

PIER PAOLO PASOLINI E O TEATRO: TEMAS E ETAPAS DO PERCURSO EM PORTUGAL¹

SEBASTIANA FADDA*

*atrás de nós/ os mastros//
à nossa frente/ os monstros//
e na parede/ os astros//*

Ana Luísa Amaral (2022: 1316)

Celebrar, aqui e agora, o centenário do nascimento de Pier Paolo Pasolini obriga-nos a regressar à sua obra para refletirmos sobre o impacto que esta teve no intercâmbio cultural luso-italiano. Ao procurarmos dados sobre a presença do seu teatro em Portugal deparamo-nos com uma visibilidade discreta, validada por programações teatrais e catálogos editoriais. A estreia aconteceu em meados dos anos 60 através da tradução e publicação dos seus romances mais conhecidos – *Uma vida violenta* e *Vadios* –, mas é no décimo aniversário do falecimento que o teatro do autor surge pela primeira vez em palco, associado à homenagem da Fundação Calouste Gulbenkian, que financia várias iniciativas de amplo espectro artístico: “Pasolini: Ciclo anos 60”, “Exposição: Pinturas e desenhos”, *Pílades*, espectáculo teatral.

Desde finais dos anos 30 Pasolini assina alguns dramas e “proto tragédias”, no entanto são as peças da maturidade que despertam maior interesse: *Orgia*, *Pilade* e *Affabulazione* (1966-1970), *Porcile* (1967-1972), *Calderón* (1967-1973) e *Bestia da stile* (1966-1974)². Todas elas são geneticamente

* FLUL | Centro de Estudos de Teatro

¹ Este texto retoma e desenvolve a pesquisa e redacção do artigo “Pier Paolo Pasolini: ‘Vox clamans in solitudine’” (Fadda, 2008).

² A dupla datação indica o ano de começo da escrita (a primeira) e o da sua finalização (a segunda).

filiáveis no género trágico, embora o conflito não se manifeste entre os Homens e os Deuses, mas entre o Homem e a Sociedade. De transcendente a crise faz-se imanente e a condição colectiva torna-se revolta individual, ética e estética, cívica e laica. As inquietações e os temas desenvolvidos entrelaçam-se com os da remanescente criação literária e artística, sempre disseminada de poesia, tensões contracorrente, resistência anticapitalista, insubmissão definitiva. As afrontas da vida, da obra e do pensamento levam Pasolini ao martírio e à santificação ao avesso, num destino próximo do percorrido por Jean Genet. Neste caso, todavia, pelo assassinato de que é vítima, o herege experimenta em carne viva o suplício e o escândalo da cruz, sendo sacrificado no altar dos fariseus conformistas e dos abutres poderosos, porém ascendendo à glória do mito.

Mas vejamos, em geral, a substância e as referências a que aludimos.

Desde 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, no substrato do Friul e do 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 nas novas narrativas urbanas promovidas pelo consumismo e pela cultura massificada. É contra estas ideologias que Pasolini ergue a sua voz, sem exaltar a utopia do bom selvagem rousseauiano ou aderir ao reaccionarismo antiprogressista, como facilmente lhe poderia ser apontado pelos detractores, mas de vontade de preservação das singularidades e unicidades individuais, formulando perguntas, não impondo respostas. Da forma mais honesta possível, o pensador tem consciência de que, apesar de revestir o mundo do proletariado citadino e da pequena burguesia camponesa de uma aura algo mítica, os seus modelos literários e culturais de referência são clássicos e burgueses, porque foi neles que fez a sua aprendizagem e teve a sua formação (cf. Bazzocchi,

1998: 58-59, 207). Aliás, é nesse mesmo âmbito 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 preserva uma certa inocência, mantendo-se imune às miragens sedutoras dum entendimento corrupto, manipulador e desviante do progresso, à formatação execrável que desvaloriza a vida reificando o humano:

Gli uomini di questo universo non vivevano un'età dell'oro, come non erano coinvolti, se non formalmente con l'Italietta. Essi vivevano quella che Chilanti ha chiamato l'età del pane. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita [...]. (Pasolini, 1974)

Para transmitir a sua mundividência e manifestar o seu vigor criativo, Pasolini serve-se de várias formas de expressão artística. Estreia-se literariamente como poeta e não será abusivo afirmar que a poesia, sob a forma de visão subversiva, de atmosferas ou sentimentos latentes, persiste inclusive quando escreve prosa, narrativa ou ensaística, guiões cinematográficos ou teatro. Formado em Letras na Universidade de Bolonha, estuda história da 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 redigindo crónicas e artigos de opinião publicados na imprensa periódica, tomando posições polémicas e desencadeando reacções acaloradas pela sua crítica impiedosa e militante. Entre muitos outros passíveis de serem recordados, dois episódios exemplificativos revelam a lucidez e heterodoxia do autor.

