

O corpo do pensamento: formas do realismo grotesco em *Gaviões e passarinhos* de Pier Paolo Pasolini¹

Paula Regina Siega

Introdução

G*aviões e passarinhos* é um filme de Pier Paolo Pasolini realizado entre os anos de 1965 e 1966, dando início à profícua colaboração entre o cineasta e os atores Totò e Ninetto Davoli. Situado pelo autor na categoria do cinema de prosa – ou seja, uma produção onde o papel de relevo é conferido ainda à narração e não ao estilo da composição –, a obra é uma pungente expressão da crise de identidade vivida pelos intelectuais de esquerda na Itália durante a década de 1960. Marcando a tentativa de um retorno às origens da utopia comunista, que aparece conjugada à cristã em seus aspectos essenciais, *Gaviões e passarinhos* recupera aspectos ligados a uma linguagem primordial do cinema, sintetizada nas constantes referências a Charles Chaplin. Definido como “obra ideo-cômica com tema religioso”



(Pasolini, 2001a), o filme alia uma livre interpretação do Novo Testamento – o Evangelho de Mateus é a base de algumas das sequências do roteiro – à busca pela recuperação dos pontos fundamentais de um marxismo liberado de seus dogmas.

A encenação fílmica desta fábula ideológica dá-se através da representação de uma viagem. Nela, a tríade formada pelos personagens Totò, seu filho Ni-

netto e um Corvo vive a experiência transcendental do encontro entre o “povo” – concebido ainda segundo a ótica gramsciana, ou seja, antes da sua transformação em “massa” – e o intelectual. Se Totò e Ninetto são os portadores dos valores de uma cultura ancestral apreendida e transmitida através da experiência concreta das coisas, o Corvo é a expressão da incessante busca por uma verdade de mundo – o mundo do povo – ao qual o pensador marxista pode ter acesso somente de modo abstrato. A riqueza simbólica deste encontro é representada através de uma estética híbrida, onde as formas de uma comicidade “baixa” vem a dar corpo às expressões de um pensamento “alto”, formulado a partir de uma perspectiva intelectual que vê no “povo” uma realidade autêntica.

Valendo-se dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre as imagens cômicas e os seus liames com as corpóreas, este trabalho procura indicar no metafórico percurso de *Gaviões e passarinhos* os traços daquilo que o teórico russo chamou de “realismo grotesco” (Bakhtin, 1979:24), mostrando como um imaginário tipicamente popular venha a ser incorporado pela poética erudita de Pier Paolo Pasolini.

A corporeidade do real

Segundo Mikhail Bakhtin (1979), o realismo grotesco é identificável nas formas tradicionais da comicidade popular, manifestando uma concepção estética baseada em um princípio material e corpóreo. Diversamente dos cânones dominantes, que tendem ao perfeitamente “acabado”, em sua forma grotesca a realidade do corpo – humano, animal ou coletivo – é apresentada sempre no seu caráter de universal incompletude. O resultado é a imagem de um corpo em estado de perene transformação e abertura, onde as fronteiras corporais são continuamente ultrapassadas para colocá-lo em comunicação com o que o circunda. Como nas figurações pictóricas de Bosch e Bruegel ou nas criações literárias de Rabelais, o corpo grotesco se abre ao que está fora dele, penetrando-o e acolhendo-o reciprocamente, em um incessante ultrapassar de confins: no âmbito material, entre corpo e mundo; no topográfico, entre alto e baixo; temporalmente, entre velho e novo. O núcleo simbólico deste tipo de representação pode ser sintetizado como princípio de inseparabilidade entre início e fim da existência, que encontra-se também na parábola descrita pelo filme de Pier Paolo Pasolini.

Em *Gaviões e passarinhos*, a tentativa do autor de chegar, como o Corvo, à “realidade empírica e absoluta, não sistemática nas coisas” (Pasolini, 2001b:824) ou, em outras palavras, à concreta verdade dos homens puros, leva-o a compartilhar certos aspectos da cultura popular – da qual Totò e Ninetto são a máscara cômica – comunicando uma presença vitoriosa do corpo no mundo. Signo distintivo das imagens grotescas, esta presença encontra o seu sentido originário no reenvio a uma utopia coletiva (o futuro de prosperidade e abundância para todos), que se traduz na representação de corpos sempre em vias de transformação. Trata-se de um

contínuo adentrar, matar, desmembrar e alimentar-se do outro para depois perecer, decompor-se e fornecer nutrimento a uma realidade da qual se é parte indivisível. Nessa cadeia de eventos naturais, o nascimento, a deglutição, as necessidades fisiológicas, a fecundação, o parto, a agonia e a morte são os atos de um drama universal que se refere com insistência à ideia de um cosmos em mutação, onde morrer quer dizer simplesmente renascer sob uma nova forma.

