

UM ENCONTRO FRUSTRADO

Maria Rosaria Fabris¹

Resumo

A montagem brasileira da peça *Pílades*, ao privilegiar a ação, deixa de lado a valorização da palavra e o minimalismo cênico apregoados por seu autor, Pier Paolo Pasolini, no “Manifesto por um novo teatro” (1968).

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini, “teatro da Palavra”, peças, *Pílades*, montagem.

Abstract

The Brazilian mise-en-scène of the drama *Pilade*, favouring the action, denies the word’s valorization and the scenical minimalism that his author, Pier Paolo Pasolini, proclaims in “Manifesto per un nuovo teatro” (1968).

Keywords: Pier Paolo Pasolini, “teatro di Parola”, plays, *Pilade*, mise-en-scène.

Pier Paolo Pasolini, como se sabe, foi um intelectual de múltiplos talentos: poeta, ficcionista, pintor, ensaísta, crítico literário e cinematográfico, linguista, tradutor, argumentista, roteirista, cineasta, teórico de cinema, polemista etc. Uma de suas facetas menos conhecidas do público brasileiro é a de teatrólogo, pois raramente suas peças foram apresentadas no país, embora seu nome tenha sido ligado aos palcos em algumas ocasiões.

Em 1987, houve uma montagem mineira intitulada *Pasolini, morte e vida*, de Michel Azama, e, em 1992, duas encenações apresentadas em São Paulo se inspiraram em sua produção cinematográfica: *Lactolove*, extraída de “A terra vista da lua”, episódio de *As bruxas* (*Le streghe*, 1966), e *As mil e uma noites*, que baseou uma de suas narrativas em *As mil e uma noites de Pasolini* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974). Em 1996, Zeno Wilde montou *Pasolini – a segunda morte*

¹ Doutora – Universidade de São Paulo. E-mail: neapolis@bol.com.br

de *Pedro e Paulo*. Além disso, o intelectual italiano foi um dos autores cujos textos foram encenados em *Teatro/Mercadoria#1* (2006).

Dentre as peças de autoria de Pasolini, ao menos três foram montadas no Brasil: *Calderón* (*Calderón*), em 1989; *Orgia: uma tragédia de Pasolini* (*Orgia*), apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo pelo diretor Roberto Lage, entre 21 de março e 13 de abril de 2003, na qual Igor Penna também se inspirou para realizar seu curta-metragem *Orgia* (2008); e *Pocilga* (*Porcile*), representada no Rio de Janeiro em 2006. Traduzida e dirigida por Alessandra Vannucci, diretora italiana ativa também no Brasil, *Pocilga*, de certa forma, já era conhecida entre nós, graças à obra cinematográfica homônima de 1969.

Em virtude da pequena presença de obras teatrais pasolinianas em nossos palcos, a montagem de *Pilades* (*Pilade*), apresentada pelo Teatro de Narradores no SESC Pinheiros, entre 6 e 29 de maio de 2010 (e de novo em cartaz, no Espaço Maquinaria, de agosto a setembro do mesmo ano), criou grandes expectativas, também pela formação do grupo (Teatro de Narradores), que surgiu em 1998, no âmbito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Dirigida por José Fernando Azevedo, a peça foi traduzida por Alex Calheiros e Pedro Heise, dois ex-alunos daquela instituição.

Pasolini teatrólogo

O texto encenado na capital paulista integra um conjunto de sete tragédias esboçadas por Pasolini em 1966 e terminadas em anos sucessivos: *Teorema* (1966) – inédita como peça, mas já havia sido transformada em roteiro cinematográfico (1968) e, logo em seguida, em romance –, *Orgia* (1966-1968), *Pilade* (1966-1967), *Affabulazione* (1966-1969), *Bestia da stile* (1966-1975), *Porcile* (1967-1968) e *Calderón* (1967-1973).

Nessas peças, o escritor começava a expor o conceito de *teatro di Parola* (teatro da Palavra), como ele o denominou, lançando o *Manifesto per un nuovo teatro*, publicado pela revista *Nuovi argomenti* (janeiro-março de 1968), e posteriormente no volume *Teatro* (1988). No Brasil, o “Manifesto por um novo teatro” foi divulgado pela revista *Folhetim*, em 2001, numa tradução incompleta e problemática.

