

“Ouves o grito dos mortos?”¹

É preciso entrar no Sagrado. Criar novos rituais que recuperem o que ainda temos de Humanidade. *Orgia* é uma tragédia do indivíduo contemporâneo que se confronta com o Passado e com a sua singularidade, que ainda tem de fazer a travessia pelo sofrimento para concretizar a aprendizagem. Relembrar o que ainda é importante, o verdadeiro valor, longe de um sentido capital, relembrar as Pessoas, essenciais para a criação e deixar finalmente ressoar Eros e Tanatos² como a vibração de um sino interno e sensível. *Orgia* é uma tragédia contemporânea sobre a diversidade, a identidade pessoal, a luta pela liberdade e a procura de felicidade numa sociedade opressora, controladora e reguladora. Não é uma história pornográfica ou erotizada, *Orgia* é um teatro de palavras conjugadas pela língua da carne. Espera-se que o espectador oiça mais que veja. As personagens são ideias a serem ouvidas, e as suas ações exprimem-se num ritual de continuidade em repetição e diferença. E a linguagem do corpo imprime-se nesse altar sacrificial que incorpora e memoriza, na sua superfície e na sua profundidade, esses gestos do pensamento.

“Um homem já morto vem ao teatro mostrar os momentos finais da sua vida e explicar porque se suicidou. Vemo-lo com a sua mulher a preparar-se para se entregarem ao fascínio mórbido que têm para com o passado e o presente. Por entre evocações líricas do passado que explodem a todo o momento o casal avança na compreensão da hipocrisia esquizofrénica que regula a sua vida: alternando entre aquilo que desejam à noite e aquilo que aceitam de dia. A mulher não aguenta esta compreensão e suicidar-se-á por um hálito de ar. O homem prosseguirá até ao dia em que leva uma rapariga para casa e tenta cumprir o mesmo tipo de ritual com ela. A sua intenção é violentamente interrompida e ele é fulminado por um súbito e inexplicável ataque que o faz desmaiar. A rapariga foge. Quando acorda o homem encontra-se sozinho, veste as roupas da rapariga e suicida-se lentamente. (...) Mais do que uma peça de teatro, *Orgia* pode ser definido como um poema a várias vozes, ou um oratório laico que exprime, entre lirismo e declaração, os temas preferidos de Pier Paolo Pasolini”³

¹ *Húmus*, Herberto Helder

² “Eu quero realmente matar-te, eu quero realmente morrer.” In *Orgia*, de Pier Paolo Pasolini

³ In *Panorama*, Franco Quadri

“É preciso criar palavras, sons, palavras vivas, obscuras, terríveis.”⁴

Nuno M Cardoso, abril 2022

Referências de apoio à Dramaturgia

Um homem já morto vem ao teatro mostrar como foram os momentos finais da sua vida e explicar porque se suicidou. Num quarto, vemo-lo numa noite de Páscoa com a sua mulher a preparar-se para se entregarem aos prazeres sadomasoquistas que regulam a vida de casados: ao fascínio mórbido que têm para com passado e o presente. De como não os deixam viver a vida em pleno. Por entre evocações líricas do passado que explodem a todo o momento o casal avança na compreensão da hipocrisia esquizofrénica que regula a sua vida: alternando entre aquilo que desejam à noite e aquilo que aceitam de dia. A mulher não aguenta esta entendiemento e suicidar-se-á dois meses depois nos primeiros dias de Junho: por um hálito de ar. O homem prosseguirá todo o Verão, inalterado, até ao dia em que leva uma rapariga para casa e tenta cumprir o mesmo tipo de ritual com ela. A sua intenção é violentamente interrompida e ele é fulminado por um súbito e inexplicável ataque que o faz desmaiar. A rapariga foge apavorada. Quando acorda o homem encontra-se sozinho, veste as roupas da rapariga e suicida-se lentamente enquanto num monólogo explica que toda a sua razão que explicava a vida deixou de existir.

Mais do que uma peça de teatro, Orgia pode ser definido como um poema a várias vozes, ou um oratório laico que exprime, entre lirismo e declaração, os temas preferidos de Pier Paolo Pasolini. A crise da sociedade é representada através de uma obsessão individual, em que o mistério da geração de filhos e o problema da identidade pessoal encontram a obsessão do sexo, objeto de culpa e meio de conhecimento: eis então o delírio, contado, saboreado e seccionado, de um casal, uma orgia sangrenta de palavras que encontra a sua própria essência no reconhecimento da diversidade.

Franco Quadri, Panorama, 10 de maio 1982

⁴ *Húmus*, Herberto Helder

TRAGÉDIA DE UM HOMEM RIDÍCULO

EDI LICCIOLI*

* Excerto do prefácio da tradução espanhola de Carla Matteini: Fabulación de Pier Paolo Pasolini. Madrid: Editorial Hiru, 1997.
Trad. Luís Lima Barreto.

