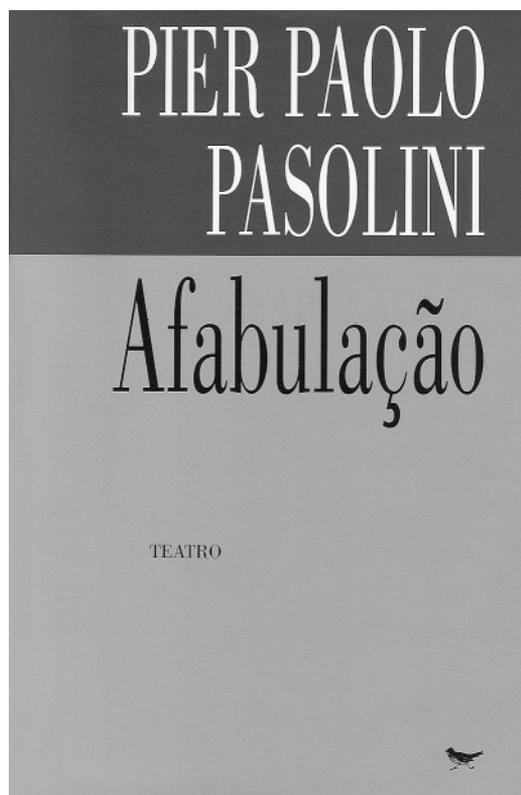


Pier Paolo Pasolini:

"Vox clamans in solitudine"¹

Sebastiana Fadda



Deve-se ao dinamismo tanto das Edições Cotovia, como do Teatro da Cornucópia e dos Artistas Unidos a recente divulgação portuguesa de todo o teatro de Pier Paolo Pasolini: *Afabulação* (1999, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), *Orgia / Pocilga* (2006, trad. Olinda Gil e Pedro Marques), *Besta de estilo* (2006, trad. Clara Rowland), *Calderón* (2007, trad. Mário Feliciano e António Barahona) e *Pilades* (2007, trad. Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge). Esta receptividade editorial, acompanhada em certos casos pela inserção destes textos no repertório das companhias depois da revelação pioneira por parte de Mário Feliciano², não pode ser considerada apenas um facto literário e cultural, mas, antes e acima de tudo, deve ser entendida como um acto político e cívico. Porque toda a criação do autor, sendo reflexo das suas opções ideológicas e biográficas, destas nunca esteve dissociada, mesmo abrigando em si ambiguidades e contradições, mas também certezas e, não raro, mudanças de rumo e decepções.

Desde muito cedo, Pasolini sente o chamamento do mundo e do sistema de valores da sociedade pré-industrial, congregados nas suas raízes culturais e na língua materna, o Friul e o seu dialecto. Por outro lado, há – como

contraponto – a sua hostilidade em relação ao mundo burguês e ao esvaziamento de sentido do humanismo, reflectidos no fascismo paterno e nos novos mitos urbanos. De forma mais complexa ainda, o escritor tem consciência de que, apesar de revestir o mundo da pequena burguesia camponesa de uma aura mítica, os seus modelos literários e culturais de referência são burgueses, porque foi neles que fez a sua aprendizagem e teve a sua formação (cf. Bazzocchi 1998: 58-59, 207). De resto, é nesse mesmo universo cultural que se insere o seu trabalho e é nele que se define o seu estatuto de intelectual. Numa carta aberta a Italo Calvino, Pasolini declara ter saudades do "mundo camponês, pré-nacional e pré-industrial", porque esse ainda preservava uma certa inocência, mantendo-se imune às miragens sedutoras dum entendimento enganador e desviante do progresso, que desvaloriza a vida humana:

Os homens deste universo não viviam na 'Idade do Ouro', porque não estavam comprometidos, senão formalmente, com a Itália do pós-guerra. Viviam na 'Idade do Pão', como lhe chamou Chilenti, isto é, eram consumidores dos bens estritamente necessários. E era isso, talvez, que lhes tornava estritamente necessária a sua vida pobre e precária, porque, como se sabe, os bens supérfluos tornam supérflua a vida. (Pasolini 1979: 63-64)