A concepção da morte como acontecimento regenerador encontra-se na base de *Gaviões e passarinhos*, que narra a história de um sábio Corvo que, depois de ter feito uma caminhada junto a Totò e Ninetto, é por eles assassinado, desmembrado e devorado. O tragicômico destino do intelectual, decidido pelas inelutáveis necessidades corporais de seus interlocutores, termina por reenviar a antigos ritos canibais, onde comer o outro é também honrá-lo, assimilando através da sua carne a sua força e qualidades morais. Digerido pelo ventre do “povo”, o Corvo cumpre deste modo o seu papel social, contribuindo para a formação de uma humanidade que continua a própria caminhada através da História, levando de seus “mestres” somente o que foi capaz de absorver. Como narra Pasolini (2001a:825):

O Corvo “devia ser comido” no final. Esta era a intuição e o plano obrigatório da minha fábula. Tinha que ser comido porque, do seu lado, tinha terminado o seu mandato, concluído o seu dever, era, como se diz, superado; e depois porque, por parte de seus assassinos, tinha que existir a “assimilação” do quanto de bom – daquele mínimo de útil – que ele podia, durante o seu mandato, ter dado à humanidade (Totò e Ninetto).

Deglutir: assimilar

O assassinato e a deglutição do Corvo, personagem autobiográfico, são as etapas conclusivas de uma narrativa com a qual Pier Paolo Pasolini tinha desejado representar a “crise e a necessidade de renovação do marxismo” (Pasolini, 2001a:829). No filme, tal crise não aparece enquanto constatação do fim de um dado momento histórico, mas como passagem necessária para a mudança: exatamente como o corpo grotesco, é a ideologia a não apresentar-se como algo pronto e definitivo, mas sim como algo em estado de abertura e transformação. A renovação do marxismo deveria seguir o caminho de um pensamento que, como o do autor, conseguisse manter-se “aberto a todos os possíveis sincretismos, contaminações e regressos, continuando firme nos seus pontos fundamentais” (Pasolini, 2001a:825). A consciência sobre o crepúsculo de uma era ou, pelo menos, de uma visão do comunismo difícil de sustentar depois da crise de 1956,² faz de *Gaviões e passarinhos* o que Lino Micciché (2002:195) define como:

(...) não somente o mais belo filme italiano de 1966 e um dos mais significativos da filmografia pasoliniana, mas também um entre os mais sintomáticos

documentos daquela crise da ideologia (mais precisamente da crise da ideologia marxista) que o cinema italiano (mesmo colocando-se genericamente “à esquerda”) vive como dado continuamente removido.

A voz desta ideologia em crise é a voz do Corvo. Empenhado em uma exasperada busca pela verdade, este tímido e embaraçado Sócrates utiliza um método dialógico do qual é ao mesmo tempo artífice e prisioneiro. Criatura entre o céu e a terra, entre a teoria e a práxis, é seguindo a sua sede de conhecimento que deixa entrever a comovente incapacidade de subtrair-se à própria dialética, ao destaque intelectual com o qual observa o mundo e que acaba por determinar a sua exclusão. E, todavia, daquele mundo, daquela realidade que é capaz de compreender somente em modo abstrato, o pobre Corvo gostaria de fazer parte. Com boa vontade, abandona as alturas às quais – enquanto pássaro e intelectual de esquerda – está habituado, e desce entre os homens comuns para percorrer uma parte do caminho entre eles. A sua ingenuidade, surpreendentemente maior do que a dos Inocentes³ Totó e Ninetto, revelar-se-á fatal. Objeto de uma síntese efetiva e cruel, o Corvo torna-se alimento daquela mesma realidade empírica com a qual, momentos antes, tinha nutrido a sua filosófica curiosidade. Mas a morte, aqui, não é o fim da história – ou da História –, e sim o evento que dá abertura ao renascimento: o ritmo do assassinato deste mártir é dado pela máscara cômica de Totò, cuja boca escancarada nos adverte, simbolicamente, que a viagem do Corvo não terminou. Continuando a sua descida, o intelectual é destinado a aterrar no túmulo corporal dos protagonistas – as suas barrigas –, inferos nos quais poderá entrar em comunhão concreta com o “povo”, núcleo originário de toda forma grotesca.



Riso carnavalesco e travestimento da linguagem

Figuração não somente das camadas populares da sociedade italiana, mas de uma humanidade ainda não totalmente “degradada” à categoria de massa, Totò e Ninetto são no filme o que, segundo Pasolini, eram na vida. Homens “verdadeiros” e essência do que representam, são os italianos inocentes, alheios ao movimento da História porque dela não possuem consciência. Através da simplicidade destes personagens, o autor consegue comunicar uma existência genuína cuja expressão cômica possui a característica de não se fixar nunca nos aspectos puramente negativos ou positivos do comportamento humano. Ao mesmo tempo cândidos e maliciosos, puros e sábios, angélicos e brutais, os personagens deste filme são figuras ambivalentes, que riem com e do mundo que habitam, negando-o e afirmando-o contemporaneamente. *Gaviões e*

passarinhos, de fato, não se apresenta como comédia tradicional que zomba do outro, mas como fábula sério-cômica que recupera determinadas formas de um riso festivo e popular, simultaneamente alegre e zombeteiro, dirigido a tudo o que possui um papel dominante na conformação habitual das coisas.