E então, ó progenitor,
mata-me, ou queres que te siga
escarnecendo-me com leves
ingenuidades? (É de facto
uma criança quem te lança este desafio.)
Pier Paolo Pasolini – Madrigais a Deus

Realidade como representação

1966 é na história de Pasolini um ano crucial, daqueles que encerram uma fase – na vida, no estilo – e abrem outra. À crise ideológica, que atormenta não só Pasolini mas toda a esquerda italiana depois da morte de Palmiro Togliatti (o carismático secretário do Partido Comunista Italiano), junta-se uma dilacerante crise pessoal, provocada por um súbito ataque de úlcera.

Os meses de convalescença, a rígida dieta, o fastio provocado pela doença fazem-no pronunciar palavras amargas, sem apelo possível: “Pela primeira vez, sinto-me velho”.

1 Este sentimento precoce de velhice, com quarenta anos apenas, modifica profundamente a relação do poeta consigo próprio e com a realidade que o rodeia: “Porque envelheci, porque me transformei num sage, humorista, porque aceitei demasiado as coisas...”

2 Assim, a palavra “esperança” desaparece do seu dicionário privado, ou é substituída na sua linguagem quotidiana pelo termo muito mais angustiado de “utopia”. Um sinistro sentido de humor interrompe a sua juvenil, e no entanto séria, adesão ao mundo, porque “com o avançar da idade diminui o futuro, com o diminuir do futuro diminuem os problemas, diminuem as esperanças, diminui a retórica, e então fica-se mais alegre”.

3 Neste estado de espírito, o autor dedica-se a escrever, com a paixão exclusiva de uma autêntica iluminação, as tragédias em verso do seu “teatro da Palavra”. A

leitura das obras de Platão (que o deixam perturbado “pela sua beleza”) 4 leva-o a utilizar a forma dialogada: “Como estas tragédias estão escritas em verso, é provável que necessitasse de um pretexto, pessoas interpostas, quer dizer, personagens, para escrever versos”.

5 Pouco mais de vinte anos depois do início da sua carreira (o drama em dialeto friulano *I Turcs tal Friul* é de maio de 1944), volta o teatro a apresentar-se-lhe não só como género onde reciclar os materiais desprendidos de outras linguagens – todas elas em crise, incluindo o cinema, nessa difícil metade dos anos 60 –, mas também como uma nova forma de poesia. O teatro converte-se em instrumento para continuar a escrever versos, depois da interrupção de alguns anos (Poesia in forma di rosa tinha saído em 1964), ao mesmo tempo que lhe oferece a oportunidade de transcender os limites do sistema simbólico da escrita e recrear, no momento da representação, uma “poesia oral (há séculos perdida, inclusivamente no teatro)”, 6 baseada na força da palavra. No espaço do teatro, Pasolini identifica o único âmbito sacralizado pela convenção onde opor à linguagem puramente verbal a das ações e comprovar, no confronto, a validade da presumida língua da realidade. Eixo central desta instituição é o problema filosófico da “representação” que, a partir de Schopenhauer, não pode deixar de relacionar-se com o “espetáculo” da vida, duplicado (no sentido artaudiano do termo) pelo teatro.

Ao viver, representamo-nos e assistimos à representação alheia. A realidade do mundo humano é apenas esta dupla representação, onde somos atores e espectadores ao mesmo tempo: um happening gigantesco, de certa maneira.⁷ O observador converte-se em espectador e o observado assume o papel do ator. A vida é assim vivida como um espetáculo recíproco: “O que demonstra que não existe uma dissociação entre Experiência e Representação”.⁸ Nos ensaios cinematográficos entre 1966 e 1971, Pasolini elabora a teoria da linguagem das ações como linguagem da realidade, pelo que o cinema não passaria da língua escrita da própria realidade, quer dizer, corresponderia à transcrição “do monólogo que o Corpo in finito da Realidade faz consigo mesmo”,⁹ mediante todos os signos existentes (tanto icónicos como simbólicos). E se a “realidade fala consigo própria”, surge a suspeita de que, quando Pasolini alude ao conceito de “representação”, se refere a uma espécie de autorrepresentação que a realidade poria em cena a e consigo própria, através da multidão de signos que compõem o seu corpo único e infinito. Assim, também aquilo que o autor define como “Código

da Realidade vivida” (ou Ur-Código, ou, mais ainda, Código dos Códigos), onde a vida se exprime no puro pragma, o monólogo da realidade consigo própria se faria mediante a “representação” que um signo confere a outro signo, ou seja, um espetáculo... De quem? E para quem? É arriscado responder a estas perguntas, mas, tendo em conta que Pasolini se exprime sempre em poète, podem aventar-se algumas conclusões. Quando o autor escreve, per absurdum, “a realidade é a linguagem de B.” (onde B. é Brahma, ou seja, Deus),¹⁰ a intenção de superar a definição de uma natureza que se autorrevelou tautologicamente e de demonstrar que “ser não é natural”,¹¹ não alude em definitivo apenas a Deus (Brahma ou Uno originário), que fala consigo mesmo através de todas as coisas e de todos os seres criados, mas também ao “espetáculo” que as coisas e seres criados constituem para Ele. Em suma, a lgo parecido com a teoria do “mundo como representação” do Uno originário (que de Schopenhauer passa a Nietzsche, e deste ao pensamento débil do nosso século), e a conseqüente ilusão da existência: deduções a que Pasolini volta frequentemente nas suas livres análises semiológicas.