Num artigo provocatório e contundente que se tornou célebre, Pasolini reprovou a homologação indistinta em que

caíram os jovens dos anos 60, cuja moda de usar os cabelos compridos, inicialmente sinónimo da revolta de esquerda contra o comodismo dos burgueses reaccionários, certinhos e engomados, já se esvaziara de conteúdo ao ser adoptada também pelos jovens da direita. 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: despido da dimensão política, o fenómeno veste-se de oca frivolidade.

Outro caso emblemático verifica-se aquando dos acidentes ocorridos entre polícias e estudantes na altura das reivindicações estudantis. O facto de o autor ter tomado o partido dos polícias é justificado pelo olhar alternativo oferecido: eles, apesar de representarem o poder burguês repressivo, na verdade são indigentes marginais vindos do Sul, excluídos da sociedade que tentam resgatar-se da sua condição. O seu destino é semelhante ao dos enxames de operários meridionais que mantinham em funcionamento as fábricas do Norte, empurrados pela aflição da sobrevivência, alimentando involuntária e inconscientemente as quimeras produzidas pela explosão económica do pós-guerra. A imigração interna tornou-se assim um paliativo contra a situação crónica e infamante da questão meridional, permitindo o adiamento *sine die* duma solução eficaz. Neste quadro, os estudantes, que não passavam de jovens burgueses abastados e entediados armados em contestatários, desmereciam o apoio da *intelligentzia*.

Óbvio e claramente, o diagnóstico não agradou nem a gregos nem a troianos. Posições tão provocatórias foram motivo de censura vinda de vários quadrantes políticos, exacerbando as tensões com o Partido Comunista Italiano, no qual se inscreveu em 1947, e de que foi expulso em 1949, quando houve a primeira de uma longa série de denúncias por corrupção de menores, ofensa às instituições, à religião e à pública decência, actos obscenos em espaço público... No entanto, ninguém conseguiu silenciar ou intimidar o intelectual sagaz e isento:

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 imaginar, naquela época, quão longe iria o compromisso histórico entre partidos no governo e partidos na oposição, levando a uma promiscuidade inquietante, com a esquerda cedendo à tentação das ideias liberais da direita e a direita utilizando a terminologia linguística da esquerda. Todavia, mesmo que a caminho da indistinção, os inimigos estavam definidos, as oposições eram mais reconhecíveis e menos miméticas do que hoje. A aversão à burguesia equivalia, então, a uma atitude de rejeição radical dos valores defendidos por ela e de que se faz 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 conhecimento verdadeiro 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. A este respeito, é sabido que as seis tragédias, sujeitas a alterações ao longo do tempo, foram esboçadas na Primavera de 1966, quando uma úlcera forçou o autor a ficar acamado 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*, editada postumamente em 1979; em 1969 sai *Affabulazione*, estreada em 1989; em 1973 é publicada *Calderón*, estreada em 1978; em 1979 são editadas *Bestia da stile* e *Por-*

cile, estreadas respectivamente em 1985 e 1989 (cf. AA.VV., 2006: 238).

Após a concepção das peças, em 1968 é dado à estampa o *Manifesto para um novo teatro* (cf. Pasolini *apud* AA.VV., 1999: 42-47), que contém os pressupostos teóricos da sua produção dramaturgica. Aí propugna-se um “teatro della parola” e de debate literário e político, em oposição quer ao “teatro delle chiacchiere”, em que a função fática da linguagem apontada por Jakobson é expressão das convenções burguesas, quer ao “teatro del gesto e dell’urlo”, em que a hegemonia do corpo defendida pelas novas vanguardas se afirma à custa da palavra. Contudo, e apesar do vincado engajamento político desta escrita, acontece que a predilecção 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, havendo um abismo a separar a *polis* grega da sociedade coeva, a opção por esse cânone 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 pontes com o presente ao actualizar os seus mitos, no teatro a adesão aos paradigmas formais clássicos manifesta-se inclusive pela composição em verso. Essas opções, em contraste com o teatro seu contemporâneo, pretendem oferecer resistência contra a ideologia dominante e dialogar com as elites culturais esclarecidas, ou “os grupos avançados’ da burguesia” (Pasolini, 2006c: 101),

entre os quais o autor se posiciona. Desta forma, devido à míngua de interlocutores com consciência crítica emancipada, paradoxalmente, ele tornar-se-ia emissor e receptor da mensagem, escrita por uma minoria e a ela destinada...