Opondo-se tanto ao teatro tradicional quanto ao experimental, Pasolini propunha que, para valorizar a enunciação das falas, a ação cênica fosse praticamente anulada, de modo que a Palavra pudesse consubstanciar-se por intermédio do ator. Ao recusar o teatro burguês e o de vanguarda, o autor inspirava-se nas tragédias gregas, que se dirigiam à comunidade na qual havia surgido a realidade abordada.

De fato, *Pilades* pode ser considerada uma continuação da *Oréstia* de Ésquilo, que Pasolini havia traduzido, em 1959, a pedido do ator Vittorio Gassman. Expulso de Argos por acreditar na volta das Fúrias, Pílades, em seu exílio nas montanhas, encontra as Eumênides da deusa Atena, as quais lhe preveem um futuro luminoso. O jovem, no entanto, acaba por recusar a luz da Razão consoladora.

Nas demais peças, o momento representado projeta-se sempre, de alguma forma, no universo trágico da Grécia antiga: assim, em *Teorema*, Odetta, como a Antígona de Sófocles, assiste o pai em sua enfermidade, e este, por sua vez, é antes um filho do que um pai, ou seja, integra a galeria de Édipos da produção pasoliniana (FABRIS, 2002, p. 6). Em *Orgia*, ao Homem (de traços andróginos) e à Mulher (Medeia reencarnada), que estão em busca do estado inicial, só resta a morte. O mito de Cronos, devorador da própria prole, e o de Édipo parricida (mas, na peça, é o pai que, apaixonado pelo filho, o mata) imbricam-se em *Affabulazione*. Em *Bestia da stile*, as Erínias, divindades da Antiguidade burguesa, transformaram-se nas Eumênides, a fim de “proteger (e integrar) com sua antiga Loucura as obras da nova Razão”, de

1945 em diante. Na Alemanha neonazista, focalizada em *Porcile*, a “Godesberg goethiana” foi cedendo lugar a “uma Atenas de cimento”. O incesto edipiano repete-se nos sonhos de Rosaura, em *Calderón*, por três vezes: Sigismondo (de ascendência judaica, que *absolve* os outros com sua terapia) é pai de Rosaura e une-se à filha para gerar Pablo, por quem ela se apaixona, projetando esse amor também no jovem Enrique (PASOLINI, 1988, p. 670, 462, 457).

Na “Nota do tradutor” que acompanha sua versão da *Oréstia* esquiliana, escreveu Pasolini (1985, p. 177-178):

o irracional representado pelas Erínias não deve ser recalcado (também porque seria impossível), mas simplesmente contido e dominado pela razão, paixão produtiva e fértil. As Maldições transformam-se em Bênçãos. A incerteza existencial da sociedade primitiva persiste enquanto categoria de angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída.

Não se pode esquecer que, naquele período, “a mediação cultural”, como escrevia Alberto Moravia, se tornou “uma necessidade poética” (apud: SICILIANO, 1978, p. 328) para Pasolini e que, paralelamente à elaboração das peças e das ideias sobre o teatro da Palavra, ele levou para as telas a chamada trilogia grega: *Édipo rei* (*Edipo re*, 1967), inspirado na tragédia de Sófocles; *Medeia, a feiticeira do amor* (*Medea*, 1969), no qual fundiu as lendas tessálicas do centauro Quíron, dos argonautas e de Jasão e Medeia com a tragédia homônima de Eurípides, e *Anotações para uma Oréstia africana* (*Appunti per un'Orestide africana*, 1969), a partir da trilogia de Ésquilo (*Agamenon*, *As coéforas* e *As Eumênides*).

Não dispondo de uma vivência pessoal, neste filme, o cineasta valeu-se de sua sensibilidade poética para estabelecer uma analogia entre a civilização grega arcaica e a sociedade tribal do continente negro, entre a democracia que Orestes leva para Argos e a descoberta da democracia na África, tentando articular um discurso que lhe permitisse auspiciar às novas nações a passagem de estados tribais, regidos pela religião ancestral, para modernas democracias. No entanto, alertava Pasolini (apud: *Ciclo Pasolini anos 60*, 1985, p. 97),

a civilização arcaica – superficialmente dita folclore – não deve ser esquecida, desprezada e traída. Mas deve ser assumida no interior da nova civilização, integrando-se nela e tornado-a específica, concreta, histórica. As terríveis e fantásticas divindades da pré-história africana devem sofrer o mesmo processo das Erínias e se tornarem Eumênides.