Para transmitir a sua mundividência e manifestar a sua vitalidade criativa, Pasolini serve-se de várias formas de expressão artística. Estreia-se literariamente como poeta e não será mera ilação afirmar que a poesia, sob a forma de visão subversiva ou de sentimento latente, persiste até quando escreve narrativa, guiões cinematográficos ou teatro. Formado em Letras na Universidade de Bolonha, estuda história de arte e pinta, citando nos seus filmes pintores amados, como Giotto, Masaccio, Mantegna, Pontorno e Rosso Fiorentino, ou convocando Velásquez em *Calderón*. Exerce a crítica literária e cinematográfica. Intervém regularmente na vida pública e no debate político escrevendo crónicas e artigos de opinião publicados na imprensa periódica, tomando posições polémicas e desencadeando reacções animadas.

Entre muitos outros passíveis de serem recordados, dois episódios exemplificativos fornecem dados sobre a lucidez e inconformismo deste pensador.

Num artigo provocatório e contundente que se tornou célebre, Pasolini reprovou a homologação indistinta em que cairam os jovens dos anos sessenta, cuja moda de usar os cabelos compridos, inicialmente sinónimo da revolta de esquerda contra o conformismo dos burgueses reaccionários, certinhos e engomados, já se esvaziara de conteúdo ao ser adoptada também pelos jovens de direita.

¹ *Vox clamans in solitudine* é o título de um cd do trio Accordone (composto por Marco Beasley, Guido Morini e Stefano Rocco) editado em 1998 pela casa discográfica ORF.

² V. <http://www.fl.ul.pt/CET/base/default.htm>

>
Afabulação,
 de Pier Paolo Pasolini,
 enc. Luis Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1999
 (António Pedro Cerdeira
 e Luis Miguel Cintra),
 fot. Paulo Cintra
 & Laura Castro Caldas.



O fenómeno em si não teria grande importância se não tivesse sido um claro sintoma da diluição dos indivíduos nas massas, nos novos rebanhos acéfalos produzidos pela sociedade de consumo.

Ou então, aquando dos acidentes ocorridos entre polícias e estudantes na altura das contestações estudantis, o facto de ter tomado o partido dos polícias que, apesar de representarem o poder burguês repressivo, não passavam de pobres diabos vindos do sul, das camadas excluídas da sociedade, à procura de resgatar a sua condição. Foi o que fizeram os enxames de operários meridionais que mantinham em funcionamento as fábricas do norte e que, empurrados pela necessidade de sobrevivência, alimentavam involuntária e inconscientemente os mitos produzidos pela explosão económica do pós-guerra. A imigração interna tornou-se assim um paliativo contra a situação crónica e infamante da questão meridional, permitindo que fosse mais uma vez adiada *sine die* uma solução efectiva. Neste quadro, os estudantes não passavam de jovens ricos, filhos de burgueses, armados em contestatários e, por isso, não mereciam o apoio da *intelligentzia*. Óbvio e claramente, o diagnóstico não agradou nem a gregos nem a troianos.

Posições tão pouco convencionais foram motivo de discordâncias vindas de vários quadrantes políticos. E as relações foram especialmente tensas com o Partido Comunista Italiano, no qual se inscreveu em 1947 e que o expulsou das suas fileiras em 1949, quando houve a primeira de uma longa série de denúncias – por corrupção de menores, ofensa às instituições e à pública decência, actos obscenos em espaço público... – que nunca conseguiram reduzi-lo ao silêncio, apesar de desencadear desgostos e ambivalências:

Travo uma guerra em duas frentes, contra a pequena burguesia e contra o seu espelho que é, evidentemente, um conformismo de

