

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**Pasolini e as Sobrevivências Anacrônicas: Resistência Cultural e
Crítica ao Novo Poder em Teorema**

YAGO RODRIGUES PIFANO

MARIANA

2025

YAGO RODRIGUES PIFANO

**Pasolini e as Sobrevivências Anacrônicas: Resistência Cultural e
Crítica ao Novo Poder em Teorema**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Departamento de História da Universidade Federal
de Ouro Preto para obtenção do título de
Bacharelado em História.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira

MARIANA

2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Yago Rodrigues Pifano

Pasolini e as sobrevivências anacrônicas: resistência cultural e crítica ao Novo Poder em *Teorema*

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em História

Aprovada em 18 de agosto de 2025.

Membros da banca

Prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira - Orientador Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. Tereza Maria Spyder Dulci - Universidade Federal de Ouro Preto

O Prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 02/09/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Wanderson Ferreira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 02/09/2025, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0971433** e o código CRC **C90016F2**.

AGRADECIMENTOS

Em princípio, gostaria de agradecer à minha família composta por três mulheres incríveis, minha avó Altair, Mãe Cintia e Tia Cláudia. À meu avô Ítalo (*in memoriam*) que foi uma grande influência durante toda minha infância. Aos meus grandes amigos da República Galinheiro, Luara, Pedro, Kaio, César Teodoro, Jackson, Alexandre, Gregory, Marcelo, Gustavo e Jorge por sempre me apoiarem e serem minha família mesmo tão distante de casa. Aos meus amigos de graduação Álvaro, César Augusto e João Pedro. Gostaria de agradecer também ao meu orientador Daniel Ferreira por sempre me incentivar e por acreditar em mim! Ao Departamento de História (DEHIS), aos servidores do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) e à Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar a complexidade de Pier Paolo Pasolini como poeta, cineasta, crítico social e pensador político, enfatizando sua resistência à homogeneização cultural e defesa dos marginalizados. O estudo articula biografia, história, análise fílmica e legado intelectual, centrando-se no conceito do "Novo Poder" — dominação capitalista sutil e totalitária pós-Segunda Guerra, que substituiu o fascismo histórico. A metodologia combina análise dialética, revisão bibliográfica e exame crítico do filme *Teorema* (1968). A vida de Pasolini é explorada como eixo central: sua infância sob o fascismo, conflitos familiares, repressão da homossexualidade, morte do irmão Guido, expulsão do Partido Comunista Italiano (PCI) e seu assassinato em 1975. O filme *Teorema* é analisado como alegoria da desintegração da família burguesa, onde um visitante divino expõe o vazio existencial do "Novo Poder", enquanto a empregada Emília simboliza resistência cultural e santificação. Teorias de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman fundamentam a discussão sobre o potencial revolucionário do cinema. Conclui-se que Pasolini defendia a revitalização de culturas subjugadas e denunciava a opressão capitalista, deixando um legado de rebeldia intelectual que integra marxismo, mística e crítica à sociedade de consumo.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; Família Burguesa; *Teorema*; Novo Poder; Cinema.

ABSTRACT

This undergraduate thesis examines the complexity of Pier Paolo Pasolini as a poet, filmmaker, social critic, and political thinker, focusing on his resistance against cultural homogenization and advocacy for the marginalized. The study integrates biography, history, film analysis, and intellectual legacy, centered on the concept of "New Power" — a subtle, totalitarian form of capitalist domination replacing historical fascism in post-WWII Italy. The methodology combines dialectical analysis, bibliographic review, and critical examination of the film *Theorem* (1968). Pasolini's life serves as the core axis: his childhood under fascism, family conflicts, repression of homosexuality, death of his brother Guido, expulsion from the Italian Communist Party (PCI), and 1975 murder. *Theorem* is analyzed as an allegory of bourgeois family disintegration, where a divine visitor exposes the existential void of "New Power," while the maid Emilia symbolizes cultural resistance and sanctification. Theories by Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman underpin the discussion on cinema's revolutionary potential. The conclusion asserts that Pasolini championed the revival of subjugated cultures and denounced capitalist oppression, leaving a legacy of intellectual rebellion merging Marxism, mysticism, and critique of consumer society.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Family Bourgeois; *Teorema*; New Power; Cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - PRELÚDIO	7
ATO I: UMA BREVE BIOGRAFIA DE PIER PAOLO PASOLINI	9
ATO II: ANÁLISE HISTÓRICA DO CINEMA E DO MOVIMENTO NEOREALISTA	15
ATO III: TEOREMA	19
CONCLUSÃO - PRÓLOGO	25

INTRODUÇÃO

Este estudo busca revelar a complexidade de Pier Paolo Pasolini como poeta, cineasta, crítico social e pensador político. Cada parte desdobra-se articulando biografia, história, análise fílmica e legado intelectual, sob o eixo central da resistência contra a homogeneização cultural e a defesa dos marginalizados. Se, por um lado, o que organiza o trabalho é uma escolha pessoal para a pesquisa, por outro lado, isso se alinha de forma clara com o objeto escolhido, dada seu combate contra soluções rápidas e o processo de composição das culturas de massa no século XX.