O desconforto em relação à realidade, que não conseguia mais inspirá-lo, levou o diretor a refugiar-se cada vez mais na cultura, entendida não enquanto acessório museológico, mas como patrimônio vivo, que ajuda a romper convenções, a transgredir, a refletir sobre o papel do intelectual burguês (que é o do próprio escritor), o qual passou a interrogar o passado – a História e os tempos que a antecedem – para favorecer o surgimento de uma nova ordem social. Não é por acaso que, nesses filmes, o cineasta se moveu do âmbito do particular para uma esfera cada vez mais pública: do drama autobiográfico em *Édipo rei* passou para a questão da alteridade em *Medeia*, desembocando na afirmação da coletividade em *Anotações para uma Oréstia africana*.

Naqueles anos, o cineasta estava deixando de lado um registro mais realista, mais mimético, que havia caracterizado seus primeiros filmes – seja os ficcionais, como *Desajuste social* (*Accattone*, 1961) ou *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962), seja documentários como *Comizi d'amore* (1964, comercialmente inédito no Brasil) – substituindo-o por um tom de fábula, como o que caracterizou, por exemplo, *Gaviões e passarinhos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), para chegar nas obras inspiradas nas peças gregas, a fim de desnudar a convenção sobre a qual se funda a própria linguagem cinematográfica e afirmar a representação na qual se baseia o fazer artístico.

Píladas

Píladas, portanto, surgiu num momento bem determinado da trajetória de Pasolini, quando este projetava nos mitos do passado a tragédia (particular

e histórica) do homem contemporâneo: seria desejável, portanto, que sua encenação fosse pensada dentro desse universo.

A leitura proposta pelo Teatro dos Narradores é outra e o público acaba sendo brindado com uma espécie de iniciação ao universo cinematográfico pasoliniano como um todo. De fato, os espectadores são convidados para um churrasco, com acompanhamento de música popular, durante o qual um jovem inquieto, secundado por um operador de câmera, pergunta a vários dos presentes no que eles têm esperança – tomadas que, posteriormente, serão integradas à encenação. Em seguida, o público retorna ao saguão do segundo andar, onde foi acolhido, acompanhando uma figura feminina, e de lá, através de um vidro, assiste ao banho de três jovens nus, vistos de costas. Por fim, adentra o espaço cênico propriamente dito.

Nessa parte inicial da encenação, o universo fílmico pasoliniano, não o teatral, é uma presença marcante. A informalidade do churrasco leva a pensar no universo popular que caracterizou as primeiras obras do diretor, como *Desajuste social*, *Mamma Roma* e até “A ricota”, episódio de *Relações humanas* (*Rogopag*, 1963). As rápidas entrevistas feitas pelo ator que personifica Pílades remetem às enquetes sobre a sexualidade dos italianos, realizadas pelo cineasta em 1963 para *Comizi d'amore*. Ao mesmo tempo, essa espécie de prólogo não deixa de ter certo parentesco com o teatro de imersão, tendência dos palcos londrinos e que já alcançou a cena carioca.

A figura feminina, mítica em sua composição, lembra de imediato a caracterização da Medeia pasoliniana em suas vestes de sacerdotisa. É uma figura hierática, que, ao se revelar como sendo Electra ou Cassandra (os atores desdobram-se em mais de um papel, o que, às vezes, embaralha a compreensão), vai perdendo sua intensidade ao longo da representação, tornando-se quase histórica, como a esfinge de *Édipo rei*. Nada mais contrário àquelas mulheres fortes que predominam na dramaturgia do autor, como a Mamma Roma de Anna Magnani, a Jocasta/Susana de Silvana Mangano ou a

Medeia de Maria Callas, só para citar alguns exemplos. Os três nus masculinos remetem a *Salò (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)* – assim como, mais adiante, a dança entre Orestes e uma Electra de trejeitos afeminados –, enquanto o término de seu banho, já no pequeno palco, traz à lembrança algumas sequências da chamada trilogia da vida, especialmente de *Decamerão (Il Decameron, 1971)*. Além disso, o espaço cênico terá como fundo um fotograma de *Gaviões e passarinhos*, com o corvo empoleirado numa tabuleta com os dizeres “Proprietà privata” (Propriedade privada).