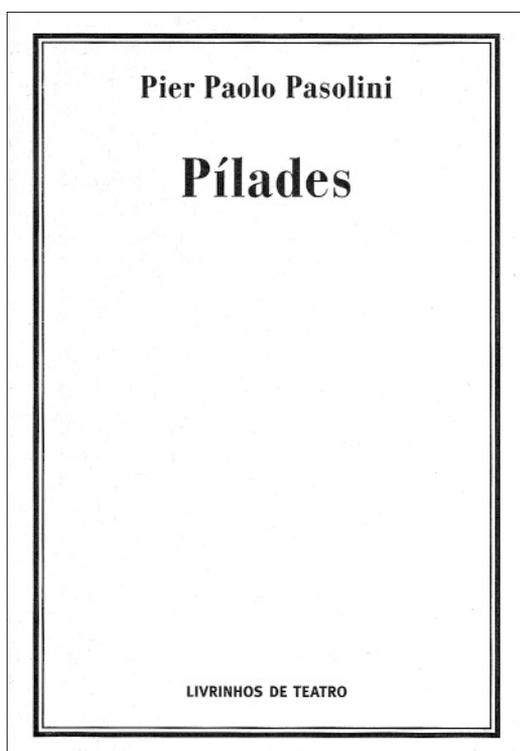
esquerda. Por isso não satisfaço ninguém, ponho todos contra mim, sou forçado a manter relações muito complexas, feitas de constantes explicações. (Pasolini *apud* Naldini 2006: 36)

Mal se poderia então imaginar como haveria de ir longe o compromisso histórico entre partidos no governo e partidos na oposição, levando a uma promiscuidade inquietante, pelo menos em Itália, onde a esquerda cedeu à tentação das ideias liberais de direita e a direita utilizou alguma terminologia da linguagem de esquerda. Nessa altura, o inimigo, mesmo que andasse a caminho da indistinção, estava mais definido, e as oposições eram mais reconhecíveis e menos miméticas do que na actualidade. Nessa altura, a aversão à burguesia equivalia a uma atitude de recusa radical dos valores que esta defende e de que é portadora:

Burguesia é uma classe social que corresponde a uma forma de vida, a um modelo de comportamento e de pensamento absolutos, que não permitem confrontações ou saídas. Por isso o verdadeiro conhecimento e a verdadeira paixão podem desenvolver-se apenas em contraste com o mundo burguês. Tudo o que Pasolini pensa, escreve e produz tem sentido apenas se for enquadrado no âmbito desta relação polémica. (Bazzocchi 1998: 57; tradução minha)

É nesta moldura pessoal e ideológica que se enquadra o teatro de Pier Paolo Pasolini.

É sabido que as seis tragédias, mesmo sujeitas a alterações ao longo do tempo, foram esboçadas na Primavera de 1966, quando uma úlcera forçou o autor a ficar de cama durante um mês. A cronologia oficial (edição e estreia absoluta) é a seguinte: em 1967 é publicada *Pilade*, estreada em 1969; em 1968 é estreada *Orgia*, publicada postumamente em 1979; em 1969 é publicada *Affabulazione*, estreada em 1989; em 1973 é publicada *Calderón*, estreada em 1978; em 1979 são editadas *Bestia da stile* e *Porcile*, estreadas respectivamente em 1985 e



1989 (cf. AA.VV. 2006: 238). Após a concepção das peças, em 1968, sai o *Manifesto para um novo teatro* (cf. Pasolini *apud* AA.VV. 1999: 42-47), que contém os pressupostos teóricos da sua produção dramática. Ai propugna-se um "teatro da palavra" e de debate literário e político, em oposição quer ao "teatro do paleio", em que a função fática da linguagem apontada por Jakobson é expressão das convenções burguesas, quer ao "teatro do gesto e do grito", em que a hegemonia do corpo defendida pelas novas vanguardas se afirma à custa da palavra. Contudo, e apesar da forte carga política desta escrita, acontece que a predileção pelo teatro de texto que leva à adopção do modelo do teatro trágico grego não se justificaria com postulados ideológicos directos ou exclusivos. Com efeito, há um abismo a separar a *polis* grega da sociedade contemporânea, pelo que a opção pelo modelo trágico tem as suas razões:

[P]ara Pasolini a tragédia permite a distância grotesca e irónica do objecto representado, e também porque a tragédia é a forma da consciência da diferença do intelectual e a forma do ataque heróico e de vitimização contra a tecnocracia capitalista e o poder burguês. (Casi *apud* Bazzocchi 1998: 185, t.m.).