Contrapondo-se à expressividade corporal da dupla cômica formada por Totò e Ninetto, o Corvo tem na palavra o seu meio de expressão, em uma particular associação entre corpo e discurso através da qual o próprio pensamento se transforma em algo concreto. O resultado é um jogo insólito e fantástico que mistura o humano ao animal, evidenciando a dúplice condição do personagem, tímido bicho raciocinante que tenta retornar à vida aproximando-se dos homens “de verdade”. A fala culta do intelectual contrasta com as vozes dialetais dos seus interlocutores – como o Cristo do filme *O Evangelho segundo Mateus* em relação aos seus discípulos – apresentando às vezes as características intimidadoras do discurso alto. Nesta oposição, a seriedade das afirmações teóricas do Corvo e a sua consciência sobre um mundo que analisa a partir de uma posição elevada, se confrontam com aquelas que são, em vez, as efetivas experiências de vida de Totò e Ninetto, partícipes de uma realidade de “baixo calão”, cuja concreta verdade se manifesta livremente. E é no ato de rir – de si mesmo e também do outro – que estes personagens provenientes de planos assim tão diversos e distantes conseguem entrar em comunhão, fundindo momentaneamente os seus horizontes em uma única e cômica perspectiva. Perceba-se, por exemplo, a dimensão crescente que adquire a risada no seguinte diálogo:

TOTÒ: Mas de onde o senhor é, de onde vem... Nunca o vi por estes lados!
CORVO: (*mascarando-se em tom de brincadeira*) É... eu venho de longe... Sou estrangeiro... A minha pátria se chama Ideologia (*ri da brincadeira*), vivo na capital, a Cidade do Futuro, na via Karl Marx no número mil e não mais mil... (*ri gostoso pelo seu achado brincalhão*).
TOTÒ: (*entrando logo na brincadeira*) E a gente mora no Burgo Imundícia...
NINETTO: (*pronto, rápido*) Rua Mortos de Fome!
TOTÒ: (*rindo*) Número 23!
NINETTO: (*rindo ainda mais*) Embaixo do Monte das Fossas Claras!
TOTÒ: (*rindo de coração*) Famoso em todo mundo pelo martírio da santa Analfabeta! *E, rindo, caminham, caminham pela longa estrada* (Pasolini, 2001c:763).⁴

No texto acima, se o Corvo, com a sua abordagem filosófica, ironiza a própria situação de pensador em crise com uma zombaria intelectualística, Totò e Ninetto potencializam a brincadeira, dando corpo a um pensamento abstrato que transplantam às suas condições materiais de existência. A refinada ironia do mestre, o seu solitário escarnecer, dá lugar a uma risada ampla e envolvente, base de um jogo paródico que, ao negar o sentido do discurso originário, o abaixa e renova, reafirmando-o sob uma

forma diversa: o italiano oficial e respeitoso das normas gramaticais se reflete em um falar “errado”, franco e dialetal (na versão original, Totò e Ninetto exprimem-se em dialeto); a etérea pátria ideológica é transportada em uma periferia suja e pobre; Karl Marx é deposto por simples Mortos de Fome e, enfim, a elevada erudição do intelectual é destronizada pelo martírio de uma misérrima santa Analfabeta.

A paródia, este alegre travestimento da linguagem, consegue familiarizar a realidade, relativizando a ordem habitual das coisas, aproximando o que normalmente coloca-se a distância e abaixando o que comumente está no alto. Tem-se assim a dessacralização de um modo oficial de ver a vida – marcado pela opressão, proibição e rigor – e a sua substituição por uma concepção livre e cheia de profanações, reversões, alternâncias e, sobretudo, por um contato direto com o mundo, cujas altas e inatingíveis esferas encontram-se improvisadamente perto do chão.

O baixo corporal

O movimento em direção ao baixo é o traço característico das formas do riso popular e consiste em transferir tudo o que é elevado e ideal para o plano material do corpo e da terra (Bakhtin, 1979). É em torno do tema do abaixamento corporal que se organizam as imagens do realismo grotesco, para o qual o alto e o baixo têm valores intercambiáveis e significados complementares. No aspecto cósmico desta topografia artística, o alto é o céu e o baixo é a terra, que é o “princípio da absorção (a tumba, o ventre)” e o “o do nascimento e da ressurreição”; já no aspecto corporal “o alto é a face (a cabeça), o baixo os órgãos genitais, o ventre e o traseiro” (Bakhtin, 1979:26). Abaixar, portanto, é um gesto de extrema força expressiva, que reenvia toda forma à terra (onde se sepulta e se semeia) e às partes baixas do corpo, lugar das ações que dão vida e morte e onde as trocas com o mundo são abundantes (as dejeções, a fecundação, o parto). A concretude desta simbologia se manifesta particularmente nas excreções fisiológicas – metáfora de uma conjunção entre o corpo e o cosmo – e, entre elas, os referimento aos excrementos têm um papel protagonista: trazidos à luz pelo traseiro (a outra face do corpo), estes são matéria cômica por excelência, mas mantêm um ligame metafórico com o renascimento e a renovação. Conexos à fecundidade, estão a meio caminho entre o corpo humano e o terrestre, e reúnem em si contemporaneamente o polo negativo da morte (como os cadáveres, os excrementos são devolvidos à terra) e o polo positivo do devir (adubo e fertilidade).⁵