A vida de Pasolini é apresentada como alicerce central deste estudo. O objeto de análise está voltado para entender o filme *Teorema*, de 1968. Para tanto, entendemos que era preciso lidar com a própria construção do olhar de Pasolini e, por isso, dizer que a pesquisa se alicerça em sua vida. Os conflitos familiares e sua identidade reprimida são de fundamental importância para o entendimento dos questionamentos produzidos por Pasolini e também ajudam-nos a entender sua noção de revolta e ação política. É, contudo, notável perceber que nossa análise não busca produzir uma biografia de Pasolini. Isso é apenas o ponto de apoio para os questionamentos a serem desenvolvidos.

Para analisarmos Pasolini, temos que evidenciar os turbilhões de vivências que surgem e ressurgem em seu tempo, é jogar os olhares para as sobrevivências. Em uma Itália governada pelo Fascismo de Benito Mussolini, Pasolini cresce no Fascismo e vê o seu “fim”. Ele projeta em suas obras aversão a essa ideologia, e se torna um crítico ferrenho ao que ele diz ser o “Novo Poder”. Com a queda de Mussolini, Pasolini observa como o poder mantém suas práticas de repressão, o maquinário opressor continua lá, mas mesmo não tendo a figura central como era Mussolini. O “Novo Poder”, no pensamento de Pier Paolo Pasolini, é um conceito central que define a transformação da sociedade italiana após a Segunda Guerra Mundial. Representa uma forma sutil, totalitária e homogeneizadora de dominação capitalista, que substituiu o fascismo histórico, mas mantém seu caráter opressor sob novas roupagens.

Como escolhemos trabalhar com uma de suas obras intitulada *Teorema*, de 1968, discutir e definir as noções sobre cinema e imagem foram fundamentais. É preciso entender a trajetória do cinema e o seu poder de reprodução, a sétima arte tem desde o seu surgimento potenciais conservadores e revolucionários. O cinema, antes uma ferramenta de propagação ideológica da elite burguesa, encontra em seu caminho a sua antítese, um cinema de aclamação popular, as camadas mais humildes, os camponeses e o proletariado. Pasolini busca os apagados e os sobreviventes do sistema capitalista e do Novo Poder do pós guerra,

traz à tona linguagens suprimidas, sexualidades e novas ou antigas normas de vida que vão contra normas produzidas pelo Novo Poder.

Assim, após apresentar um pouco da vida de Pasolini, essas questões nos ocuparam em um segundo ato. Por fim, no terceiro ato, tomamos *Teorema* como questão. A escolha desse filme se justifica porque ele representa (julgamos perfeitamente) a crítica de Pasolini a um certo otimismo para o combate o Fascismo, embora ele tenha produzido durante sua vida uma angústia que somente os oprimidos são capazes de conhecer.

Analisamos a trajetória pessoal e cinematográfica de Pasolini, utilizando como fonte principal a entrevista do próprio Pasolini e intitulada “As últimas Palavras do herege: Entrevistas com Jean Dufлот”, realizada na cidade de Roma em agosto do ano de 1975. Isso aconteceu dois meses antes da sua morte.

ATO I: UMA BREVE BIOGRAFIA DE PIER PAOLO PASOLINI

Em 5 de março de 1922, na cidade de Bolonha, nasceu Pier Paolo Pasolini, filho do casal Carlo Alberto e Sussana Colussi, “uma família típica da representação da sociedade italiana, um produto da unidade italiana” (PASOLINI, Pier, *As últimas palavras do herege*, 1983, p. 20). Carlo, seu pai, era um descendente de uma antiga família nobre de Ravenna (uma comuna da província homônima, na região da Emília-Romanha), que seguia carreira militar no exército italiano, chegou ao posto de tenente e era um simpatizante do fascismo. Já sua mãe Susanna era professora de primeiro grau e oriunda de uma família camponesa de Casarsa Della Delizia, uma região de tradição Friuli com costumes e dialetos próprios, que influenciaram profundamente Pasolini em sua trajetória profissional, humana, política e filosófica.

