

A TRAGÉDIA DO SÉCULO XX E O TEATRO DE PIER PAOLO PASOLINI

*Vilma de Katinszky Barreto de Souza**

Resumo: Reflexão sobre a existência e a "corrosão" do trágico como gênero dramático do século XX. Denúncia da burguesia através dos seus escândalos como "casos comuns". Função satírica e tratamento sério do travestimento. A análise da peça *Affabulazione*, de Pasolini, permite ver como o autor retoma um dos temas edipianos, que poderíamos chamar de "anti-Édipo"

Palavras-chave: tragédia do teatro moderno, o anti-Édipo, travestimento-paródia, mito e mistério.

O teatro de Pasolini oferece-nos, como poucas obras atuais, a possibilidade de uma reflexão sobre a existência, a validade e a "corrosão" do trágico como gênero no século XX. Tal corrosão, pode-se dizer, realiza-se através de algumas técnicas que, tendo percorrido um longo caminho desde Aristóteles, sempre encontraram as mais diversas aplicações em autores e artistas ligados à lírica, à dramática e, acompanhadas ou não de música, investiram a literatura ocidental, para não dizer universal, sob várias denominações: a paródia, o *pastiche*, o travestimento e outros. Foi pela literatura italiana que procuramos rastrear alguns pontos e momentos mais significativos, onde a paródia, entre elas e principalmente, prestou-se e contribuiu para transformar o sistema aristotélico dos gêneros poéticos no cruzamento dos dois níveis de ação, "alto" e "baixo", e dos dois modos de representação, narrativo e dramático. A partir daquele sistema, sabemos que as ações elevadas e o modo dramático correspondem à tragédia, enquanto a mesma ação e o modo narrativo caracterizam a epopéia. Uma vez que as ações baixas e o modo dramático são próprias da comédia; é plausível, dada a inexistência de informações deixadas pelo filósofo grego, que essa última condição tenha constituído a paródia. Seja como for, depois da definição de poesia como a representação das ações humanas em versos, não é da mesma origem a oposição da paródia à melodia, tal como Egemone de Tarso, o

* Professora de Literatura Italiana junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

primeiro poeta paródico, recitava os versos de Homero (Poética, Aristóteles, 1448, 11-14). Essa mudança da práxis recitativa, que ainda não atinge o conteúdo, é a primeira acepção do termo paródia. Emancipada assim a melodia do ritmo versificatório e as palavras destacadas da música, deu-se o primeiro passo para a evolução e o nascimento da literatura no sentido moderno. Cabe à paródia um papel importante nesse destaque do momento original. Muitos autores gregos posteriores a Ateneu gramático usaram o termo com acepções semelhantes. Ainda muito intimamente ligado à música, aparece em Quintiliano como a utilização exagerada de uma melodia acompanhada de um texto diferente daquele para o qual ela fora composta; encontramos no mesmo autor uma aplicação próxima à do vocábulo moderno em que os versos se aproximam de modelos muito conhecidos, isto é, ora um simples fenômeno de imitação, ora um emprego e uma intenção irônicos e polêmicos em relação ao modelo escolhido¹ Como vimos, na retórica clássica não se faz uma distinção propriamente entre a imitação de um modelo e a sua invenção paródica. É só no Renascimento que reaparece o termo paródia na expressão "rhapsodia inversa" de J.C. Scaligero (1561) talvez fundamentado no tríplice paralelismo: tragédia-sátira, comédia-mimo e épica-paródia. Houve, então uma grande defasagem entre o uso do termo; nas línguas modernas era bastante limitado e nas obras em latim era entendido como *imitatio* ou *aemulatio* de um texto preexistente, daí as numerosas "paródias sacras" ou "morais" recolhidas em *Parodiae morales* de H. Estienne (1575)², e a afirmação de um gênero parodístico por excelência que foi o poema heroicômico; exemplo insigne é o *Morgante* de Luigi Pulci, cuja primeira edição é de 1481, onde o autor trata comicamente a matéria que o conterrâneo Donato Acciaiuoli contava em estilo nobre e elevado na sua *Vita Caroli* (1461) para homenagear Luis XI, rei de França. Com o passar do tempo, entram em concorrência outros dois termos: o "travestimento" e o "pastiche". O primeiro, um tipo de operação textual, uma descrição com modo parafrásico, é exatamente o contrário do tipo parodístico; este respeita a forma do modelo, enquanto o segundo realiza uma transformação do conteúdo, isto é, o travestimento é homotemático e a paródia é antitemática. A estética contemporânea, que se ocupa com grande empenho de todos os tipos de travestimentos, transformações e adaptações, privilegia mascaramentos e desmascaramentos, carnavalizações rituais e