Incorporando este valor simbólico, a sequência em que Totò e Ninetto se afastam para depositar em um terreno agrícola as próprias necessidades fisiológicas fornece ao espectador um ulterior signo do vigor físico que marca a diferença dos personagens em relação ao introspectivo Corvo: se este interroga infatigavelmente o intelecto, aqueles indagam com sabedoria as próprias vísceras. E é para dar curso aos eventos naturais da existência que se protegem atrás de uma moita, linha de separação entre a urgente vitalidade deles e a intangível filosofia do Corvo que,

pudico e reservado, se mantém à parte. Na cena, do mesmo modo em que colocam o corpo em comunicação com a terra, pai e filho não param de comunicar-se entre si: “obrando” ao ar livre, olham para o céu e falam com espontaneidade e comoção sobre a lua, que vela sobre eles lá de cima. O resultado é uma vertiginosa conjugação entre baixo e alto, cômico e poético, imemorable e contemporâneo:

VOZ DE TOTÒ: (*para Ninetto, atrás da moita*) Ei, Ninè, como se chama aquele lá que foi pra lua? Gagarin?

VOZ DE NINETTO: Sei lá!

VOZ DE TOTÒ: Olha, e ainda assim, parece que a lua está tão longe... parece um sonho... E gira e gira e eles vão lá, hein... Você vê? Pra mim parece uma coisa que só eu vejo...

Lá em cima tem uma daquelas luas estranhas e alucinadas que se veem de dia entre as nuvens iluminadas (Pasolini, 2001c:766).



Realizado ao aberto, sob o céu e em contato com a terra, o evento corporal abandona a condição de momento íntimo e privado para ser restituído à sua essência de ato universal. Ao mesmo tempo, o aspecto irreverente da cena funciona como alegre funeral de um espantalho: o capitalismo. Quanto entra no campo agrícola, de fato, a dupla cômica viola

as regras explicitadas por dois cartazes de sinalização, que avisam: “Propriedade privada” e “Proibido descarregar”. Superando os limites espaciais do terreno seja em senso horizontal ou vertical, Totò e Ninetto ultrapassam também os limites simbólicos daquela propriedade, em uma alegre profanação do núcleo material e ideológico da sociedade capitalista.

A pança e as suas inelutáveis atividades (nutrir-se, copular, expelir) são o centro da esfera material que circunscreve também a vida reprodutiva. Isto explica porque o ato da dejeção seja, na simbologia grotesca, assimilável ao da concepção: do mesmo modo em que os órgãos genitais entram no corpo feminino, fecundando-o, as excreções fisiológicas penetram no corpo terrestre, fertilizando-o. Em ambos os casos, o apelo é voltado ao baixo corporal (o ventre e o falo), onde, através de fendas e excrescências, o corpo sai dos próprios limites para realizar uma construção bi-corporal, em um evento que conserva um vínculo essencial com o nascimento, o crescimento e a renovação.

Em *Gaviões e passarinhos*, tais atos são significativamente associados na sequência em que Totò e Ninetto, sob o pretexto de uma irrefreável disenteria, dirigem-se um depois do outro à beira do campo onde trabalha uma sedutora prostituta. Como na cena descrita anteriormente, a potência das suas necessidades físicas é o motivo dominante da inteira pantomima: travestido grotescamente de dor de barriga, o urgente desejo

sexual é duplamente marcado, e a farsa corporal que pai e filho encenam para dirigir-se novamente ao baixo, rumo ao chão, é o prelúdio cômico que prepara, resumindo-o em uma única imagem, o ato da fecundação. Objeto do apetite carnal da dupla é a acolhedora e esplêndida Lua, nome da moça com a qual querem unir-se. Assim, se antes a lua era somente uma imagem que contemplava a terra do alto, misteriosa e inatingível, agora se duplica, apresentando-se simultaneamente em baixo e em cima: está na terra, puta dos “seios brancos e sem pudor”, como a descreve o autor no roteiro (Pasolini, 2011c:797), mas, alva e redonda, está também no céu, em pleno dia e totalmente visível. Símbolo antiquíssimo coligado à feminilidade, aos ciclos naturais, à fertilidade e ao parto, a sua triunfal reaparição em cena dá-se através de um irresistível corpo de mulher, o mesmo com o qual, por um instante, se confunde: “Ah, Lua, Lua, o que você me faz fazer!”, exclama Totò, arrastado pelos poderosos influxos dela. E eis assim, com um simples jogo verbal e visual, o cair das barreiras entre o corpo e o mundo: na paz dos campos ao redor de Roma, em meio ao capim recém cortado, baixa à terra a própria Lua, pronta para ser fecundada pelos homens de coração alegre.