À Sombra de Sófocles, no sexto episódio de Afabulação, corresponde a tarefa de traduzir numa fórmula mais acessível a síntese desta procura: O homem só se apercebeu da realidade quando a representou E nada melhor do que o teatro a pôde alguma vez representar.

A nível semiológico, Pasolini define o teatro como uma técnica audiovisual que, à semelhança do cinema, utiliza “um sistema cujos signos, não simbólicos mas icónicos, são os mesmos signos da realidade. O teatro representa um corpo mediante um corpo, um objeto mediante um objeto, uma ação mediante outra ação”.¹² Mas, diferentemente do cinema, não reproduz a realidade, representa-a apenas. Neste matiz semântico pode-se captar o valor distinto atribuído aos dois termos, já que – em relação com o homem – representação indica um sistema que de todos os modos distancia da realidade, ao passo que reprodução supõe uma permanência da mesma na linguagem audiovisual, que a recria. Se, com efeito, no cinema, a linguagem escrita-falada se limita a integrar a linguagem pura da presença física e da ação, no teatro, pelo contrário, é precisamente sempre esta última o suporte da primeira. No teatro, a “palavra falada”, que contém a “grande e insuperável beleza da vida em si e por si, que se vai”, atravessa o processo de estilização da escrita do autor, para voltar depois falada: mas “falada (e por isso viva, em toda a sua felicidade física) depois de ter sido escrita (quer dizer, dominada pela severidade e pela loucura da razão)”.¹³ Por isso, a Sombra de

Sófocles sentencia: No teatro, a palavra vive uma dupla glória, nunca ela é tão glorificada. Porquê? Porque é, ao mesmo tempo, escrita e proferida. É escrita, como a palavra de Homero, mas ao mesmo tempo é pronunciada como as palavras que trocam entre si dois homens no trabalho [...] Ora, no teatro, fala-se como na vida. Vês? Agora, lamentas-te: aaaaah, aaaaah, e no teatro esse som é o mesmo: aaaaah, aaaaaaaaaaaaaah... A palavra é o eixo central de um teatro que desloca a ação para as margens, humilhando-a como que por um calculado contrapeso em relação com a supremacia adquirida no cinema. Se a linguagem das ações é a linguagem mesma da realidade, Pasolini não exclui nem a palavra nem a poesia do conceito de ação, porque nada – nem mesmo os sistemas simbólicos e convencionais – pode fugir do círculo mágico da realidade. Da poesia como ação, Pasolini aproxima, ou confronta, de acordo com as necessidades expressivas das linguagens empregadas (cinema, teatro, poesia), a poética das coisas. A vida, nos seus elementos mais simples, nos seus atos mais comuns, é poesia pura, uma “poesia testemunhada por si mesma, concomitante com a vida, arrastada com a vida”.¹⁴ As coisas são as palavras da realidade: com elas, com a sua polissemia e o seu mistério, a realidade fala uma linguagem por vezes obscura, misteriosa, sempre poética: É por isso que eu só queria viver, mesmo sendo poeta, porque a vida também se exprime por si mesma. Queria exprimir-me com exemplos. Lançar o meu corpo na luta. Mas se as ações da vida são expressivas, a expressão também é ação, porque não há outra poesia senão a ação real.¹⁵ Nestes versos autobiográficos, compostos no fatídico ano de 1966, anuncia-se esse confronto entre palavras e coisas (corpos) que, desbaratando os conflitos arquetípicos, acaba por envolver as personagens-ideia do “teatro da Palavra”. Uma espécie de “tragédia linguística”¹⁶ na qual se inserem as outras tragédias que falam, em troca, a língua primária da carne. Assim, paradoxo no paradoxo, a linguagem dos corpos, anunciada e verbalizada com tanta insistência, não se exhibe nunca em cena. Como no antigo teatro ateniense (sobre o qual se modela o “teatro da Palavra”, de acordo com o ponto 7 do Manifesto para um Novo Teatro), todas as ações se desenvolvem fora, longe da vista do público, para reunir-se depois na e pela palavra, onnipresente e onnipotente.