A explicitação exagerada da homossexualidade que subjaz à amizade de Orestes e Píades (e acaba envolvendo Electra), enfraquece a densidade dramática e não corresponde às intenções do autor, uma vez que, em sua obra, a obsessão erótica, latente, em menor ou maior medida, desde suas primeiras realizações, explode no início dos anos 1970, principalmente no cinema, com *Decamerão, Os contos de Canterbury (I racconti di Canterbury, 1972)* e *As mil e uma noites de Pasolini*. Na montagem, o predomínio desse aspecto faz com que o embate entre o surgimento de um estado democrático moderno e as forças do passado passe quase para o segundo plano.

A utilização de um depoimento filmado do escritor sobre a obra em tela, reforçando a identificação entre a atitude de Píades e a Resistência italiana, mais confunde do que ajuda um público não familiarizado com essa página da história daquele país, que, na montagem, fica descontextualizada. O programa, que reproduz outras declarações do autor nesse sentido, poderia esclarecer mais o público, mas, infelizmente o folheto é distribuído na saída da peça. Ademais, é bom lembrar que a contradição não era rara no pensamento pasoliniano, e, muitas vezes, representa um obstáculo difícil de ser contornado por seus apreciadores. Assim, a leitura mítica que fez daquele período tão conturbado da Itália, levou Pasolini (2010, p. 4), nesta peça, a atribuir às Eumênides características negativas que entram em contraste com a visão que

delas apresentou na tradução da *Oréstia* esquiliana e na sua versão cinematográfica, das quais se falou acima:

O tema profundo do drama é o seguinte: a Deusa da democracia liberal, Atena, transforma as Fúrias, deusas da irracionalidade ‘selvagem’, em Eumênides, deusas da irracionalidade que sobrevive como capacidade de sonho e de sentimento num mundo racional; mas eis que a metade das Eumênides ‘degeneram’, e ‘das misteriosas montanhas’ voltam para a cidade, para o coração da democracia liberal; as outras Eumênides, que permanecem nas montanhas ‘inspiram’, por sua vez, a revolução socialista e *partigiana* de Pílates. Mas eis que intervêm inesperadamente – e fora de qualquer previsibilidade histórica – Atena. É a nova civilização capitalista. Atena, depois de ter previsto a conivência de Orestes com as atrocidades da burguesia fascista e a luta *partigiana* contra ele, chama de volta as Eumênides fiéis que estavam nas montanhas. E estas, também inesperadamente, a obedecem, e se tornam as deusas do bem-estar, da nova era da opulência. Pílates, assim, abandonado pelas deusas (observe-se que são as mesmas deusas da democracia liberal a inspirar a revolução socialista) não tem mais nada a fazer, e só lhe resta uma única verdade: o horror pelo poder.

A tentativa de conexão entre a linguagem teatral e a cinematográfica poderia ser acertada, pois já foi salientado que Pasolini era um artista múltiplo. O desacerto, no entanto, instaura-se diante da arbitrariedade e de certa superficialidade com que essa conexão foi estabelecida, resultando num pastiche redutor do universo pasoliniano. Isso fica bastante evidente na escolha da trilha musical, toda baseada na nossa MPB, com destaque para sucessos cantados por Clara Nunes. Se a intenção era a de envolver o público teatral brasileiro naquele clima arcaico que Pasolini pretendia transpor para a tela também pelo emprego da música popular (no sentido de folclórica, ligada às tradições ancestrais e religiosas de um povo), a operação não deu certo. As músicas selecionadas, por mais que remetam à religião de raízes africanas – há tantas outras bem mais significativas e adequadas em nosso cancionário –, não conseguem traduzir de modo algum aquela ambientação de “*cinema*

antropológico”, na definição de Sandro Petraglia (1974, p. 101), que caracterizou a trilogia grega do diretor e que o encenador brasileiro pareceu buscar.

O emprego de outros meios (câmeras, monitores etc.), cria alguns momentos intensos e interessantes, como na parte final da peça, ocasião em que o espetáculo consegue deslanchar, mas a movimentação exagerada, quando não desnecessária, distrai o espectador do que deveria ser o fulcro da encenação: a Palavra. Numa das poucas resenhas de que a montagem foi objeto, Antonio Gonçalves Filho (2010, p. D9) lamenta que “a encenação brasileira ceda ao mundano e rejeite o lirismo épico” da peça, deixando de lado as intenções do manifesto de Pasolini para quem o novo teatro deveria ser “desprovido de efeitos espetaculares”.