Se o classicismo é uma fonte inspiradora patente já nos títulos e nos conteúdos de alguma cinematografia – *Edipo re* (1967), *Appunti per un'Orestide africana* (1968-1969) e *Medea* (1969) – estabelecendo todavia pontes com o presente ao actualizar os mitos, no teatro a adesão aos modelos formais clássicos manifesta-se também pela composição dramática em verso. Essas opções, em contraste com o teatro seu contemporâneo, pretendem ser uma forma de resistência (contra a ideologia dominante) e de comunicação com as elites culturais esclarecidas, por ele designadas como sendo "os grupos avançados da burguesia" (Pasolini 2006c: 101), entre os quais se posiciona o próprio autor. Desta forma, e paradoxalmente, Pasolini

transformar-se-ia em emissor e receptor da sua própria mensagem, escrita em poesia por um poeta e destinada aos poucos leitores de poesia entre os quais ele se reconhece. Contudo, no entender de alguns encenadores, as teorias formuladas sobre o teatro seriam fruto de uma abordagem meramente intelectual, mal fundamentada no conhecimento empírico do palco e das suas exigências. Assim, para Antonio Latella "O teatro de Pasolini é o seu manifesto" (Latella 2006: 119), enquanto Luca Ronconi vai mais longe ao sugerir que se ignore o teórico e se constate a canonização do dramaturgo:

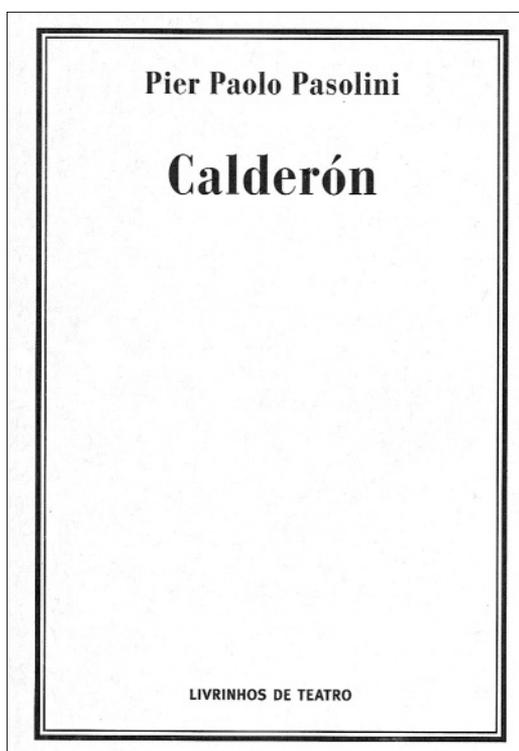
[T]ive sempre a certeza de que Pasolini se tornaria um clássico, desculpem a expressão, um autor destinado a legitimar e permitir uma série ininterrupta de possibilidades e novas leituras. Neste sentido o seu manifesto foi durante alguns anos uma espécie de entrave à compreensão, até conseguirmos afastar-nos dele, compreender que se tratava de um gesto de mau humor relativamente à representação e ao conceito de representação e não um verdadeiro manifesto de possibilidades teatrais. (Ronconi 2006: 112)

Ao lado da dimensão ideológica da sua escrita, situa-se uma dimensão do sagrado, na medida em que a vida e o quotidiano adquirem um carácter hierático a partir do momento em que se rejeita a moral capitalista. Numa aceção pessoal e militante de inclusão dos excluídos, o sentido do sagrado surge como complemento ou contraponto corrente do profano, ou é violado por um olhar profanatório, gerando, como afirma Stefano Casi (2006: 73), um precário e atípico "equilíbrio dramático entre histórias aberrantes e linguagem poética":

[A]s suas tragédias são simultaneamente uma coisa diferente da política e sinal de uma política diferente, justamente em virtude da irrupção do sagrado e do mistério, escandidos pelo luto, que violam as categorias canónicas da politicidade. (Casi 2006: 73)

A linguagem cénica de Pasolini coincide com a sua linguagem literária. Como salienta Casi, é política e sagrada, excessiva e estática, psicologista e poética, deixa o actor sem rede, exigindo-lhe que assuma a total responsabilidade da acção (o que se infere pela ausência de didáscalias), e que dê primazia absoluta ao texto e à voz que o irá transmitir, como se de um oficiante se tratasse; isto é, o actor renuncia à caracterização psicológica da personagem do teatro burguês, torna-se transmissor de um mito por intermédio de um rito, mantendo a distância entre o criador e a criatura, permanecendo ciente de estar a encarnar uma personagem que, por sua vez, se apaga para dar destaque ao texto (*Ibidem*: 73-75).