No teatro atuam duas tensões contraditórias, igualmente ativas e potentes em toda a poética pasoliniana: por um lado, a exigência de abolir as barreiras erguidas pelos sistemas simbólicos,¹⁷ na ilusão de poder recuperar a linguagem primeira e puramente pragmática da realidade; por outro, fazer desta demanda utópica o

conteúdo da poesia, que constitui o momento delicadamente expressivo da língua na sua distância da realidade. O teatro poderia satisfazer este desejo, já que os seus signos vivos são os mesmos que os da realidade, a ponto de, no sexto episódio de Afabulação, a Sombra de Sófocles afirmar: “O teatro / não evoca a realidade dos corpos só com as palavras / evoca-a também com esses mesmos corpos...” E, em contrapartida, o teatro, precisamente, declara perdida e irrecuperável a linguagem da Carne e exhibe o conflito entre as palavras orais e as corporais. Nos cinzelados monólogos em verso livre, a palavra exprime a sua qualidade de detrito, de aditivo à linguagem das coisas, e denuncia o desgaste que a corrompe até ao limite da abstração verbal. O espelhismo da realidade que oscila sob os projetores da cena, apesar ou precisamente em virtude da representação, revela-se como tal. Ficam as vozes para falar da carne (distante, maldita, mas imperiosa) e do mundo (perdido como o Éden, ou então demasiado presente como um campo de concentração), até que os suspiros da nostalgia ou os gritos de raiva desgarram a última franja da realidade, que permanece na palavra: a phoné. O som contrai-se em grito, e este é afogado pela consciência. A voz atenua-se, cala-se. O silêncio acaba por envolver o palco. Chega-se assim a outro limite na longa cadeia de oposições, que se desprende, primeiro, na poesia, depois, ainda mais evidente, no teatro de Pasolini: as palavras, precisamente na refinada construção métrica do verso, defrontam-se com o informe, com a inquietante matéria das vísceras, perdem o seu equilíbrio e caem em excessos autodestrutivos. Ao delírio da corporalidade, sempre unicamente dito, corresponde o delírio da verbalidade, que acaba por desterrar toda a ilusória fé logocêntrica na desconstrução da linguagem: a afasia da última Rosaura em Calderón, os gritos obsessivos que desgarram as réplicas de quase todas as personagens das tragédias, finalmente o silêncio, invocado como trégua da razão, brecha até ao longínquo mundo em que “NINGUÉM FALAVA”,¹⁸ são as rebeldias extremas contra a tirania do logos.

O labirinto linguístico (metaforizado pelo arquétipo mítico), de onde se extraviam os homens e as mulheres do teatro de Pasolini, não passa de um cárcere da razão, pois, como se interroga Giorgio Colli em *O Nascimento da Filosofia*: “Que signo é o logos? É um produto do homem, em que o homem se perde, se derruba?”

A ilusão teatral

Um destino igual, atormentado, abarca todo o corpus teatral de Pasolini. Exceto Calderón, considerado pelo autor como um dos seus “logros formais mais seguros”¹⁹ e por isso entregue à editora em 1973, as outras tragédias têm uma história bastante mais complexa e angustiada. A escrita dramática parece amplificar a maldição da palavra, e os textos são continuamente retocados, numa espécie de condenação à forma precária, nunca resolvida nem definitiva. À fúria expositiva da primeira escrita dos dramas opõe-se, ou simplesmente acrescenta-se, a sua correção contínua, inacabada, a quase obrigação de permanecer inéditos. Os pragmáticos assertos contidos no Manifesto para um Novo Teatro (apresentados ao público por ocasião da estreia de *Orgia* em 1968) confirmam, por um lado, a necessidade de incidir no panorama cultural para renovar o espetáculo, mas, por outro, tal segurança de opinião contradiz-se com as repetidas censuras que sofrem os textos. Um teatro frequentemente julgado como “impossível”, em busca da sua própria definição interna que, no fundo, não concluiu nunca, deixando abertas novas possibilidades de elaboração. O facto de serem “coisas quase póstumas”²⁰ não é em definitivo casual, e liga-se ao projeto poético, adotado por Pasolini a partir dos anos 60 e só perfeitamente realizado em *Petrolio*, de deixar a escrita pós-moderna incompleta. Enquanto mimesis na forma e nos conteúdos do caos provocado pela “Nova Pré-História”, a escrita deve permanecer num estado de fragmento, para os textos saírem depois em edições póstumas, cuidadas pelo próprio autor que se finge morto (no caso de *Divina mimesis*) ou – ao verificar-se a sinistra circunstância – por outros eminentes filólogos.