1 Cf. F.W. Housholder, "Parodia". *Classical philology*, nº 39, 1944.

2 Cf. Borello, R.S. *Materiali per lo studio della parodia*, Torino, CLUT, 1984.

reconsagrações desmistificadoras. Numa época pós-moderna como a nossa, assistimos a uma derrubada de limites entre os estilos elevados e inferiores, da invenção e da readaptação, da escritura e da reescritura; na literatura em particular verificamos a proliferação dos "travestimentos sérios" dos mitos. O travestimento, a carnavalização e o mascaramento tornam-se, pois, um modo de desmascarar a mentira que se aninha em todo o discurso auto-afirmativo, autocentrado ou monológico. A verdade comporta todas as palavras com que se denuncia e se põe a nu a mentira, apropriando-se do discurso alheio para dizer outra coisa, de um "outro" em relação àquele discurso. Assim é que, ao enfrentarmos a obra dramática de Pasolini, podemos avaliar a extensão que a expressão "travestimento sério" atingiu ao desintegrar o gênero trágico e reconstituí-lo como expressão e desmascaramento da sociedade contemporânea em seus múltiplos aspectos da decadência e da corrupção dos indivíduos e das classes burguesas como um todo. Num artigo de Barberi-Squarotti sobre a obra citada, ele assim explica que a repetição das situações e dos fatos já consagrados pela grande dramaturgia clássica e barroca, a partir de Ésquilo e de Sófocles para chegar até Calderón de la Barca, nos indicam os caracteres típicos do trágico do século XX, que nada de novo pode inventar senão apoiando-se nos modelos dos tempos em que o gênero da tragédia representava o caráter extremo dos conflitos no interior do estado e das instituições. Pasolini reescreve o que já tinha sido escrito, de cuja antigüidade os modelos garantem a possibilidade de reproposição da transgressividade, da excepcionalidade e da enormidade próprias da tragédia³. Mas para denunciar a burguesia é preciso tornar os seus escândalos "casos comuns", isto é, usar a máscara da mediocridade, "despotencializar a sua carga subversiva, travestir-se"⁴. A literatura teatral de Pasolini é o melhor exemplo de como o travestimento pode ter um caráter sério e não apenas uma função satírica.

A obra teatral de Pasolini constitui-se de seis peças que representam o seu corpus, inacabado segundo o autor, e que praticamente permaneceu na primeira versão, pois ele nos diz, numa entrevista que deu ao italianista francês Jean-Michel Gardair e publicada em 13 de novembro de 1971 no Corriere del Tirreno⁵, que não as terminou de corrigir e aperfeiçoar, a não

3 Cf. G. Barberi-Squarotti, "L'anima e la letteratura". *Critica letteraria*, nº 29, 1980, p. 646-648, 680.

4 Cf. Borello.

5 Bonino, G. D. "Prefazione", in: P. P. Pasolini, *Teatro*.

ser algumas; para outras faltaram algumas cenas; como ficassem um pouco menos atuais, ele as considerou quase que "póstumas" Na verdade, esses seis trabalhos, que se chamaram tragédias, apresentam características variadas dentro de uma grande linha de temas arrojados e modernos, que beiram a força trágica de modelos antigos mas que procuram fixar e explorar o drama do homem do século XX, exigindo um esforço do seu contemporâneo, isto é, de nós, para neles penetrarmos, esmiuçarmos os seus nervos, a sua carne e todas as suas contradições, para nele nos encontrarmos por inteiro, não sem antes nos escandalizar e nos encantar. Nessa variedade de tons e de níveis talvez esteja a sua riqueza; mas é certamente na exuberância das suas personagens, que são quase poesia pura, que vamos encontrar um texto mais literário do que teatral, ainda segundo as próprias informações do autor. Tendo ele permanecido doente, em repouso, por um mês, reencontrou a necessidade de escrever poesia, agora através de personagens, depois de um tempo acabado de sua primeira fase poética. Durante a convalescença lera Platão e sentira então o desejo de escrever e criar personagens em versos. Esse teatro escrito num período tão curto de tempo, ou seja, segundo suas palavras, começado e terminado praticamente em 1965, foi sendo publicado em datas diferentes, a saber: **Calderón** em 1973, **Affabulazione** em 1977, e **Orgia, Porcile e Bestia da stile** em 1979. A referência muito significativa ao "teatro das idéias", como se consideram muitos dos diálogos de Platão, certamente levou Pasolini a criar o seu Teatro de Palavra, como ficou conhecido e consagrado no seu **Manifesto del Teatro di Parola**, intitulado "Per un Nuovo Teatro", publicado em **Nuovi Argomenti** entre janeiro e fevereiro de 1968. Nele vamos encontrar realmente as idéias-chave e a grande coerência formal e ideológica da criação de sua arte dramática. Como em todo manifesto, há um diálogo direto do autor com o espectador, isto é, do escritor com o seu público. Em vinte páginas, o autor se dirige, em primeiro lugar, aos leitores, significando e chamando a atenção, não do público ouvinte, mas do público pensante. Isto exige da parte de todos uma revisão cuidadosa dos seus conceitos arraigados ou pelo menos tradicionais sobre tradicionais idéias que já existem a respeito de um velho teatro e do novo, para o qual o autor pede o despojamento de preconceitos, pois o manifesto pretende apresentar declarada e autoritariamente o conteúdo das novas idéias. Partindo do princípio de que o velho teatro não exista mais ou esteja desaparecendo, Pasolini tem como finalidade uma demonstração paradoxal de que "o teatro deveria ser o que o teatro não é ". Num segundo item, o autor exprime o primeiro propósito revolucionário do seu programa: "os destinatários do novo teatro não serão o público dos burgueses mas os grupos avançados da burguesia" que não irão ao teatro para "divertir-se ou escanda-

