estaria refletindo sobre suas primeiras obras, impregnadas de uma visão gramsciana que se desfazia diante da nova realidade peninsular. Por isso, o fim do tempo de Rossellini, anunciado no filme, coincide com o enterro do pai do comunismo italiano. O adeus a Togliatti simboliza o adeus a todo um período da sociedade italiana, que, no campo cultural, havia tido no neo-realismo cinematográfico seu mais alto expoente.

Outro momento de hibridismo em *Gaviões e Passarinhos* é representado pela mistura de naturalismo e simbolismo. Ao retratar a realidade dos anos 60 (crise do marxismo, novos rumos do proletariado, questionamento do papel do intelectual), Pasolini o fez de forma documental mas também simbólica, o que se evidencia no tom apologético que escolheu. À tensão entre naturalismo e simbolismo, no plano do conteúdo, soma-se a contribuição do expressionismo formal, pois o filme se caracteriza por enquadramentos assimétricos e pela montagem às vezes descompassada.

De matriz também brechtiana parecem ser os protagonistas do filme. De um lado, temos os dois andarilhos, seres que vivem à margem dos acontecimentos históricos caracterizados como anti-heróis. De outro, o intelectual de esquerda (*o corvo*), que, mergulhado em sua crise, em nada lembra o herói positivo, fator da História e do próprio destino. É também a partir das personagens que podemos pensar no efeito de distanciamento que essa obra provoca. Em primeiro lugar, lembrando da estranheza causada pela presença de Totó, ator de comédia popularescas. De outro, vendo, na figura de *São Francisco*, menos o frade focalizado por Rossellini do que o Cristo de Pasolini em *O Evangelho segundo São Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) ou do que um barbudo revolucionário cubano.

No entanto, mais do que em relação a personagens ou a intérpretes, a ironia que perpassa o filme investe o próprio autor, personificado no corvo, o qual é portador não só das contradições da esquerda italiana, mas das do próprio Pasolini, marxista de um marxismo *sui generis*, porque assente numa visão religiosa da vida. Nesse sentido, é interessante notar que

o discurso cristão, que esperaríamos encontrar nos lábios de *São Francisco*, está freqüentemente na voz do pássaro, enquanto o santo falará naqueles termos marxistas que esperávamos ouvir do corvo.

### *Gaviões e Passarinhos*, ponto de virada na obra de Pasolini

A busca de comunhão entre mito (valores imitáveis) e ideologia (interpretação revolucionária dos aspectos míticos) havia caracterizado a produção inicial de Pasolini, que em geral terminava com a morte do protagonista. Diante do não-cumprimento daquela esperança primeira, parecia não haver outra saída para esse representante do subproletariado ou dos desvalidos. Em *Gaviões e Passarinhos* também essa consciência está presente, só que o réquiem, desta vez, é entoado para a ideologia. Os representantes do povo não são mais sacrificados, mas sobrevivem alegremente depois de terem devorado o portador do discurso ideológico. É nesse sentido que devemos entender o fim do tempo de Brecht, apregoado pelo filme, uma vez que morte e mito (e, conseqüentemente, caráter épico) são uma constante na obra pasoliniana.

Momento modal dentro da filmografia de Pasolini, por representar um marco na passagem de um cinema realista para filmes de caráter mais mítico, *Gaviões e Passarinhos* constitui um dos melhores exemplos de auto-reflexão de um autor sobre a própria produção. Pasolini, que havia aderido com entusiasmo e paixão à causa do subproletariado italiano, revestido dos mesmos valores míticos conferidos aos camponeses do idílico Friul da infância e da juventude, olha com amarga ironia para essa sua postura e dela procura se distanciar. Não podendo manter o subproletariado inalterado, ao vê-lo sucumbir aos “encantos” do neocapitalismo, não fará mais dele seu protagonista, mas partirá à procura dessa mesma “inocência, simplicidade e graça”, que nele havia buscado, em povos de outros países (Terceiro Mundo) e de outras eras (passado mítico). Afinal, as placas de sinalização, ao longo da estrada circular que os dois andarilhos percorrem, avisam que para alcançar Istambul, portanto o Oriente, faltam 4.253 km e que Cuba está a 13.257 km de distância. O filme, com seu final aberto, não nos garante que pai e filho (que, ao devorarem o corvo, deveriam ter assimilado os ensinamentos do mestre) chegarão até lá. A produção posterior de Pasolini, porém, nos confirma que foi esse o caminho pelo qual ele seguiu.

Mariarosaria Fabris  
Docente de Língua e Cultura Italianas na FFLCH/USP