Acerca das teorias formuladas sobre o teatro, no entender de alguns encenadores elas seriam fruto de uma abordagem meramente racional, mal fundamentada, desprovida de 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 sugere que se ignore o teórico e se ateste 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 escrita pasoliniana situa-se uma dimensão religiosa em que a vida e o quotidiano adquirem carácter hierático ao rejeitar-se a moral capitalista. Numa acepção pessoal e militante de inclusão dos excluídos, o sentido de sagrado surge como complemento ou contraponto do profano, ou é violado por um olhar sacrílego, gerando, como afirma Stefano Casi, um precário e atípico “equilíbrio dramaturgico 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 gramática 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 didascálias), e que dê primazia cabal ao texto e à voz do oficiante que o irá transmitir; isto é, o actor renuncia à caracterização psicológica da personagem do teatro burguês, é transmissor de um mito por intermédio de um rito, mantém a distância entre o criador e a criatura, mantendo-se ciente de estar a encarnar uma personagem que, por sua vez, se apaga para dar destaque ao texto (v. Casi, 2006.: 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 elabora, nunca deixa de se opor activamente e com todos os recursos de que dispõe à cultura de massa. O teatro, pela sua própria natureza e pela unicidade do espectáculo teatral, nunca se reproduzindo idêntico como faria um produto industrial qualquer, 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)

Os temas da separação da consciência e da autoridade, do que é individual e do que é colectivo, do desdobramento no duplo, com o sacrifício ritual que necessita consumir-se em prol do triunfo da unidade e da conquista da verdade, sur-

gem com frequência na obra pasoliniana (Bazzocchi, 1998: 101-103). E todavia, os embates e contradições são constantes, tendo no sexo o campo de batalha simbólico para a afirmação do poder, mas também o instrumento para a apreensão da realidade.

Em *Pilades* o protagonista epónimo, intelectual e depositário dos valores do passado, luta contra o seu antagonista Orestes, político e defensor das mutações da modernidade, até ficar vencido e sucumbir, numa manifesta alegoria da atitude do autor no seu presente histórico (v. Pasolini, 2007b).

Orgia exhibe o casal burguês, composto pelo Homem e a Mulher, conformistas de fachada e sadomasoquistas no privado, cuja relação desemboca na autodestruição, suicidária mas libertadora; a mulher afoga-se e o homem enforca-se vestindo roupa de mulher, a fim de subverter e desmascarar a hipocrisia da moral corrente (Pasolini, 2006b).

O complexo edípico irresolvido espreitaria em *Afabulação*, em múltiplos reenvios e jogos de espelhos entre um Pai que tem desejo carnal pelo seu Filho e vontade de assassinar simbolicamente o seu próprio Pai; porém, matar o Filho é ainda a via para o possuir, instigado quiçá por uma pulsão entre a lascívia geradora e o canibalismo mortífero (v. Bazzocchi, 1998: 143; Pasolini, 1999; AA.VV., 1999).

Pocilga não aparenta ter uma evolução linear do tema, a não ser que se veja no protagonista uma projecção do pai, amado através dos porcos que o representam, acabando o filho por ser devorado por aqueles, numa eventual alusão à autofagia da classe burguesa (Pasolini, 2006b).

Não é por acaso que *Calderón* remete para o dramaturgo espanhol do Siglo de Oro, pois a metáfora barroca da vida como um palco, paradigmática em *La vida es sueño*, ressurgue aqui numa variante actualizada. Rosaura, a protagonista, sonha viver vidas possíveis sucessivas, que se vão apagando e perdendo no esquecimento, mas sem elas interferirem na desmultiplicação de papéis convocados como projecções de

várias classes sociais: aristocrática abastada, prostituta proletária, esposa pequeno-burguesa. O elemento invariável é a relação com o poder, sempre opressor, que imprime em vítimas e carrascos idêntica responsabilidade pelo naufrágio do sonho revolucionário (Pasolini, 2007a; v. tb. AA.VV., 1987).