lizar-se" porque devem ser totalmente "iguais" ao autor dos textos. Por grupos avançados da burguesia entende os poucos milhares de intelectuais de cada cidade, cujo interesse cultural seja, talvez ingênuo, provinciano mas real. Numa lista propositadamente "esquemática e terrorística" o autor inclui os "progressistas de esquerda, incluídos os católicos que tencionam construir na Itália uma Nova Esquerda, cuja minoria é formada pelos grupos das elites sobreviventes do laicismo liberalcrociano e dos radicais". O novo teatro não é acadêmico nem de vanguarda, pois não se insere numa tradição, ignorando-a e ultrapassando-a de uma vez para sempre. Ao instituir o novo teatro como o teatro de palavra, incompatibiliza-o com o teatro tradicional ou o da democracia ateniense, com o da inteira tradição moderna do teatro renascentista e com o de Shakespeare. É uma representação que mais se deve ouvir do que ver, pois as idéias são as reais personagens desse teatro. Ao passar em exame todas as formas teatrais existentes, as chamadas formas sérias – teatro tradicional e teatro de vanguarda, teatro burguês e antiburguês, teatro oficial e de contestação, teatro acadêmico e de *underground* – opõe-nas a duas classificações que considera mais vivas, ou seja: 1) *o teatro della Chiacchiera* (usando a definição de Moravia) em que a conversa substitui a palavra e 2) o teatro do Gesto e do Grito, onde a palavra é dessacralizada ou destruída em favor da pura presença física. Dessa dupla oposição deriva uma das características fundamentais do teatro de palavra (como no ateniense) isto é, o desaparecimento quase total da ação cênica, e com ela a falta quase total da encenação pois esse teatro não poderá ser mais uma forma experimentada de rito natural, arquétipo do teatro, nem de rito religioso, como o do primeiro teatro que se distingue da vida, nem de político criado pelo maior teatro do mundo que foi o da democracia ateniense; não se confunde também com o rito social do teatro burguês que celebra os seus fastos mundanos desde o teatro da arte elisabetano de Shakespeare ou de Calderón, do poeticamente sublime até Tchekov e depois até a segunda revolução burguesa, liberal. O rito do Teatro de Palavra só pode definir-se como rito cultural pois, voltando-se a "grupos culturais avançados da burguesia e, portanto, à classe operária mais consciente, através de textos fundados na palavra (quem dera poética!) e sobre temas que poderiam ser típicos de uma conferência, de um comício ideal ou de um debate científico – ele nasce e opera no campo da cultura. Daí a sua grande diferenciação, seja no âmbito dos destinatários e espectadores, porque, ultrapassando as suas relações com a burguesia, pode atingir realisticamente a classe operária que, de fato, "está unida por uma relação direta com os intelectuais avançados", seja ainda pelos seus programas que não terão um ritmo normal, isto é, não terão *avant-premierè*, -estréias ou réplicas, terão a preparação de duas ou três