A consciência não funciona apenas no plano estético ou psicológico mas, uma vez mais, no plano político. Porque Pasolini, em tudo o que faz e escreve, nunca deixa de se opor activamente à cultura de massa que esmaga o humano. O teatro, pela sua própria natureza e pela unicidade do espectáculo teatral, nunca se reproduzindo



igual como um qualquer produto industrial, aparece como o meio de expressão ideal para a revolta:

[O] ponto crucial de todo o teatro que estou a escrever: todas as minhas personagens têm consciência, porque são sempre duplas, e por isso sempre foi difícil encontrar-lhes um modo de representação de base. De facto são pequeno-burgueses acima de tudo ignorantes, sem qualquer ideologia contestatária nem revolucionária, imersos até aos cabelos no seu estado burguês, mas ao mesmo tempo falam uma linguagem, a da poesia, que é consciente, e são continuamente iluminados pela consciência do que eles próprios são. Isto implica, precisamente, o desdobramento: são ao mesmo tempo pequeno-burgueses inconscientes e almas poeticamente conscientes. (Pasolini 2006c: 102)

O tema da separação – da consciência e do poder, do que é individual e do que é colectivo – e ainda o desdobramento no duplo, com o sacrifício ritual que não raro é necessário consumir-se para que a reconciliação e a ignição da unidade tenha lugar, surgem com frequência na produção pasoliniana (Bazzocchi 1998: 101-103). No teatro, em *Pilades*, o homónimo protagonista, intelectual e depositário dos valores do passado, e o seu antagonista, Orestes, político e defensor dos valores da modernidade, lutam um contra o outro até o primeiro sucumbir, numa alegoria que reenvia para o presente histórico (Pasolini 2007b). Em *Orgia* o Homem e a Mulher, burgueses conformistas falhados, cuja vida privada se rege pelo sadomasoquismo, chegam à autodestruição como forma de libertação, mais evidente no Homem, que se enforca vestindo roupa de mulher e tornando assim evidente a sua diferença (Pasolini 2006b). Em *Afabulação*, num complexo jogo de espelhos, o Pai sente-se filho do seu Filho e, para matar simbolicamente o seu próprio pai, mata o Filho, sendo esta ao mesmo tempo uma via para o possuir (anulando a distância para obter o amor; v. Bazzocchi 1998: 143; Pasolini 1999; AA.VV. 1999). Em

Calderón a protagonista Rosaura é a projecção burguesa de várias classes sociais: menina aristocrática, prostituta proletária, afásica pequeno-burguesa, responsável e vítima do naufrágio do sonho revolucionário (Pasolini 2007a; v. tb. AA.VV. 1987). Em *Pocilga* não há propriamente um desenvolvimento do tema, a não ser que se veja em Julian uma projecção do pai, amado por intermédio dos porcos que o representam e por estes devorado, numa possível alusão à autofagia da classe burguesa (Pasolini 2006b). Em *Besta de estilo* o duplo de Jan (na peça) é a irmã, mas também (na vida) o próprio Pasolini, que se retrata neste que poderia ser considerado o seu texto mais explicitamente autobiográfico, situando-se enquanto intelectual na sociedade a que pertence (Pasolini 2006a). Mas este não é um episódio isolado e talvez queira aludir a designios mais ambiciosos:

Pasolini não se esquivou a se auto-retratar. Como Giotto, já o sabemos, como Jan Palach, o suicida resistente de Praga na inacabada *Besta de Estilo*, seu primeiro testamento, como Pilades, o revolucionário conservador: e se todo o seu cinema, desigual, hesitante, incessante, permanentemente recomeçado, não fosse mais do que o *Sonho de um homem ridículo*? Com uma única personagem, a sua sombra como a de Sófocles que surge em *Afabulação*? 'Um teatro sem ensaios, sem estreia, sem público' – não é essa a sua declarada ambição? E não vê Zigaina nela a ilegível confissão? (Melo 2006: 166)

Se com Zigaina o aparente e comumente impensável foi pensado – Pasolini teria encenado a sua própria morte, num anseio extremo de poesia em acção e martírio oculto –, para nós a sua trágica, prematura e bárbara morte ficará envolta em mistério e acompanhada pelo espanto.