Na peça *Besta de estilo* o duplo de Jan é a sua irmã, mas na vida remete para o próprio autor, que se espelha no texto talvez nítida e mormente autobiográfico, situando-se enquanto pensador na sociedade a que pertence (Pasolini, 2006a). Não sendo este um caso isolado, de acordo com Jorge Silva Melo, porventura aluda a desígnios 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 Píldes, 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, conforme Giuseppe Zigaina³, o aparente e comumente impensável foi ponderado e consumado – o artista teria vaticinado ao longo da vida o supremo acto artístico e libertório ao encenar a sua própria morte, num anseio extremo de poesia em acção, martírio em vida e ressurreição no eterno –, para os demais a sua bárbara morte é um absurdo envolto em mistério, oculto e insolúvel enigma, sinistro pelas turvas e falaciosas reconstruções da execução, e todavia caso encerrado, crime perpetrado por desconhecidos.

³ Veja-se o documentário *Pasolini e la morte: Un giallo puramente intellettuale* (2005). O artista plástico e ensaísta, dedicado amigo e colaborador de Pasolini, comissariou a “Exposição: Pinturas e desenhos” acolhida pela Fundação Calouste Gulbenkian e supervisionou a montagem sevilhana de *Orgia* pelo Centro Andaluz de Teatro.

Até aqui foram esboçadas algumas das directrizes desenvolvidas pelos exegetas pasolinianos, que não esgotam futuros olhares e abordagens hermenêuticas, por serem matéria e obra arrevesadas na sua polissemia, abertas à multiplicidade de interpretações que autorizam, renitentes a classificações sumárias, perturbadoras na insinuação de sentidos que continuamente escapam, excedendo a declaração formal e assertiva. Porque o seu horizonte não é finito, e, para além dos limites que se desenham ao alcance dos observadores, há mais mundos, tempos, contextos e entendimentos regenerantes.

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)

Relativamente à fortuna dos textos pasolinianos “cá dentro”, em Portugal são levadas à cena as peças propriamente ditas, bem como obras adaptadas para atenderem às “recentes” estéticas e géneros composicionais – os que consagram o corpo, a dança, a *performance* e as teorias pós-modernas nas práticas artísticas actuais, admitindo a sua flutuação e

contaminação –, têm trazido propostas com gênese nos cruzamentos interartísticos.

Em boa verdade, o primeiro espetáculo em que aparece o nome do autor – *A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini* (*La Passion selon Pier Paolo Pasolini*, 1977) – tem texto de René Kaliski adaptado e encenado por Filipe La Féria em 1980, numa produção da Casa da Comédia em cujo espaço das Janelas Verdes foi representado, com apoios da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. A peça de Kaliski revisita momentos da vida e do trágico homicídio do autor, estabelecendo, como o próprio título sugere, um paralelismo com a Paixão de Cristo. Luís Cília preocupa-se em reforçar essa ligação estudando e recorrendo à música e às analogias textuais entre *A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini* de Kaliski e a *Paixão segundo São Mateus* de Bach, compositor amado pelo poeta e cineasta, como atestam a escolha da banda sonora da sua filmografia, em geral, e a película de 1964 com idêntica designação, em particular.

Tendo em conta a matéria temática, em sentido análogo procede a peça *Vie et mort de Pier Paolo Pasolini* (1984), de Michel Azama, que, em português do Brasil e pela empresa Afonso Drumond Produções Artísticas de Belo Horizonte, é representada em 1988 no portuense Teatro do Campo Alegre, no âmbito da XI edição do FITEI/Festival Internacional do Teatro de Expressão Ibérica. Trata-se, de acordo com Carlos Porto, de uma “[v]isão multifacetada de um mundo marcado pela crueldade e também pelo absurdo” (Porto, 1997: 118).

Em 2012 há uma proposta portuguesa que concebe a construção de um *Retrato*, baseado na obra completa de Pasolini, seja ela teatral, cinematográfica ou poética, como na sua biografia. Com autoria de António Mortágua, Catarina Rosa e Vera Barreto, a criação pisa o palco do Teatro Taborda inserida no Ciclo Novos Criadores – *Try Better, Fail Better*, promovido pelo Teatro da Garagem, companhia residente desse belo espaço da capital.