representações por vez e serão apresentadas na própria sede do teatro e nos lugares (fábricas, escolas, círculos culturais) onde os grupos avançados terão suas sedes. Também é diferenciado o tipo de ator, ou seja, ele deve mudar de natureza: não deverá ser simplesmente um homem de cultura ou sentir-se fisicamente o portador de um verbo que transcenda a cultura, numa idéia ritual do teatro, mas ser veículo vivo do próprio texto, tornar transparente o pensamento, e será tanto melhor quanto mais bem compreendido pelo espectador. A língua no teatro de palavra exclui, na sua autodefinição, o dialeto e a koiné dialetal e os inclui em caráter excepcional ou numa acepção trágica que os coloca no nível da língua culta. Tendo de superar a contradição de aceitar uma convencionalidade do italiano oral e escrito, do italiano escrito e lido e do italiano puramente oral dos dialetos, tem de evitar todo o purismo de pronúncia e homologar aquele italiano oral até o ponto em que permanece real: ou seja, no limite entre a dialetalização e o cânone pseudo-florentino, sem jamais superá-lo. Para que tal convencionalidade lingüística teatral fundada sobre uma convencionalidade fonética real (a de 60 milhões de exceções fonéticas) não se torne uma nova academia, é preciso ter continuamente consciência do problema, permanecer fiel aos princípios do teatro de Palavra, ou seja: a um teatro que seja sobretudo debate, troca de idéias, luta literária e política sob um plano o mais democrático e racional possível, ou ainda a um teatro atento sobretudo ao significado e ao sentido, excluindo todo formalismo que, no plano oral, quer dizer complacência e estetismo fonético. Tudo isso requer a fundação de uma verdadeira e própria escola de reeducação lingüística que tenha por base a recitação do teatro de Palavra, cujo objeto direto não seja a língua mas o significado das palavras e o sentido da obra. Uma revisão completa da idéia que tem de si o autor implica um esforço total num conjunto de argúcia crítica e de sinceridade.

Passando logo à apresentação das peças diremos que o núcleo central de todo o teatro pasoliniano estabelece a tensão indivíduo-sociedade, ou melhor, indivíduo-Poder, nas variantes da Liberdade individual e coletiva, liberdade-escravidão, liberdade-diversidade e as demais tensões de que o homem, desesperado em compreendê-las, é ao mesmo tempo vítima e algoz, sujeito e objeto num espaço e num tempo mentais que estão na sua cabeça, abolindo a todo momento, os limites do sonho e da realidade numa interação que os confunde algumas vezes e outras os separa numa grande força trágica e mortal. Na primeira peça, **Calderón**, produzida e dirigida pelo autor e a única publicada em vida, Pasolini empresta do grande dramaturgo espanhol Calderón de la Barca (1600 – 1681) o nome e do título de **La vida es sueño**, que é sua obra-prima, uma retomada muito livre: ela se passa na Espanha mas em 1967. Ambas as estruturas se prendem ao sonho mas o tema é muito

diferente. O de Pasolini é uma parábola escabrosa e lúgubre sobre a impossibilidade de evasão do universo da própria condição social. Três sonhos sucessivos, três ambientes: aristocrático, proletário, médio-burguês. Depois de **Affabulazione**, que analisaremos adiante, vem **Pilade onde**, na seqüência ideológico-política, Pasolini não exercitará com muita clareza a sua "sabedoria um pouco irônica contra o poder" Não é uma peça dialética mas épico-lírica contra o poder; é uma espécie de apêndice a **Orestíades de Ésquilo** (traduzida em 1960) cuja escritura ritmada é uma epítome áspera e pessimista do já acontecido que se contempla para trás no "tempo que nos deixou para trás" Atenas, a Razão-Poder "não tem recordações – O que ela sabe o mundo é..." Pilade "o obediente – o silencioso, o discreto, o tímido, Pilade nascido para ser amigo" é ainda a figura do diverso ("um de nós" mas dotado de uma graça misteriosa"). Pilade recorre à luz, que infelizmente é consoladora, da Razão – poder que depois de tê-lo ofuscado sorri dele e o abandona à atroz tortura de uma pura e simples incerteza. Usa a não – razão contra a razão, como fizeram exatamente no passado recente "poetas" e "assassinos" e não muda em nada o futuro da "velha cidade" que se apressa impávida para a sua "nova história" sob "a primeira luz" de uma imutável aurora.