O *devoir* histórico nas imagens das alternâncias corporais

Ligadas às tradições dos ritos cômicos da antiguidade e do carnaval da era cristã, as formas grotescas conservam uma relação essencial com o tempo (cósmico, biológico, histórico) e jogam ininterruptamente com os polos do *devoir*, alternando-os: a morte e o nascimento, o princípio e o fim, o alto e o baixo, o velho e o novo. Segundo a lógica do “mundo ao contrário”, cada figura desdobra-se no próprio oposto, sendo ao mesmo tempo sua afirmação e negação. É considerando-os à luz desta linguagem, que os atores/personagens Totò e Ninetto aparecem como cópia carnavalesca um do outro, seja por semelhança (pai e filho) que por oposição (o ancião e o jovem), em uma associação que reproduz o proceder do tempo e da vida, onde o novo é ligado ao velho, do qual é a inevitável sucessão.



A alternância natural das coisas evidencia-se, na dupla cômica, nos momentos em que o filho segue o pai nos seus atos vitais (beber, defecar, copular, comer), mas é visível sobretudo na contraposição entre os dois corpos, cujo intervalo geracional é marcado pela caracterização do vestiário. Totò, de fato, se apresenta à velha maneira,

e nas suas encanecidas roupas são claros os referimentos a Carlitos, personagem criado por Chaplin, ao qual se refaz também mimicamente. No lado oposto está o filho Ninetto, tenro e animado varão, que vibra a cada momento com um irrefreável desejo de novidades. Dado imediatamente perceptível, a distinção entre as duas figuras humanas reproduz, condensando-o, o contraste da paisagem na qual se movem e onde o novo

inicia a preponderar sobre o velho. O diálogo de abertura do filme reforça a imagem da substituição que está sendo levada adiante na Itália dos anos 1960: caminhando em uma estrada ainda em fase de construção, o pai instrui o filho sobre a lua e suas fases, conhecimentos estes indispensáveis para o camponês, mas supérfluos para o subproletário



que o jovem se prepara a ser. A breve cena resume o senso de uma transição epocal, e o discurso de Totò é assimilável aos últimos sinais de vida de uma antiga civilização destinada a desaparecer sob o avanço da industrialização. Logo em seguida, prepotente e irresponsável, o futuro irrompe em cena junto a um grupo de rapazinhos que se movem, sincronizados, ao som do *juke-box* de um remoto, mas internacionalíssimo “Bar Las Vegas”. Como as figuras do pai e do filho, o retrato de uma juventude caipira que reproduz os passos da dança moderna e arrojada sintetiza a mutação histórica em ação e que é contida simbolicamente na coexistência entre o velho e o novo (Totò e Ninetto), entre o longe e o perto (Las Vegas no meio da periferia romana).

Se o sentido transmitido pelas imagens é o da transição, o seu fim não é certamente o da celebração do “milagre” que está vivendo a economia italiana de então. Nas tomadas dos subúrbios onde o campo se transforma em cidade, nos primeiros planos das faces anônimas do povo, nas imagens dos destroços sobre os quais se erige o progresso, é o sinal da crise a incidir, demarcando a hegemonia conquistada pela cultura burguesa. No caminho de Totò e Ninetto se fazem então evidentes os signos da rápida substituição de valores que acompanha o processo de modernização. O horizonte é obscurecido pelas sombras do consumismo, da desapiedada exploração do mais fraco e, paralelamente, do triste e silencioso luto pela morte do líder do Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti, que conclui definitivamente uma era. Mas os olhos do intelectual esforçam-se em mirar além: “Não pense, porém, senhor Totò, que eu chore pelo fim daquilo em que acredito. Tenho certeza que alguém vai vir e vai tomar a minha bandeira para levá-la adiante. Eu choro somente por mim mesmo”, diz o Corvo, dando a dimensão de um senso de falência individual que, todavia, não o impede de proclamar o próprio credo, reafirmando a sua fé em um devir histórico que reveste de religiosa sacralidade.