Todavia, se quisermos identificar a estreia absoluta da obra autógrafa, deparamo-nos com *Pilades*, produzida, financiada e apresentada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1985⁴. A tradução é assegurada pela poetisa Luiza Neto Jorge e por Mário Feliciano – ex-aluno da Accademia Silvio D’Amico de Roma, em meados dos anos 70, e assistente de Luca Ronconi em finais da década –; ele assina a encenação e Constança Capdeville a música original. Admirador da dramaturgia e das coisas italianas, Feliciano traduz outras peças⁵ e em meados de Setembro de 1987 regressa a Pasolini com *Calderón*, de que falaremos adiante.

Antes disso, dando continuidade às representações de *Pilades*, refira-se que passam quase trinta anos antes que apareça uma nova montagem da peça, integrada numa colagem de vários textos pasolinianos: excertos de *Um peixinho* (1957) e *Projeto para um espectáculo sobre o espectáculo* (1965), e *Pilades* em formato integral, com ele dando o título à assemblagem. Trata-se de uma importante co-produção, que envolve os dois Teatros Nacionais, São João e D. Maria II, e o Teatro da Cornucópia. Adaptação e encenação cometem a Luís Miguel Cintra, que se socorre da mencionada transposição de Luiza Neto Jorge e Mário Feliciano. Em 2016, o xxxiii programa do Festival Internacional de Teatro de Almada propõe *Pylades*, numa versão de Adam Paolozza e Coleen McPherson estreada no ano anterior pela Great Jones Repertory Company do nova-iorquino La MaMa Experimental

⁴ Importa sublinhar que, desde meados da década de 50, esta instituição tem viabilizado o ingresso de estéticas inovadoras e dramaturgias emergentes no campo das artes do palco nacionais, como muito bem demonstra o estudo aturado de Maria Helena Seródio (Seródio, 2013).

⁵ Em 1981, encena e publica uma bela edição de *Le baruffe del rosamarino e della maggiorana* (Florença: La Casa Husher), de António José da Silva, vertida com a consultoria de Luciana Stegagno Picchio; em Janeiro de 1987, após trasladar com a colaboração de Fernando José Oliveira as *Seis personagens à procura de autor* de Luigi Pirandello, encena a peça com o apoio dramaturgico de Andrea Camilleri e com a participação de intérpretes de excepção.

Theatre Club, que convidou o reputado criador croata Ivic Buljan, já conhecido pelo público português, para assumir a encenação.

Em 1987, sobe à cena no palco do Teatro do Gymnasio a segunda obra de Pasolini encenada por Mário Feliciano, *Calderón*, co-traduzida com o poeta António Barahona. Exigente em termos de meios de produção e elenco, como aliás demonstra a adaptação cinematográfica de Giorgio Pressburger de 1981, embora possa haver maneiras e recursos para solucionar eventuais limitações, pelo que nos consta não haverá novas exhibições desta peça.

Com *Orgia* o caso muda de feição, possivelmente por se tratar de um texto que necessita de poucos meios, conservando toda a intensidade da estética dramática do autor e sendo facilmente transportável, logo, adequado para a itinerância. Apesar de ser estreada por um grupo estrangeiro – o Centro Andaluz de Teatro de Sevilha, que em 1992 participa na XV edição do FITEI trazendo o espectáculo encenado por Sara Molina para o Auditório Nacional Carlos Alberto do Porto –, conhece várias produções nacionais. Em 1999 o Teatro Público apresenta-a em Lisboa, no Teatro Politeama, com encenação de Celso Cleto, co-fundador da recém-formada companhia juntamente com Luís Santos. Entre Dezembro de 2005 e Fevereiro de 2006, João Grosso encena *Orgia*, traduzida por José Lima, num espectáculo que ocupa a Sala Experimental do Teatro Nacional D. Maria II. Nesta mesma altura, de Fevereiro a Abril de 2006, inicia a digressão por vários espaços teatrais do país uma montagem produzida pelos Artistas Unidos, com tradução e encenação de Pedro Marques. Em 2007 o espectáculo *Fazer bom uso da morte*, criação de João Garcia Miguel e Miguel Borges a partir de *Orgia*, é representado no espaço lisboeta da Casa d'Os Dias da Água, na Estefânia. Finalmente, e na versão de Pedro Marques, a peça é retomada pelo Teatro Nacional 21 numa direcção de Nuno M. Cardoso; se

bem que o projecto estivesse em preparação há dois anos, a estreia em 2022 acaba por coincidir com as comemorações do centenário, tornando-se numa homenagem ao autor e ao seu teatro.