Em **Porcile**, versão épico-lírica de um dos episódios que Pasolini filmou em 1969, entre o Poder e o indivíduo a barreira da separação é altíssima. Julian, o seu protagonista, que será despedaçado no "cheiro de estrume e de estrebaria que sobe alto pelo ar da Renúncia", apenas sofreu porque se fechou dentro de si, porque "não se confundiu com ninguém"; porque a todos traiu "sem ter... jamais prometido ser...fiel". "Uma história de porcos para uma história de Hebreus" tinha com melancolia irônica observado o próprio Julian, aproximando a sua "paixão amorosa" à voluptuosidade assassina do Poder. E agora este, consumado o enésimo sacrifício ritual, pergunta diante do nefas, o silêncio: "Não sobrou nenhum sinal? Então não diga nada a ninguém" **Porcile** é um drama atroz mas **Bestia da stile**, a peça que se lhe segue, é certamente a mais desesperada experiência dramática pasoliniana, pelo pessimismo corrosivo que inspira tudo. Ao mesmo tempo é o drama do empenho político falido e da falência mesma da Poesia e sob esse aspecto nos transmite a sua mensagem mais desconfortante. Escrito entre 1965 e 1974, trata-se de fato da sua autobiografia. **Bestia da stile** parece retirar do desgosto para o palco teatral circunstante a recusa explícita das mais óbvias convenções. A redução do diálogo sempre mais tendente a um obstinado solilóquio, com a substituição de muitas réplicas, com os silêncios cheios de reticências e, ao contrário, com a multiplicação das pessoas figuradas, epifanias alegóricas e com o descuido do verossímil que até aqui tinha sido notavelmente respeitado. É a denúncia da falência do

estilo, da escritura, dos quais o poeta é sempre, desde o título, a "bestia da soma" Jan, o poeta, personagem sempre mais insegura em relação aos seus "protetores" "Deuses europeus" (Dylan Thomas, Machado, Kavafis, Apollinaire, Kafka) aos quais se sente ligado por uma epidérmica "afinidade eletiva", Jan, que por puro amor estético – e sensualidade incestuosa – considera a morte de um indivíduo intolerável, incompreensível e idêntica à de toda a humanidade, atravessa a experiência da Guerra e da Resistência numa febril e exaltante desordem. É o tempo breve da sua luta de poeta contra a Loucura dos poetas do ocidente "feita...em nome da Razão". Vários fantasmas advertem-no de suas desditas até ao fim quando Jan sai de cena mortalmente desiludido: "Querido pai – eu assaltei um carro há tempo – e, além de tudo não por cálculo ou interesse". É horrível pensar nisso mas no mesmo instante, talvez, o Destino decidiu, por uma trágica e profunda consonância, a saída de cena do seu dramaturgo "ébrio de erva e treva".

Mas voltemos a *Orgia* que foi a primeira amostra oferecida ao público, em que o dramaturgo participa como protagonista. Estamos, como Roncaglia sugeriu exemplarmente, na primeira etapa de um itinerário de seis episódios, "nas pulsões obscuras e violentas que agem dentro de nós desde as profundezas, entre e ao redor de nós no indivíduo, no casal e na sociedade. No prólogo ouvimos o homem enforcado que nos fala: "Morri há pouco. O meu corpo pende de uma corda, estranhamente vestido. Ressoaram aqui apenas minhas últimas palavras: 'Finalmente aqui estive um que fez bom uso da morte'" E, com a sabedoria que se atribui à vida póstuma, indica-nos as variações do seu estar-vivo como homem comum, que se embate dialeticamente com o poder, do seu lado ou contra, da liberdade que é a liberdade dos animais, da escravidão e do conformismo de um médio-burguês, que, entretanto nunca se sujeitou a ele apesar de não ter conhecido amor, caridade ou outras dificuldades de consciência. E se identifica como tendo sido um homem Diverso. Aqui se inicia o verdadeiro drama que termina na grande tragédia da sua vida. Poderíamos chamar a esse Prólogo um verdadeiro "récit" do drama que se desenrolará todo nos seis longos episódios. Ironicamente introduz-nos a ele com um: "E agora divirtam-se". No diálogo com a mulher se estabelece toda a retórica da persuasão: enquanto devem fazer amor, no período de uma noite, que parece longa como a própria existência, ela deve compenetrar-se da necessidade da morte perpetrada pelo marido, com o direito de todo-poderoso sobre a sua companheira e ao qual ela se resigna. Diz ela: "Como eu sou um autômato na minha vontade de perder toda vontade, assim você é apenas o meio que encontrei, não sei como, para realizar em solidão a minha vontade...mas" Os mundos da vítima e o do assassino são separados, de solidão. "Eu não existo