As seis tragédias parecem nascer de uma primeira escrita unitária e contemporânea, embora surjam dúvidas sobre a ordem seguida nas fases sucessivas de reelaboração dos textos. Pasolini associa sempre a redação das obras teatrais à grave crise de úlcera que, segundo seguras referências biográficas, o atacou em março de 1966, e não em 65, como ele repetidamente afirma em artigos e entrevistas. Teatro e doença estão estreitamente ligados desde a primeira carta enviada ao seu editor, Livio Garzanti, depois da fase aguda do ataque de úlcera: “Levantei-me, finalmente, depois de ter passado quase um mês na cama. Uma experiência não sofrida em vão [...]; escrevi um drama, *Orgia*, e estou a acabar um segundo drama, *O Poeta Checo* (ou *Poesia*)”. Já então o autor devia duvidar da possibilidade de representação destes dramas teatrais, pois em abril de 1966 assinala preferir “que estes dramas se façam no estrangeiro, e, em Itália, quem sabe, não se representem, ou que se representem depois da sua

publicação. Teria de encontrar um bom tradutor, melhor, muitíssimo bom, porque os dramas são em verso, embora num verso muito próximo da prosa”.²¹ A Orgia e Besta de Estilo (título definitivo do segundo drama) junta-se uma referência a Pílades na carta a Garzanti de maio de 1966: “Vou quase a meio de um terceiro drama (a continuação político-fantástica da Oresteia): teremos que programar um volume de teatro!”. Em junho do mesmo ano, noutra carta ao editor, Pasolini volta a propor o projeto de um volume de “teatro” que inclua os “quatro ou cinco dramas” que está a acabar, enquanto alude pela primeira vez às versões cinematográficas de Teorema e do Édipo Rei de Sófocles. Pílades sai na revista Nuovi Argomenti em finais de 1967. Se Orgia é a “primeira coisa” escrita para o teatro e a primeira a ser levada à cena, para comprovar os ditames programáticos do novo “teatro da Palavra”, Pílades é sem dúvida o texto mais cuidado e mais bem organizado, pelo menos a nível literário, para uma divulgação das posições ideológicas do autor um pouco antes e durante o famoso Maio de 1968. Em pleno clima sessentaeitista, Pasolini escreve uma carta cheia de apreensão ao seu editor, que está a atrasar a saída do último número da revista Nuovi Argomenti: “Preocupa-me, porque publiquei aí qualquer coisa que me importa muitíssimo, e de que depende todo o meu trabalho futuro: refiro-me ao Manifesto para um Novo Teatro. Como creio que lhe indiquei, o Teatro Stabile de Turim decidiu financiar o meu projeto; estou a preparar os textos (que lhe entregaria para publicação no outono, com o título de Porcile): todos os meus amigos (Volponi, Moravia, Siciliano, a Morante, Bertolucci) aceitaram traduzir do grego, e preparam-se para o trabalho. O novo teatro será, para além de teatro, um movimento cultural e de certa maneira político (componente de uma autêntica ‘Nova Esquerda’, e Nuovi Argomenti será o seu órgão)”. A proposta dos teatros stabili previa num primeiro momento a criação de espaços de encontro, um “autêntico fórum” (como especifica Pasolini em carta a Leonardo Sciascia na primavera de 1968), aberto aos escritores italianos comprometidos na dupla frente da renovação da linguagem teatral por uma via cultural, e da renovação do compromisso mediante a eleição de um “teatro político”. Mas, apesar do clima de euforia, o projeto naufraga e Pasolini tem que confrontar-se com a direção cénica de Orgia.

Primeiro Teorema e depois Porcile convertem-se em filmes. (Pasolini diria: traduzem-se.) No turbulento verão de 1969, o autor está a realizar Medeia e, durante uma viagem ao Uganda e à Tanzânia, realiza também o documentário Appunti per un’Orestide africana. Enquanto em Itália sai, na Nuovi Argomenti,

Afabulação. De Calderón – esboçado em princípios de 1967, depois de ter lido o ensaio de Foucault *As Palavras e as Coisas*, e acabado entre o verão de 1968 e 1973 –, Pasolini começa a falar precisamente nesse período: alude ao projeto de um filme intitulado *Calderón* numa conversa com Jon Halliday e volta a propor ao seu editor, em finais de 1970, o “volume de teatro, seis tragédias, com o título *Calderón*”. Mas quando depois, em janeiro de 1973, Garzanti reclama o livro anunciado várias vezes desde maio de 1966, Pasolini responde com cautela: “Precipitei-me um pouco: as outras ‘coisas teatrais’ precisam ainda de uma revisão e de serem rescritas, antes de serem legíveis. A única possível é *Calderón*, que lhe mando. Gostava de publicar *Calderón* antes, sozinha; e depois, mais adiante, o volume inteiro de todo o teatro”.

O encontro com a crítica, tanto teatral como literária, frequentemente procurada pelo autor, ou não se produz ou manifesta-se em termos de confronto. Com o linchamento de Pasolini por ocasião da representação das suas tragédias (primeiro *Orgia* e depois *Pílades*), alternam silêncios ainda mais ofensivos, quando os seus textos aparecem na revista. Assim, precisamente com a publicação de *Afabulação* em 1969, encerra-se o período em que o teatro tinha sido o centro do programa cultural de Pasolini. Da primavera de 1966 ao verão de 1969, todo o projeto iniciado por Pasolini gira em torno do teatro, tal como toda a linguagem praticada se contamina com o teatro: a novela-guião *Teorema* não passa da tradução do texto dramático; os filmes rodados neste período são traduções cinematográficas de peças teatrais (*Teorema* e *Porcile*), versões para cinema de tragédias clássicas (*Édipo Rei* e *Medeia*) ou filmes teatrais.