Seguindo a cronologia de estreias por peças, em 1999 *Afabulação* consta da programação do Teatro da Cornucópia, sendo apresentada no Teatro do Bairro Alto numa tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo e encenação de Luís Miguel Cintra. Um espectáculo, como recorda Rui Ferreira e Sousa, com texto transbordante, complexo, político e “poético assombroso, que tem tanto de divino como de maldito, e é a revelação de uma luz, uma claridade que se situa entre a vida e a morte, numa espécie de enigma interior.” (Sousa, 1999). Em declaração ao crítico, o encenador deixa um comentário pessoal incontestável: “Para mim, Pasolini teve uma vida de santo e é um santo, um mártir com o sangue a escorrer, com uma vida política, voltada para os outros e para Deus, que nos defende do Mal, do cinismo.” (Cintra *apud* Sousa, 1999). Desta montagem resultou uma espécie de ritual sagrado, irrepetível e pontual.

No caso de *Porcile*, em contrapartida, o público português pôde assistir a duas representações: a primeira, *Porcherie*, traduzida por Albert Spinette e encenada por Stanislas Noday, trazida pelo Théâtre Gérard Philippe para o Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém em 2000; a segunda, *Pocilga*, com tradução e encenação de John Romão pelo Colectivo 84, é apresentada em vários teatros do país em 2014, no intuito de oferecer um tributo a Pasolini pondo em diálogo a peça e o filme homónimo, rodado em 1969.

Bestia da stile, a última das tragédias autógrafas, faz uma aparição isolada no Grande Auditório da Culturgest em 2006, na versão original, em italiano, co-produzida pelo Nuovo Teatro Nuovo – Teatro Stabile d’Innovazione, Teatro Stabile dell’Umbria e Bienal de Veneza, com direcção de Antonio Latella, que em 2004 encerra a sua *Trilogia Pasa-*

lini, após *Pilade* (2002) e *Porcile* (2003). Em depoimento ao *Diário de Notícias*, Latella afirma ver na peça “quase uma autobiografia”, considerando-o “o texto mais honesto, mas também o mais artístico” do autor, por isso “quase impossível de encenar” (*apud* França, 2006). A encenação, partilhada com os actores, reverte-se numa orquestração de vozes não recitantes, que proferem os versos “como se [fosse ditado] um testamento ou [aberta] a carta de um amigo querido que já não existe” (Latella *apud* França, 2006).

Várias são inclusive as adaptações a partir de obras não teatrais. Assim, *Una disperata vitalità*, monólogo de Laura Betti, amiga e actriz inspiradora de Pier Paolo Pasolini, recupera obra poética e participa na XI edição do Festival Internacional de Teatro de Almada, sendo visível no Palco Grande da Escola Secundária D. António da Costa em 1994.

L'histoire du soldat, argumento cinematográfico explicitamente reconduzível à lenda faustiana e ao mimodrama de Stravinsky-Ramuz, assinado por Pasolini, Sergio Citti e Giulio Paradisi entre 1972 e 1974 – pensado para Ninetto Davoli no papel do protagonista, de seu certo nome Ninetto Diotallevi –, está ligado a um projecto que não segue em frente, interrompido pela morte inesperada do poeta. O texto permanece guardado numa gaveta do planeado intérprete durante cerca de vinte anos, mas na década de 90 é confiado para leitura ao encenador Gigi Dell’Aglia e o *script* inédito é convertido em peça. Financiado por entidades e instituições nacionais e internacionais, incluindo o Teatro Stabile di Parma, o Teatro Stabile dell’Umbria e o Festival d’Avignon, o evento torna-se pioneiro em Itália na implementação do padrão europeu das grandes co-produções e conta com encenação e concepção cénica conjunta de Giorgio Barberio Corsetti, Gigi Dell’Aglia e Mário Martone. O espectáculo estreia com êxito em 1995 em Avignon e, aclamado pelo público e pela crítica, surpreende pela variedade de estilos, linguagens, poéticas, pesquisas e práticas artísticas e financeiras inovado-

ras, “coniuga[ndo] diversi modelli, punti di vista e poetiche culturali: diversi soggetti che si uniscono quindi non solo per sorreggere i costi ma per compartilhar visioni e risorse artistiche.”⁶. Em 1996 *L’histoire du soldat* integra a programação do Ciclo Teatro do Século xx, promovido pela Culturgest, que o acolhe no seu Grande Auditório.