para você, você não existe para mim. E nisto aumenta ainda a minha felicidade" Aí vemos o paradoxo dos contrastes que se multiplicarão numa sinfonia de contradições. Tudo entra de permeio nesse diálogo macabro em que a mulher é coisa e o homem instrumento da morte, com a cumplicidade dos inocentes que sentem prazer em ser humilhados. E o diálogo escorre como no rio profundo do Letes: aí entra também a memória onde a mulher serva já foi menina e descreve o país da infância que provoca perguntas como: "Um país cheio de pistas brancas de pó? E daquelas árvores que não existem mais, as amoreiras?... e onde enfim os campos tremiam como covas de serpente sob a terra ou onde o casario imergia entre um salgueiro e uma esponjeira, tendo ao centro verde, fulgurante de sol, amora...?" Pois bem, aquelas vozes estranhamente alegres levantavam-se pelos lados do campanário ou do casario sobre a estrada de asfalto, ENTRETANTO NINGUÉM FALAVA. E a descrição se desenvolve entre as cores das flores, as vozes dos animais pelos jardins, limoeiros e laranjais, ENTRETANTO NINGUÉM FALAVA. Era um mundo cheio de elementos mas de profundo silêncio humano, desprovido da palavra pois "ninguém naquele mundo tinha algo a dizer ao outro", no entanto era todo um ressonar de vozes, mas dentro d'alma se procurava tomar o lugar da palavra não dita. É ainda o mundo de fora que se mede com o mundo de dentro: as estações que marcam as disposições do espírito: "...Havia uma proteção que se diz a proteção do colo materno e a dos braços do pai, revelando as imensidões do mundo ao qual pertencia aquele imenso vale com a sua luz. Mulher: "Também neste quarto existe essa imensidão". Sob a aparência do jogo sexual vão-se descobrindo todos os véus enigmáticos da vida do casal, desde o tocar-não tocar dos corpos, do vestir-despojar das roupas que escondem a vergonha. Marido:" "Quero que sinta por tua vergonha, a que eu sinto por você..." Mulher: "E quando eu estiver assim, meio nua, o que me fará?...". Marido: "Não te tocarei como não tocarei a mim mesmo reservando também a mim a obrigação de não transgredir. Você presa e eu teu patrão assistiremos à minha prepotência escondida dentro de calças rigidamente fechadas...cheias de pudor. Aos poucos um riso de escárnio, um jogo ambíguo cheio de ironia e cinismo, indefinível, pornográfico, se estampará em nossos rostos: a tragédia não exclui o ridículo. Brincaremos um pouco também como se...o nosso fosse um jogo...Mas ai de você se ousar ir ainda que um pouco só além de uma ridícula gargalhada pelo que te resta de proibido até ao irresponsável". Estamos chegando a uma das frases lapidares com que Pasolini constrói a possível tragédia do século XX para que se construa e se reconheça a tragédia moderna só imergindo nos fatos do cotidiano, do dia-a-dia e aí o ridículo e o cômico que nos destrói com o sorriso, às vezes, com a gargalhada. Mas o

sacrifício prossegue, e o sentimento sadomasoquista segue caminhos diferentes: É dia de Páscoa e o marido: "Irei lá e matarei o teu filho mais velho com uma faca e o menor afogarei numa tina d'água; depois trarei aqui para que veja e os porei juntos num saco, como se costuma, para pô-los fora de casa e jogá-los no rio. Em seguida trarei os homens que estão na praça para esgotarem um a um do corpo dessa mulher que se terá transformado na prostituta comum para o serviço de todos; e ela não se queixará, eles nada lhe dirão e irão embora no maior cúmplice dos silêncios..." Isto não é ainda o fim, é quase começo de um jogo da realidade: o homem bate seguidamente o corpo da mulher que grita. Segue-se um grupo de oito versos em que o verdugo repete convulsivamente: "eu quero verdadeiramente matar-te, eu quero verdadeiramente morrer. Não acordarei deste sonho. Será verdadeiramente o fim de tudo. Quando o mundo abrir os olhos verá verdadeiramente um outro assassino. A minha carne quer verdadeiramente a morte! O meu membro quer verdadeiramente o sangue!". O sonho como o espetáculo são o bem, a realidade é o mal pois a realidade somos nós mesmos e é através de nós mesmos que nos exprimimos; cada vida nossa é um exemplo que fala, enquanto as palavras somos nós mesmos pelo seu som e apenas pelo seu som e pela parte inefável do seu sentido. Não sendo nós mesmos não são a realidade; as palavras da língua são portanto apenas o instrumento do sonho; assim, o mal é a realidade, o sonho o bem. Depois da morte da mulher aparece a jovem que representa "a moça do primeiro dia de sol de verão"; são as estações da vida que vão passando e ao restabelecer-se o jogo do sexo no despir-se e no esconder-se dos corpos a morte está sempre à espreita e ameaça: a moça se diverte e horroriza conseguindo escapar com vida: o homem se sente mal e diz: "se isto é morrer... eis que o tomo com resignação... não penso em nada" e desmaia sobre o próprio vômito. Ao fim, no VI episódio, essa personagem masculina retoma a palavra e no seu monólogo se identifica na sua última solidão: "total solidão" "desmaiei e vomitei: quanta paz entre o vômito e as lágrimas!". Reconhece os sinais da nova realidade: "uma casa de um silêncio inatural, uma absurda corda, poucos trapos, todos sinais de uma realidade que não lhe pertence", diz ele, "que pertence de agora em diante aos vizinhos da casa e aos quatro policiais, servos de Deus" Realidade que voltará aos legítimos proprietários na memória cinzenta do mundo. "Estava escrito em algum lugar e eu nunca quis ler" Ao recomeçar a contar lembrando o seu nascimento, a infância e a adolescência dá conta de que sofreu o processo de ser algo de diverso: é só o que lhe aconteceu. E nos seus momentos finais, enquanto monologa, vai se desvestindo até ficar nu; em seguida, vai pegando as roupas que a moça largou pelo chão vestida só com um capote, na hora da fuga, e aos poucos se