O fracasso da ideia de um centro permanente de atividades teatrais, a experiência no fundo dececionante da encenação de *Orgia* (apressada e descontínua por causa do início da rodagem de *Porcile*) e o regresso à poesia com os textos que seriam publicados em 1971 em *Trasumanar e organizar*, são fatores que confluem para que o balanço deste biénio seja negativo. Nas entrevistas de 1969, Pasolini começa a distanciar-se do compromisso teatral, que considera pronto para arquivo: “Cada vez mais me dou conta de que o teatro não se improvisa, que é uma empresa que exige que se lhe consagre toda uma vida”. A desconfiança para com o ambiente teatral italiano não lhe permite outras possibilidades, e depois do silêncio com que são recebidas as duas tragédias publicadas, Pasolini sentencia: “O teatro morreu porque a gente do teatro não tem qualquer interesse pela cultura”.²² O contacto

direto com a cena coloca-se entre parênteses e os textos voltam para as mãos do escritor como peças literárias, continuamente relidas de forma crítica.

O primeiro momento de euforia dilui-se numa obsessiva meditação sobre a poesia dramática e sobre a sua própria função de dramaturgo só “para leitores de poesia”,²³ um teatro que evita o encontro com o palco para viver na dimensão exclusiva da literatura.

O teatro de Édipo

Ao recuperar a forma da antiga tragédia ática e a primazia que nela tem a palavra, Pasolini parece avalizar a teorização aristotélica, segundo a qual o texto dramático, considerado como obra literária mais do que teatral, é o eixo do teatro. Com efeito, o ponto 8 do Manifesto assinala: “Assistir às representações do ‘teatro da Palavra’ com a ideia de escutar (de ouvir) e não de ver (restrição necessária para compreender melhor as palavras entendidas e, portanto, as ideias de fundo, as personagens reais deste teatro)”. No ponto 10, diz: “A ausência de ação cénica implica naturalmente o desaparecimento quase total de encenação – luzes, cenografia, guarda-roupa, etc., tudo será reduzido ao indispensável”.

Mas se para Aristóteles, e para a dramaturgia clássica em geral, a forma dramática deve ser – segundo a definição de Peter Szondi – absoluta no seu tempo (entendido como presença, aplanado no presente, excluindo passado e futuro) e no seu mundo de relações intersubjetivas (resolvidas no diálogo), em Pasolini, o drama sofre o mesmo processo de epicização que caracteriza a história do teatro contemporâneo. A opção de dividir os textos não em atos e cenas (unidades típicas da estrutura dramática clássica) mas em episódios, é um indício claro do deslizar da forma para uma fragmentação da narração e do sentido que só o teatro épico permite. O exemplo de Brecht é apenas colateral, enquanto atuam em profundidade, na escrita dramática de Pasolini, os estímulos provocados pelas aberturas épicas intentadas por Strindberg, Maeterlinck, Thornton Wilder e Eugene O'Neill. Se “o drama é uma entidade absoluta”, e esta entidade “deriva em definitivo da sua origem dialética”, e se o drama “não se escreve, implanta-se”, ainda que “os termos enunciados sejam sempre resoluções”,²⁴ Pasolini afasta-se dessa forma “absoluta” pelo simples facto de levar até à sua dissolução a estrutura dialógica. Em geral, no drama, a pessoa que fala é diferente da que ouve, e ambas são típicas da situação espaciotemporal de um diálogo, enquanto no monólogo – enunciado anómalo – o interlocutor não existe, e a personagem fala consigo

própria. A condição de um enunciado costuma ser “egocêntrica”, quer dizer, o papel de falante, de centro do discurso, transfere-se de um participante para outro na conversa; mas nos textos de Pasolini assistimos a uma aniquilação dos vários interlocutores, que se resumem no perdurar estático do monólogo, “o mais teatral dos eventos teatrais”, observa o autor no prólogo a *Orgia*. A fabulação avança toda ela através de “falsos” diálogos entre o protagonista e outras aparências de personagens (a Mãe, a Rapariga, a Vidente), cujas perguntas servem apenas para introduzir os longos monólogos do Pai, que verbaliza a sua corrente de consciência isolando-se em cena, em posição frontal, diante dos espectadores: “O teatro da Palavra não encontra o seu espaço teatral em mais nenhum lugar que não seja a cabeça. Tecnicamente, este ‘espaço teatral’ é frontal: texto e atores de frente para o público”, lemos no epílogo do Manifesto.