O teatro da Palavra versus um teatro corporal

De fato, bastaria a leitura da última diretriz para se ter uma ideia de como a montagem paulistana se afasta da proposta de Pasolini (2001, p. 20-21)¹:

43) Recapitulando, então: o teatro da Palavra é um teatro completamente novo, porque é endereçado a um novo tipo de público, suplantando totalmente e para sempre o público burguês tradicional. A sua novidade consiste em ser, pois, da Palavra: ao opor-se, então, aos dois teatros típicos da burguesia, o teatro da Fofoca e o teatro do Gesto e do Urro, que podem ser reconduzidos a uma substancial unidade: a) por possuírem o mesmo público (que o primeiro diverte e o segundo escandaliza), b) pelo comum ódio pela palavra (hipócrita o primeiro, irracional o segundo).

O teatro da Palavra procura o seu ‘espaço teatral’ não no ambiente, mas na mente. Tecnicamente, tal ‘espaço teatral’ será frontal; texto e atores defronte ao público: a absoluta paridade cultural entre esses dois interlocutores que se olham nos olhos é garantia do real sentido democrático, também cênico.

[O teatro da Palavra é popular não porque se dirige diretamente ou retoricamente à classe trabalhadora, mas porque se dirige a ela de forma

indireta e realista por meio dos intelectuais burgueses progressistas que são seu público.]

O teatro da Palavra não possui nenhum interesse espetacular, mundano etc.: o seu único interesse é o interesse cultural, comum ao autor, aos atores e aos espectadores; os quais, quando se reúnem, exercitam um 'rito cultural'.

Para que esse rito cultural fosse cumprido, para que essa reunião entre autor, atores e espectadores se tornasse possível, teria sido necessário outro tipo de atualização (que não uma versão tecnológica) da leitura que Pasolini empreendeu da sociedade italiana dos anos 1960, talvez projetando-a na contemporaneidade, assim como o diretor fez na própria *Pílades* e em tantas obras cinematográficas, em que o passado representado é trazido para o presente da representação.

Mesmo que pese o esforço e a ousadia do Teatro de Narradores de levar para o palco uma peça tão incômoda, *Pílades* continua à espera de uma montagem brasileira que lhe permita valorizar a prosódia do texto, afirmar sua poesia e desvendar sua ideologia.

Referências bibliográficas

Ciclo Pasolini anos 60. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

FABRIS, Mariarosaria. Em nome do pai. Teorema, Porto Alegre, n. 1, ago. 2002, p. 5-6.

FABRIS, Mariarosaria. Pasolini no rumo de Brecht. Sinopse, São Paulo, jun. 1999, p. 28-29.

FABRIS, Mariarosaria. A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini. In: CORSEUIL, Anelise R. et alii (org.). Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009, p. 117-140.

GONÇALVES Filho, Antonio. Épico de Pasolini perde o lirismo. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 maio 2010, p. D9.

PASOLINI, Pier Paolo. Manifesto por um novo teatro. Tradução de Rosete de Sá. Folhetim, Rio de Janeiro, n. 11, set.-dez. 2001, p. 4-21.

PASOLINI, Pier Paolo. Nota del traduttore. In: ESCHILO. L'Orestíade. Tradução de Pier Paolo Pasolini. Torino: Einaudi, 1985, p. 173-178.

PASOLINI, Pier Paolo. Pasolini escreve sobre Pílades. In: Pílades de Pasolini. Programa da peça. São Paulo: SESC Pinheiros, 2010, p. 3-4.

PASOLINI, Pier Paolo. Teatro. Milano: Garzanti, 1988.

PETRAGLIA, Sandro. Pier Paolo Pasolini. Firenze: La Nuova Italia, 1974.

REIS, Luís Augusto. O teatro na obra de Pasolini. Folhetim, Rio de Janeiro, n.º 11, set.-dez. 2001, p. 22-29.

SICILIANO, Enzo. Vita di Pasolini. Milano: Rizzoli, 1978.

SOUZA, Vilma de Katinski B. de. A tragédia do século XX e o teatro de Pier Paolo Pasolini. Revista de Italianística, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 61-73.

¹Foi restaurado, entre colchetes, o parágrafo excluído na tradução brasileira.