Voices, *Escândalo* e *Íon* utilizam textos não identificados na sua concepção: *Voices*, do Theatergroep Hollandie, numa encenação de Johan Simons, participa na 2.ª edição do PoNTI/Porto Natal Teatro Internacional (Auditório Nacional Carlos Alberto, 1999); *Escândalo*, de Susana Vidal, pelo Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico, integra o programa da 7.ª edição do FATAL/Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (Teatro da Politécnica, 2006); *Íon*, de Eurípidés, em tradução de Frederico Lourenço, com adaptação e encenação de Luís Miguel Cintra, acrescenta textos não discriminados de Pasolini numa produção do Teatro da Cornucópia (São Luiz Teatro Municipal, 2014). O romance *Petrolio* constitui o húmus de dois espectáculos apresentados na capital: *Vision*, em cena no âmbito do Festival WAY/Who Are You? (Lux, 2004), e *Petrólio*, “perfinst” resultante do cruzamento interdisciplinar entre a performance e a instalação, uma criação de Luís Castro pela Karnart, com arranjo dramaturgico do próprio e de Mónica Garcez (Gabinete de Curiosidades Karnart, 2014).

Em tradução intersemiótica, com base em textos não identificados de Pasolini, são ainda apresentados em Lisboa dois espectáculos de dança: *Episode*, com coreografia de Maurice Béjart (vii edição dos Encontros Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993), e *Pele*, com direcção de Miguel Moreira e *couching* de Alain Platel e Romeu Runa, em cuja partitura textual confluem ademais obras de Jean Genet, Jaime Rocha e Elfride Jelinek (São Luiz Teatro Municipal, 2013).

⁶ <<https://www.teatrodue.org/lhistoire-du-soldat-t2c/>> [última data de acesso: 28 de Junho de 2022].

Refram-se, enfim, dois eventos divulgativos realizados sob a forma de leituras. *As cinzas de Pasolini*, recital alusivo a *Le ceneri di Gramsci*, planeado pelos Artistas Unidos, leva para vários espaços do país poesia original vertida por Maria Jorge Vilar de Figueiredo e Carlos Garcia. *Gennariello*, “trattatello pedagogico” traduzido por José Colaço Barreiros, que já cuidara da transladação de *Petrólio* (1996), integra em 2013 o ciclo O Nome de Deus, pensado pelo Teatro da Cornucópia.

Em termos editoriais, deve-se ao esmero tanto dos Livros Cotovia, como do Teatro da Cornucópia e dos Artistas Unidos, a recente disseminação portuguesa de todo o teatro de Pier Paolo Pasolini: *Afabulação* (1999, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), *Orgia / Pocilga* (2006, trad. Olinda Gil [*Pocilga*] e Pedro Marques [*Orgia*]), *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 desbravadora por parte de Mário Feliciano, não pode ser considerada apenas um facto literário e cultural, mas deve ser entendida, antes e acima de tudo, como um acto político e cívico. Pelo seu elevado mérito, lastimámos, em 2016, o falecimento de André Fernandes Jorge, fundador e mentor esclarecido da Cotovia, e lamentámos, em 2020, o encerramento da editora com um dos melhores catálogos em Portugal. E no entanto, o homem, a sua obra e a memória deles ficam.

Neste contexto, e não só, palavras de especial apreço e gratidão, pela sua presença, actuação e arrojo ímpares no tecido cultural português, devem ser dirigidas a Jorge Silva Melo, que acaba de nos deixar em 2022. A erudição do seu saber, o conhecimento profundo e a promoção apaixonada da cultura italiana em muito enriqueceram as relações entre os nossos dois países. A sua insaciável curiosidade e o generoso compromisso em visitar o melhor do passado e acarinhar as mais

estimulantes inclinações da contemporaneidade deixam viva saudade e valioso legado. Pasolini ocupava um lugar especial no horizonte dos seus autores e cineastas de eleição, sendo as suas intervenções, os seus espectáculos e os Livrinhos o fruto perceptível do seu extraordinário dinamismo.