O curto trajeto percorrido até aqui quis apenas esboçar algumas das muitas directrizes já desenvolvidas pelos exegetas pasolinianos e que são passíveis de ser submetidas a novas abordagens hermenêuticas. O que se



<>

Orgia,
de Pier Paolo Pasolini,
enc. Pedro Marques,
Artistas Unidos, 2006
(< Sylvie Rocha;
> José Airosa
e Sylvie Rocha),
fot. Jorge Gonçalves.

pretendeu frisar é que nos fica uma obra arrevesada na sua polissemia, aberta à multiplicidade de interpretações que autoriza, renitente a classificações sumárias, perturbadora na insinuação de sentidos que continuamente nos escapam e que vão muito para além do que é dito abertamente. Porque o seu horizonte não é finito, e, para além dos limites que se desenham ao alcance dos observadores, há mais mundos, outros tempos e entendimentos, que irão renovar-se cada vez que o olhar a eles se mostrar receptivo.

Finalmente, podemos pensar que a voz de Pasolini se ergueu solitária e foi incómoda no tempo em que lhe foi dado pronunciar-se, mas que tem sabido transcender tempos e espaços, fornecendo novos estímulos para a reflexão e para a recriação, tal como reconhece Ronconi:

Podem perguntar-nos qual será o futuro do teatro de Pasolini, que é hoje o autor mais representado em Itália de entre os que vieram depois de Pirandello. Lá fora também continua a ser, de certa maneira, uma pedra no sapato. Porque um teatro como aquele de que falámos, que oscila continuamente entre as tentações de um formalismo extremo, ou seja, contar tudo através do estilo, e pelo contrário enfrentar directamente a matéria bruta, os conteúdos directos, é um tipo de teatro que nos permite fazer isto e aquilo, e até isto e aquilo ao mesmo tempo, dá-nos uma grande liberdade. Até ao momento em que alguns temas, algumas afirmações feitas há quarenta anos nos parecem proféticas, enquanto dura a profecia dura o texto que a veicula, sem qualquer dúvida. (Ronconi 2006: 114)

Referências bibliográficas

- AA.V. (1987), *Programa do espectáculo Calderón*, Lisboa, Teatro do Gymnasio.
- AA.V. (1999), *Programa do espectáculo Afabulação*, Lisboa, Teatro da Cornucópia.
- AA.V. (2006), *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio (1998), *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, Biblioteca degli Scrittori.
- CASI, Stefano (2006), "O teatro de Pier Paolo Pasolini: as tragédias (1965-1966)", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 48-76.
- LATELLA, António, "Pasolini não pode ser enfrentado apenas intelectualmente", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho 2006, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 119-120.
- MELO, Jorge Silva (2006), "Por interposta mão – A descrição filmada", in AA.V., *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 160-167.
- MÉREDIEU, Florence de (2006), "Teatro da palavra, oralidade e canibalismo", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 96-98.
- NALDINI, Nico (2006), "A noção da idade é como um raio", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 36-39.
- PASOLINI, Pier Paolo (1975), *Escritos póstumos*, trad. Helena Ramos, Lisboa, Moraes Editores, Circulo de Poesia.
- (1999), *Afabulação*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Livros Cotovia.
- (2006a), *Besta de estilo*, trad. Clara Rowland, Lisboa, Artistas Unidos / Culturgest / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- (2006b), *Orgia / Pocilga*, trad. Pedro Marques (*Orgia*), Olinda Gil e Pedro Marques (*Pocilga*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- (2006c), "Um teatro democrático e não para as massas. Debate com Pasolini no Teatro Gobetti, a propósito de *Orgia*, a 29.11.1968, em Turim", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 101-107.
- (2007a), *Calderón*, trad. Mário Feliciano e António Barahona, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- (2007b), *Pilades*, trad. Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- RONCONI, Luca (2006), "Tive sempre a certeza de que se tornaria um clássico", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 112-114.