Resulta evidente, além disso, nas tragédias pasolinianas, a violação da outra categoria formal essencial do teatro clássico: a temporal, constituída pela sucessão de muitos momentos “presentes” que, um após outro, motivam a mudança das personagens e das suas ações. Num artigo de 1965, Pasolini defendia que a fortiori o “presente real” era o único tempo possível do teatro, mas nos seus textos dramáticos parece negar esta conclusão teórica, na constante fuga da ação verbalizada do tempo presente para o tempo do passado ou do sonho-recordação. Ao fazê-lo, o poeta vai na esteira das experiências típicas do teatro moderno que, sobretudo em Strindberg e na sua “dramaturgia do eu”,²⁵ rompem com as relações intersubjetivas do drama, a favor de uma dimensão – mesmo patologicamente – subjetiva, na qual se fundem passado recordado, espaço onírico e presente alienado no único tempo reconhecido como válido: o eu. Apesar dos propósitos ideológicos expostos no Manifesto, Pasolini situa-se idealmente numa zona mais próxima de Strindberg e de certo teatro expressionista do que de Brecht. ²⁶ Nas tragédias do “teatro da Palavra”, as personagens, embora caracterizadas por pertencerem a uma classe social bem determinada (a burguesia), nunca são atores de uma história apenas ou sobretudo “dialética”. Os temas de debate ou de reunião caem num delírio de corporalidade, que em breve acaba por absorver a densidade ensaística numa espécie de ebriedade dionisíaca. Isto ocorria já nos melhores poemas de *Le ceneri di Gramsci* (1957) e de *La religione del mio tempo* (1961), só que agora a prepotência da carne não se compromete nos limites evocativos da linguagem poética, e pode libertar-se no espaço tridimensional, físico, do palco.

Pasolini elimina da sua escrita dramática toda a forma de “graduação”, considerada um “elemento crepuscular e pequeno-burguês”: “Os erros que se devem a uma alma diminuída não são trágicos. Também o não são as suas hesitações e incapacidades de interpretar na sua fatalidade, trágica por matemática, a acumulação dos eventos que lhe acontecem”.²⁷ A tragédia antiga morreu quando em Édipo em Colono, sobre o fundo de contradições que pareciam insanáveis, o velho Sófocles sacrificou Édipo, aquele que tinha transgredido as mais sagradas ordens da natureza (para conquistar, como diria Nietzsche, a sabedoria), nomeando-o garante do termo sagrado de Atenas. A tragédia extingue-se, quando, em *As Bacantes*, a dor raia a loucura – à pergunta “O que é a sabedoria?”, Eurípides responde “a sabedoria não é sabedoria”: não existe saber, nem mesmo o trágico, que possa penetrar no mistério da vida. Todavia, a tragédia volta a aflorar na história, e emerge sempre que o homem tem que pensar na radicalidade de conflitos e de contradições que não se podem mas devem pensar juntos. “A tragédia não é a narração de eventos lutuosos: é um pensamento”, escreve Franco Rella.

“É o pensamento que fluidifica os limites conhecidos, ente a pólis e o exterior à pólis, entre masculino e feminino, entre humano e divino. É o pensamento que descobre que a relação do homem com o mundo e com o divino se realiza dentro de um conflito. Pode-se ficar aniquilado neste combate, mas não vencido, porque a vitória de um contendor significaria o fim do pensamento trágico, que se movimenta estruturalmente dentro de um conflito capaz de questionar toda a representação mítica e simbólica de uma civilização”.²⁸ Por meio dele, o herói trágico alcança o saber (de si e do outro) despotenciando-se, degradando-se, num processo de sofrimento que é a cura da enfermidade do poder.

1 Entrevista com Giorgio Bocca, *Il Giorno*, 19 de julho de 1966.

2 Jean Dufлот, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama, 1971.

3 Entrevista ao programa de televisão *Terza B, facciamo l'appello*, dirigida por Enzo Biagi em 1971.

4 Pasolini su Pasolini: *Conversazioni con Jon Hallyday* (1969). Parma: Guanda, 1992.

5 “Un discorso di Pasolini sul teatro e sulla poesia”, entrevista com Jean-Michel Gardair, *Il Corriere del Ticino*, 1971. Cf. também a declaração análoga em *Pasolini su Pasolini*, onde acrescenta: “O facto é que já não escrevia poesia há bastantes anos, e de repente voltei a fazê-lo, mas para o teatro, e devo dizer que nunca escrevi com tanta facilidade como para o teatro, nem me diverti tanto”.

6 Pasolini, “Il ‘cinema di poesia’”, in *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972.

7 Pasolini, “La lingua scritta della realtà”, in *Empirismo eretico*.

8 Pasolini, “Tabella”, in *Empirismo eretico*.

9 Pasolini, “Il codice dei codici”, in *Empirismo eretico*.

10 Ibidem.

11 Cf. “Essere è naturale?”, in Empirismo eretico.

12 Pasolini, “Manifesto per un nuovo teatro”, Nuovi Argomenti, n.º 9, janeiro-março de 1968.

13 Pasolini, “Da tecnica audiovisiva a técnica audiovisual”, in Catalogo-programma della Biennale di Venezia: 26 Festival internazionale del teatro di prosa, 1967.