traveste, pinta os lábios e se transfigura naquele ser a que chama de a sua diversidade. Assim mascarado sabe que servirá de escândalo à gente que virá vê-lo mas, enquanto se prepara para a forca, nos revela: "A minha linguagem se tornará muda por excelência e não para a eternidade... No entanto, quem vier amanhã e elevar os olhos para decifrar, compreenderá que graça terrível, jamais pensada até aqui, teria tido o meu desejo de ser livre, se tivesse vencido o meu instinto através do qual a morte tinha declarado inútil toda esperança. De fato não faço isto (como, repito, já foi feito no curso desta tragédia) por ter perdido o sentido da lei: mas por tê-lo reencontrado e... julgado. Eis que o bonzo está pronto. Sol, firma-te sobre Gabaone e tu, lua, sobre o vale di Aialon! Alegria! Dentro de uma das tantas casas deste bairro – por luto, neurose ou tédio da tarde festiva – houve um homem que finalmente fez bom uso da morte!"

Na peça *Affabulazione* (afabulação ou moral da história), Pasolini retoma um tema edipiano, o qual lhe é muito grato, pois já havia lhe dado uma versão cinematográfica (1967) e outra teatral (1968), a que poderíamos chamar o anti-édipo. Trata-se de um pai-filho, que quer ver-conhecer o seu filho-pai e para resolver esse enigma, velho como a humanidade, inverte os papéis da tragédia clássica do rei Édipo e penetra na mitologia onde o caos faz Cronos engolir os filhos. Partindo de um sonho, que não é o começo da história, porque se confunde e identifica com a realidade no seu "continuum", esse pai é um bem sucedido industrial milanês; por um estranho processo de regressão vê em seu sonho o menino que foi, personalizado em seu filho, um jovem louro, obediente e rebelde que ama o pai, mas ao entrar no processo desenvolve o ódio suficiente para repelir a aproximação paterna quando aquele, no desespero de buscá-lo e desvendar-lhe os segredos, defronta-se com o mistério da vida, que é ao mesmo tempo a morte. Como podemos ver, todas as situações são ambivalentes, as personagens bifrontes, as palavras ambíguas enquanto não se revelam nas imagens: sonhando, o pai implora: "...aonde vai...filho, meu pai!" e quando o menino se afasta sem mostrar-lhe o rosto, ele grita pela mãe, ao mesmo tempo mulher e amante. Desenvolve-se uma relação amorosa carregada de tensões contrárias, que se vão revelando à medida que se desenvolvem oito longos episódios onde as ações conflitantes vão num crescendo até ao clímax: o jovem, ao perceber as intenções celeradas do pai-poder, que deixa transparecer o seu amor incestuoso, foge, não sem revelar também, como o "lupus in fabula" a estranheza do "outro" do ser que o engendrou e que o devora. Os seus cabelos louros, "aquele louro terrível, não meu...está aqui presente, mas pertence a um elemento diferente, como um pássaro na gaiola que é o céu" diz o pai, que se perturba e enlouquece e se degrada enquanto quer desvendar