Finalmente, e em síntese, a produção integral de Pasolini, sendo reflexo das suas opções ideológicas e biográficas, destas nunca esteve dissociada, mesmo abrigando ambiguidades, crispações e dissonâncias, mudanças de rumo e decepções, certezas e lisuras na observação e avaliação das alterações sociais e antropológicas do pós-guerra, radiografadas com implacável perspicácia. É na denúncia da impostura, no levantamento das contradições, na interpelação do humano e na procura da verdade que a sua arte tem o poder de se transcender e transfigurar. Ao recordar Pasolini, em entrevista a Enzo D'Errico saída no *Corriere della Sera* de 16 de Outubro de 1994, Erri De Luca finaliza o seu testemunho com uma despedida pungente:

Oggi sento la sua mancanza, come tutti quelli che hanno imparato qualcosa prendendosi con lui o prendendosi da lui. Ma avverto soprattutto la sua presenza e l'onore che ci ha fatto ad essere nostro contemporaneo. Uno come lui non c'era prima e non c'è stato dopo. Avremmo dovuto fare qualcosa in più per meritarcì la sua vita.⁷

[texto escrito no antigo acordo]

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1987). *Programa do espectáculo Calderón*. Lisboa: Teatro do Gymnasio.
- (1999). *Programa do espectáculo Afabulação*. Lisboa: Teatro da Cornucópia.

⁷ <<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/gennaioello-scugnizzo-di-pasolini>> [última data de acesso: 28 de Junho de 2022].

- (2006a). *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- (2006b). Dossiê: Sobre Pier Paolo Pasolini. *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho. Lisboa: Livros Cotovia.
- Amaral, Ana Luísa (2022). *O olhar diagonal das coisas*. Pref. Maria Irene Ramalho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 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). *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 48-76.
- Fadda, Sebastiana (2008). Pier Paolo Pasolini: ‘Vox clamans in solitudine’. *Sinais de cena*, n.º 10, Dezembro. Porto: Campo das Letras, pp. 113-117. Acessível em linha: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12657>>.
- França, Elisabete (2006). Pasolini inédito na Culturgest. *Diário de Notícias*. 18 de Maio. Acessível em linha em: <<https://www.dn.pt/arquivo/2006/pasolini-inedito-na-culturgest-640590.html>>.
- Latella, António (2006). Pasolini não pode ser enfrentado apenas intelectualmente. *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 119-120.
- Melo, Jorge Silva (2006). Por interposta mão – A descrição filmada. In AA.VV.. *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 160-167.
- Mèredieu, Florence de (2006). Teatro da palavra, oralidade e canibalismo. *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 96-98.
- Naldini, Nico (2006). A noção da idade é como um raio. *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 36-39.
- Pasolini, Pier Paolo (1974). Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiangio. *Paese Sera*, 8 luglio. Acessível em linha em: <<https://www.unime.it/sites/default/files/saggistica.pdf>>.
- (1975). *Escritos póstumos*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes Editores, Círculo 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. *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). *Píldas*. Trad. Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge. Lisboa: Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- Porto, Carlos (1997). *FITEI: Pátria do teatro de expressão ibérica*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Ronconi, Luca (2006). Tive sempre a certeza de que se tornaria um clássico. *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 112-114.
- Seródio, Maia Helena (2013). *Financiar o Teatro em Portugal: a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*. Lisboa: Bond Books/Centro de Estudos de Teatro.
- Sousa, Rui Ferreira e (1999). A palavra segundo Pier Paolo Pasolini. *Jornal Público*. 5 de Novembro. Acessível em linha em: <<https://www.publico.pt/1999/11/05/jornal/a-palavra-segundo-sao-pier-paolo-125963>>

SITIOGRAFIA

- <<https://artistasunidos.pt/>>
- <<http://www.bnportugal.gov.pt/>>
- <<http://www.cetbase.pt/>>
- <<http://www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it/>>
- <<https://www.rtp.pt/rtpmemoria/bocadecena>>
- <<https://www.teatrodue.org/lhistoire-du-soldat-t2c/>>
- <<https://www.unime.it/it>>