14 Pasolini, “Un poetico ‘si’”, in Las bellas banderas. Barcelona: Ed. Planeta, 1982.

15 Do poema autobiográfico Poeta das Cinzas, 1966.

16 Prólogo de Orgia – 1.º Episódio, “Quaderni del Teatro Stabile di Torino”, n.º 13, Milão, 1968.

17 “Creio que agora posso dizer que escrever poemas, ou novelas, foi para mim um meio de exprimir a minha recusa de uma certa realidade italiana, ou pessoal, num momento determinado da minha existência. Mas estas mediações poéticas ou novelescas interpunham entre mim e a vida uma espécie de barreira simbólica, um ecrã de palavras... E talvez a verdadeira tragédia de todo o poeta seja que apenas pode alcançar o mundo metaforicamente, segundo as regras de uma magia limitada em definitivo na sua apropriação do mundo”, declara o autor a Jean Dufлот em Conversaciones con Pier Paolo Pasolini.

18 Pasolini, Orgia.

19 Da autocrítica a Calderón, in Descrizioni di descrizioni. Turim: Einaudi, 1979.

20 Da já citada entrevista “Un discorso di Pasolini sul teatro e sulla poesia”.

21 Todas as citações das cartas foram extraídas do segundo volume do epistolário coordenado por Nico Naldini, Lettere 1955-1975. Turim: Einaudi, 1988.

22 Pasolini su Pasolini: Conversazioni con Jon Hallyday .

23 Do artigo do autor depois da estreia de Orgia em Turim, “A teatro con Pasolini”, Il Giorno, dezembro de 1968.

24 Peter Szondi, Teoria do Drama Moderno.

25 Ibidem. Em 1940, Pasolini leu, achando-o “belíssimo”, Os Habitantes de Hemsö de Strindberg, ficando profundamente impressionado pela “dramaturgia do eu” iniciada pelo autor sueco, ao ponto de podermos considerar Nel ‘46! a sua segunda tentativa de escrita teatral, como um Stationendrama reinterpretado segundo as técnicas da crueldade de Artaud. Strindberg continuará a ser um referente nas sucessivas fases da experiência literária de Pasolini.

26 “Brecht faz parte dos autores que eu durante muito tempo não apreciei. Na verdade, descobri-o bastante tarde”, declara Pasolini numa das suas conversas com Jean Dufлот. Quando este lhe pergunta se a suspensão do sentido introduzida nas suas obras era um empréstimo da técnica de distância brechtiana, Pasolini responde: “De facto, esta suspensão do sentido é brechtiana. Mas creio tê-la praticado instintivamente, a bem dizer por efeito do meu carácter, do meu temperamento que, como sabe, evita o julgamento moral, o julgamento definitivo, por respeito a um certo mistério da existência, das coisas e dos seres. Na realidade, esta suspensão do sentido é bastante diferente da de Brecht. Brecht vai até ao fim da sua conclusão ideológica. Para ele, a ambiguidade é provisória, escapa à existência, resolve-se muitas vezes na história... Pelo contrário, a suspensão em Accatone – de resto, nessa época, eu praticamente não conhecia Brecht – é de carácter existencial; é teoricamente o que poderíamos definir como uma interrupção do julgamento diante do mistério da existência”.

27 Pasolini, Petrolío.

28 Franco Rella, Miti e figure del moderno. Parma: Pratiche, 1981.

Orgia by Pier Paolo Pasolini, directed by Nuno M Cardoso Scenography by Ivana Sehic 11 March 2022 The stage for Nuno M Cardoso's interpretation of Pasolini's Orgia is an altar for existence and sacrifice. Orgia is a physical drama where the protagonists' bodies are the real protagonists. The proposed scenography is a monolithic round of four tons of black clay. Like the protagonists' bodies, clay has a weight and memory, things hidden inside it, gets tired and unworkable, has a thirst for water, needs to rest underground and can heal itself. Thinking of the setting, I imagined a meta-protagonist that brings all the action into itself, connecting the actors through its own monumental earthly body. It performs itself on its surface and in its depths. It embodies, internalises and memorises the action. After each show, this sentient character takes different forms, underlining Cardoso's reading of Pasolini's difference as singularity. In the play, the Woman and the Man own the clay; they destroy it and cure it. It is their home and also the vastness of their world. The Girl enters and disperses it. As within the play, so without. After each show, three of us turn and shape the earth in preparation for the new day.

Ivana Sehic

Orgia by Pier Paolo Pasolini, directed by Nuno M Cardoso
Scenography by Ivana Sehic 11 March 2022