o mistério, num tempo mítico que no presente se volta ao passado mas quer interferir no futuro ao despertar as ligações externas com o filho: em certo momento representa o império do seu poder e do seu reinado: quer que o filho se iguale a ele; desta vez é o jovem que se impõe: "você é leigo, democrático e me compreende. Mas eu não quero a sua compreensão! Bem sei que os pais só pedem à vida que sejamos iguais. Se quiser assim, torne-se você como eu!". O espaço em que se movem é também mítico: o pai procura o filho numa insistência mórbida; este parece fugir sempre, no entanto está sempre na mesma casa: "você foge sempre, só sabe fugir"..." não é verdade, estou sempre aqui" Pai: "sim, as nossas vidas privadas são uma só. Tudo, pois, recomeça como um sonho e parece prosseguir... com o reaparecimento de meu filho!". Para esse pai a religião consiste em desfrutar da liberdade alheia, tortura-se torturando, e ao considerar a vida uma aposta afirma a sua impiedade e o seu desamor por quem não compartilha dos seus próprios interesses. Para ele só se pode ter amor e piedade pelos que escandalizam, numa afronta direta ao Evangelho ("ai dos que escandalizarem!"). Como não podia deixar de ser, é o sexo que irrompe e viola a face do escândalo; como dissemos, as palavras já não bastam para saber; para conhecer é preciso ir ao fundo, e o pai mostra o sexo ao jovem; em contrapartida, espia pela fechadura a juventude que desabrocha numa relação amorosa do filho com a namorada deste. E a luta está perdida: por ora, dos dois o pai é o perdedor, mas por pouco tempo, pois ao presentear o moço com uma faca que este almejava desde a infância, vai usá-la ao final, para cumprir o seu destino: oferece-a ao filho para que este mate o menino e, violentando o pudor, quis ver o membro viril do jovem. Para que a história continue e a cidade retome a sua vida, vítima e assassino se contrapõem e se identificam: "o pobre homem esfaqueado", na febre de sua loucura, luta para decifrar o mistério da vida apenas com a razão, que, por sua vez, apenas resolve enigmas. O filho é a realidade do pai de quem sempre ele foge, "realidade concreta que só se representa em toda a sua insustentável violência" Isto é conhecê-la, ou seja, tocá-la, vê-la e senti-la porque é um mistério. Mas a busca continua; ajudado por um feiticeiro e pelos espíritos infernais, percorre todos os séculos até chegar ao mundo moderno ao qual pertence pela última condição; encontra a renovação da vida em Pinóquio e a destruição na desintegração atômica; mas o seu filho, um jovem ateu, é anárquico e sabe avaliar os seus coetâneos, porque tem consciência de pertencer a uma raça diferente da dos velhos burgueses, como da dos jovens revolucionários: todos esses pertencem "à raça que mede o que se faz pela sua utilidade" Ao cair na realidade, um pouco como Dom Quixote, reconhece que "a vitória é sempre de quem perdeu; a vitória jamais é reconhecida; a vitória é inútil". Ao presenciar o ato

de amor através da fechadura, o pai concorda que tudo o que é real e objetivo acontece também nas tragédias-sem razão. "Ou melhor, toda esta exatidão é sinal do que é insensato e está sempre para resolver-se logicamente: os pais são impotentes e tudo o que se pode ler na sua "persona", ou seja, na sua máscara é só a consciência da impotência de todos. Chega a hora em que o pai odeia o filho e no confronto de seus membros acontece o assassinato do filho e com ele de todos os jovens do mundo, nas prisões, nas trincheiras, nos campos de concentração e nas cidades bombardeadas. Ao transformar a ação em discurso o pai, que sempre é o que começa a luta, passa a representá-la e diz: "...para explicar-me mais claramente usarei o exemplo mais obscuro", "...vamos, enfim, aos exemplos mais claros para nos explicarmos mais obscuramente"; "...vamos aos casos normais para reconduzir as coisas ao que elas incompreensivelmente são! Vamos aos pais mentirosos, aos Presidentes das Repúblicas, às Autoridades religiosas, aos Grandes Industriais!...Mas eis o momento do beijo...eu tiro do bolso a faca que lhe dei e que você tão bem me restituiu. Há épocas no mundo em que os pais degeneram e ao matar os filhos cometem regicídios" A peça acaba como começou: é a sombra de Sófocles que abre o espetáculo destinado a inaugurar uma linguagem muito difícil para os espectadores de uma sociedade num péssimo momento de sua história e que se torna fácil para os leitores de poesia. Essa sombra volta para encerrar a tragédia do anti-Édipo moderno. Ao sacrificar o filho, abotoa-lhe as calças para que não seja encontrado "naquele estado...toquei assim, a pequena esfinge encerrada naquele ventre glorioso e compreendi que o seu mistério permanecia intacto".

Abstract: Reflexion on existence and the "corrosion" of tragedy as a dramatic genre of twentieth century. Denunciation of bourgeoisie as middle-class through its scandals of life like "common cases or facts". Satyric function and serious treatment of transvestitism in the modern theater. The Pasolini's *Affabulazione* analysis allows to see how the author retakes one of the oedipian themes that we could call the "anti-Oedipus".

Key-words: modern theater tragedy, the anti-Oedipus, transvestitism- parody, myth and mystery.