As pancadas carnavalescas

Ponto de encontro entre utopia e realidade, é em torno do devir do povo que se move o sistema de imagens do realismo grotesco, do qual as pancadas são uma parte relevante. Participando da simbologia das renovações e das alternâncias físicas e temporais, as batalhas carnavalescas são a destronização burlesca dos poderes

dominantes, expressando de maneira sensível o caráter provisório de toda verdade ou ordem hegemônica. No gesto de bater, jogar no chão, pisotear ou enterrar, cada golpe carnavalesco triunfa sobre o temor (da guerra, da carestia, da doença, da velhice ou da morte) determinando a sua agonia e conclamando a vitória da risada sobre o medo, dos dias de festa sobre a vida quotidiana. Em *Gaviões e passarinhos*, as brigas carnavalescas compõem sob a forma de alegres batalhas a golpes de chicote, vassoura, fuzis, melancias, tortas na cara e guarda-chuvas na cabeça, refazendo-se aos ritmos agitados, às gags e perseguições típicas do cinema mudo.

Lembrando o aspecto transitório de toda experiência histórica e do poder que determina os seus contornos, as lutas carnavalescas têm como movimento principal o da roda, com a abrupta reversão de circunstâncias e a alternância entre o alto e o baixo, como no caso da sequência na qual Totò é flagrado pelos proprietários do terreno no qual fizera as suas necessidades. Raivosos, os donos do campo pretendem a imediata remoção do cocô que ele, indignado, recusa-se firmemente a carregar consigo. Os tons se acendem e a discussão degenera em pancadaria quando Totò, impávido e vingador, se lança contra o grupo. Depois de tê-los derrubado no chão, ele utiliza como arma o seu guarda-chuva (paródia da bengala de Carlitos), pega um chicote e os açoita violentamente. Ridicularizadas por quem as espanca, as vítimas se reduzem a pobres corpos estendidos na terra, entre contorções e gritos de dor. Mas eis que chegam os reforços, e aquele que tinha distribuído golpes acaba por recebê-los. Improvisamente em desvantagem, pai e filho escapam aos saltos: correm pelo campo, agitam os braços, pulam, jogam-se no chão, gritam e rastejam para melhor esconder-se entre as elevações do terreno, em um jogo infantil e gratuito que sublinha o caráter farsesco do banzé.

Significativa é também a cena na qual Totò, nos panos do frade Ciccillo aos tempos de São Francisco de Assis, se joga contra a multidão que, aproveitando da sua devoção, o transformara em um fenômeno de circo. Irritado com o comércio realizado às custas dos seus “milagres”, o frade se levanta:



(...) e aqui têm lugar cenas que só São Mateus e Carlitos souberam descrever. Arranca uma a uma as barracas do chão, deixando os proprietários com as pernas para o ar. Depois pega uma ricota e dá uma ricotada na cara da Grifagna. Pega uma melancia e a enfia na cabeça da Gramigna. Pega uma vassoura e dá uma vassourada na cabeça da Micragna. Depois se vira na direção dos palhaços, e os enche de pontapés, e os palhaços, pernas pra que te quero, e correm, correm, depressa gritando e saltando... (Pasolini, 2001c:738).

Marcada por um humorismo imediato e simples, esta ação paródica do Evangelho de Mateus (21, 12) é comparável à farsa das coroações-descoroações, antigo rito carnavalesco que consiste na eleição e sucessiva deposição de reis, bispos ou papas de mentira. O senso comunicado é sempre o das mudanças e das substituições temporais, expressas através do gesto do abaixamento e do travestir paródico (Bakhtin, 2002). Em cada subida ao trono se entrevê a iminente queda, e na coroação é já contida a ideia da próxima descoroação: ao bufão travestido de soberano são inevitavelmente retirados vestes e símbolos reais para depois enchê-lo de zombarias e pancadas carnavalescas. O filme segue uma estrutura semelhante, e à “santificação” do frade Ciccillo – involuntário rei da palhaçada organizada pelos fiéis – seguem a destronização e os golpes. Neste caso, todavia, é o próprio frade a derrubar a ordem estabelecida, comunicando uma inversão das sortes presente também no *lazzo* que, pouco antes, tinha sido colocado em cena por dois palhaços de feira:

PALHAÇO-POBRE: (*ajoelhando-se*) Por favor, senhora sorte, toque-me com a sua varinha de condão!

PALHAÇO-SORTE: É isso mesmo que quer?

PALHAÇO-POBRE: Sim!

PALHAÇO-SORTE: É isso, isso mesmo que quer?

PALHAÇO-POBRE: Si-im!

Todos os rapazinhos riem, riem: entre ele, a rir e a rir – das brincadeiras dos palhaços – está também Ninetto.

PALHAÇO-SORTE: Toma!

Tira detrás das costas um bastão e dá uma bastonada na cabeça do palhaço que começa a estrilar como um ganso depenado, contorcendo-se todo (Pasolini, 2011c:737).

Saliências corporais como simbologia de vida

A sequência que mostra frade Ciccillo nas vestes de santo é uma encenação coletiva que reproduz, em chave alegre, a vida da praça e das feiras medievais, às quais são historicamente ligados os espetáculos de estrada. Como a do palhaço, tradicional



é a figura do charlatão, máscara cômica que funde em um único personagem o comediante e o vendedor de unguentos milagrosos, fruto da íntima relação estabelecida então entre medicina e arte populares (Bakhtin, 1979). Revelando-se herança direta desta tradição, em *Gaviões e passarinhos* é o saltimbanco Annibale a desempenhar o papel do vendedor ambulante ao entregar a um sofrido Totò o seu fabuloso remédio para calos. Será o Corvo a revelar a trapaça, explican-

do a Totò que a pomada que ele aplica no próprio pé, confiante, não é nada além de um creme antifecundação. Embora não possua nenhuma eficácia na vida real, tal remédio é plenamente justificável na simbologia grotesca, onde cada protuberância possui o significado de um recém-nascido ou de um broto, adquirindo por isso um significado de fecundidade. Na topografia corporal, de fato, o calo possui uma conotação fálica e, como tal, testemunha a prolífica condição do personagem, pai de 18 filhos, como confessa Totò ao desconcertado Corvo.

Equiparável às protuberâncias corporais, o ventre túrgido, pleno de comida ou grávido de uma nova vida é outra imagem característica do corpo grotesco. A presença entre os personagens de “Urganda a Desconhecida”, mulher sem pátria e com o barrigão de grávida, faz parte da tendência da linguagem grotesca de exibir dois corpos em um, onde o primeiro, agonizante, dá a vida e desaparece enquanto o outro é concebido, lançado no mundo.



Nada mais apropriado, portanto, que a representação farsesca encenada pela trupe de Annibale se conclua com um ato fundamental do drama corporal, o parto, grande espetáculo da vida. Nos panos de uma mártir cristã que está para ser devorada viva, Urganda lança um teatral grito de morte que logo se converte em realista urro de dor. A agonia se transforma então em trabalho de parto: ela cai ao chão, a sua boca e os seus olhos se escancaram, as pernas se abrem, e eis que das profundezas do seu corpo de mulher surge, instantaneamente, o corpinho de uma menina: “Ela caiu diretamente da barriga da mãe para o pó da mãe terra. É lá que mexe as patinhas toda alegre e inquieta, plena de vontade de ser” (Pasolini, 2001c:778). O enquadramento da criança que se move ao chão, emoldurada pelas pernas da mãe, é a imagem da força produtiva do corpo que, vencedor, cresce e é lançado à terra para dar continuidade à vida, renovando-a e perpetuando-a. Ao ato segue-se, naturalmente, a festa carnavalesca, e a trupe celebra a recém chegada com o olhar voltado ao futuro, saudado calorosamente: “Ninguém a queria, ninguém a esperava, ela quis ver, Bem-Vinda, e Bem-Vinda seja!”, exclama um saltimbanco ao decidir, inspirado, o nome do bebê.

Morte e descida aos inferos

Como o parto, também o ato de morrer é passagem obrigatória para uma nova vida, e esta é a conclusão à qual nos conduz o percurso escatológico de Totò e Ninetto, inscrito dentro da estrutura do mito da morte e do renascimento. Queimada em uma pequena fogueira, a vítima sacrificial desaparece dentro das vísceras da “misteriosa base popular”, e do seu corpo sobram somente as partes indigeríveis: “No pó da estrada branca, veem-se os restos do Corvo: um pouco de penas, os pés, o bico... Mais para lá um pouco de fogo que está se apagando: cinzas e ossinhos” (Pasolini, 2001c:805). No pasto consumido, são legíveis os traços das imagens do banquete, tradicionalmente

ligado ao tema do corpo desmembrado, e onde as figurações das batalhas vitoriosas – os cadáveres esquartejados dos inimigos e o fogo em que queimam os seus restos – se misturam às da cozinha – os animais esquartejados, o cozimento e o consumo da carne.

A imagem do mártir devorado pelos seus discípulos se revela a última inversão carnavalesca do filme: não se trata unicamente de “elevar” intelectualmente a população, mas também de “abaixar” o intelectual, de aproximá-lo da “barriga do povo”, metáfora de uma retomada de contato com a realidade, via concreta para a saída da crise. Um retorno às origens (aos pontos fortes da ideologia) que se dá também formalmente, com a explícita citação de *Tempos modernos*: “Depois de tê-lo comido, retomam a estrada, e vão, vão, vão, de costas, pela estrada branca, rumo ao destino deles como nos filmes de Carlitos” (Pasolini, 2001d:823). Além de impregnar o filme de uma aura otimista que é intrínseca à sequência original, a citação recorda a grande capacidade de comunicação do cinema mudo e, especificamente, de Charles Chaplin, acostada precedentemente à de São Mateus. Mas evocar a linguagem das origens é, neste caso, evocar também “o silêncio do mito”, observa Magali Vogin (2009:123). Um silêncio cuja evocação é, todavia, constatação da sua própria impossibilidade, como revela o rumor ensurdecedor do avião que alça vôo no último minuto, perturbando os ouvidos e o olhar para lembrar o tempo efetivo no qual se insere a narração cinematográfica. Para ser vital, portanto, o passado não pode retornar ao presente igual a si mesmo, mas deve ser objeto de uma transformação que traga consigo somente o que ainda possa fazer sentido. E o sentido é indicado pela estrada, pelo prosseguir do caminho, é o sentido da História. Consciente da impraticabilidade de um projeto revolucionário que não seja aderente ao real, é a perspectiva histórica a conduzir a humanidade rumo ao futuro, conservando os seus mitos – Cristo, Marx, Pasolini, Chaplin, Totò ou o povo – somente aquilo que lhe possa ser útil, aquilo do qual possa nutrir-se.

Paula Regina Siega

Pós-doutoranda visitante na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Notas

1. O presente artigo, elaborado com o apoio do Programa DCR - FAPES/CNPq, é uma nova versão de: SIEGA, Paula Regina. Immagini del realismo grottesco in *Uccellacci e uccellini*. In: GAOUI, Lisa (Org.). *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniani*. Roma-Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2011. p. 73-85.
2. Em 23 de fevereiro de 1956, Nikita Khrushchov, secretário geral do Partido Comunista da União Soviética, faz um discurso oficial durante o XX Congresso do PCUS em que denuncia as atrocidades e genocídios cometidos por Josef Stálin.
3. Sobrenome dos personagens, no filme.
4. No filme, o “número mil e não mais mil” transformou-se em “setenta vezes sete”, referência bíblica (Mateus, 18, 22) que alude, provavelmente, à hibridação entre o Evangelho e a utopia da revolução comunista da qual fala o Corvo.
5. Pense-se, por exemplo, na diversidade entre a concepção alegre dos excrementos em *Gaviões e passarinhos*, e a de *Saló e as 120 jornadas de Sodoma*, onde a alegria e a comicidade desaparecem sob o aspecto puramente degradante e destituído do seu polo regenerador.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Turim: Einaudi, 1979.
- _____. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Turim, Einaudi, 2002.
- MICCICHÈ, Lino. *Il cinema italiano. Gli anni 60 e oltre*. Venezia: Marsilio, 2002.
- PASOLINI, Pier Paolo. Opera ideo-comica con tema religioso. In: SITI, Walter e ZABAGLI, Franco (Orgs). *Pasolini per il cinema*. Milão: Mondadori, 2001a. p. 2908-2910.
- _____. Le fasi del Corvo (1965). In: SITI, Walter e ZABAGLI, Franco (Orgs). *Pasolini per il cinema*. Milão: Mondadori, 2001b. p. 824-827.
- _____. Uccellacci e uccellini. In: SITI, Walter e ZABAGLI, Franco (Orgs). *Pasolini per il Cinema*. Milão: Mondadori, 2001c. p. 675-805.
- _____. (Soggetto). In: SITI, Walter e ZABAGLI, Franco (Orgs). *Pasolini per il cinema*. Milão: Mondadori, 2001d. p. 809-823.
- VOGIN, Magali. L'espace dans Uccellacci e Uccellini. In: GHAOUI, Lisa El (Org.). *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009. p. 115-125.

Recebido em setembro de 2012

Aceito em outubro de 2012

Resumo

No filme *Gaviões e passarinhos*, Pier Paolo Pasolini aborda a questão da crise ideológica de uma Itália que, de luto pela morte de Palmiro Togliatti e celebrando os funerais dos dogmas comunistas, se prepara a ingressar na modernidade trazida à luz pelo milagre econômico. Na configuração burlesca do filme, transparece uma estética marcada pela herança de formas tradicionais da comicidade popular nominadas por Mikhail Bakhtin como “realismo grotesco” ou “corpóreo”. Valendo-se destas formas, Pasolini cria imagens e situações de forte ambivalência simbólica, aptas a dar “corpo” à ideia da necessidade de uma profunda renovação no pensamento marxista. A comunhão entre intelectual e povo é vista então como possibilidade de superação do impasse vivido pelo pensador de esquerda, convocado a agir historicamente “descendo” junto às bases e dispondo-se a ser por elas “devorado”.

Palavras-chave

Cinema; Pasolini; Bakhtin; Comicidade; Crise.

Abstract

In the film *The Hawks and the Sparrows*, Pier Paolo Pasolini approaches the problem of the ideological crisis in a period that Italy, grieved by Palmiro Togliatti's death and celebrating the funeral of Communist dogma, prepares to join the modernity brought to light by the “economic miracle”. In its burlesque configuration, appears an aesthetic signed by the heritage of a tradition of comic popular forms, nominated by Mikhail Bakhtin as “grotesque” or “corporeal realism”. Using that forms, Pasolini creates images and situations of strong symbolic ambivalence, able to materialize the idea of the need for a profound renovation in the Marxist thought. The communion between the intellectual and the people is seen then as a possibility to overcome the impasse experienced by the leftist thinker, called to act historically by “going down” to the grassroots and preparing to be devoured by them.

Keywords

Cinema; Pasolini; Bakhtin; Comicality; Crisis.