Primeiramente o casal concebe um filho mais velho que Pasolini, mas ele acabou falecendo com três meses de vida. Com essa tragédia, Carlo dissipa o patrimônio de sua família e decide pela carreira militar. Diante disso, sua família, composta por sua esposa e o pequeno Pier, vê-se obrigada a sucessivos deslocamentos pela Itália em detrimento do trabalho do patriarca, comentada por Pasolini em sua última entrevista no ano de 1975, “desde minha mais tenra infância fizeram de mim um nômade... Foi o tempo de eu nascer em Bolonha... e meu pai nos deslocou para Parma. Depois fomos para Conegliano, Belluno, Sacile, Idria, Cremona, e para outras cidades do norte da Itália.. Minha infância foi uma longa série de mudanças”(PASOLINI, Pier, *As últimas palavras do herege*, 1983, p.19). Vagando sucessivamente é em Belluno que nasce seu irmão mais novo, Guido Alberto Pasolini (1925-1945). Pasolini descreve seu irmão Guido como "o melhor de todos nós" ([Pasolini e a explosão de amor pela vida](#)), expondo o carinho de Pasolini e a importância que o cineasta dá ao seu irmão de uma personalidade carismática e idealista. A criação de Pasolini e Guido baseia-se em uma grande tradição militar por parte do pai, com sua personalidade violenta, autoritária e repressiva, e, por outro lado, sua mãe, Susanna, era o completo oposto, carinhosa e protetora. Susanna cria um vínculo forte com o filho, esse amor desperta o interesse de Pasolini pela literatura. O contraste entre os pais marcou sua visão de mundo e ele deixa claro a oposição entre seus pais quando exclama sobre seu pai “Eu era uma criança com uma lucidez certamente cruel - eu recusava, nele, de egoísta, de egocêntrico, de tirânico, de autoritário... Recusa ingênua, sem mistura... mas pode ver que a esta recusa não faltava já ambiguidade.”(PASOLINI, Pier, *As últimas palavras de um herege*, 1983, p. 21), levando-o a associar a figura paterna à repressão e ao autoritarismo, enquanto a mãe ele expõe: “Direi simplesmente que experimentei um grande amor por minha mãe”. (PASOLINI, Pier, *As*

últimas palavras do herege, 1983, p. 20), simbolizando para ele o afeto e acolhimento. Havia aí uma tensão permanente de conflitos contraditórios em sua casa.

Durante a infância, os irmãos foram influenciados pelo ambiente rural de Casarsa, onde Pasolini desenvolveu seu amor pela cultura camponesa e pela língua friulana, muito utilizada na região de sua amada mãe. Guido, por sua vez, demonstrava inclinações políticas revolucionárias e ativas. Susanna apresenta a Pasolini um poema no qual expressava o amor a ele, e inicia a escrever os seus próprios como destacado: “Escrevia aos sete anos pequenos poemas sobre a natureza, as árvores, as flores, os pássaros: exprimia ingenuamente minha afeição a minha mãe. (PASOLINI, Pier, As últimas palavras de um herege, 1983, p. 23) Seguidos por diversos deslocamentos e por dificuldades econômicas devido a dívidas de jogos feitas pelo pai, a família se estabelece em Conegliano, ao norte de Veneza. Em 1931, Pasolini inicia os estudos na escola primária e escreve seus primeiros poemas sobre o campo e os rouxinóis. Neste ambiente rural e simples, Pasolini interligou seus interesses literários e emoções mais profundas, deixando explícito em seus poemas, evidenciando a grandíssima importância desses lugares que sobrevivem, deixando evidente quando comenta que: A intimidade com este dialeto deu-me o gosto da vida e do realismo. Através do Friulano, aprendi que as pessoas simples, através de uma linguagem, acabam por existir objetivamente, com todo o mistério de seu caráter camponês. (PASOLINI, Pier, As últimas palavras de um herege, 1983, p. 24)

Pier toma consciência de sua sexualidade aos 14 anos, inicialmente rejeitando sua homossexualidade por uma influência externa para depois integrá-la como parte essencial de si mesmo. Não conseguindo romper com a influência produzida por sua educação, em especial por conta de seu pai, que abominava qualquer diversidade e potencialidades que iriam contra ao fascismo, viveu uma grande contradição interna. Aos 16 anos, tem contato com Arthur Rimbaud (1854-1891), e vislumbra um novo sentido da poesia, despertando a ideia de escrever poemas em língua friulano, que para ele era a “língua pura para a poesia” (PASOLINI, Pier, As últimas palavras do herege. 1983, p. 45). Sabendo do risco em que se coloca, uma vez que o regime fascista proibia uso de dialetos, percebe desde sua juventude a importância dos símbolos fabricados pela linguagem e os perigos da homogeneização da mesma. Por meio do Friulano desperta o amor que teve contato no início de sua infância, percebendo a conexão das pessoas pela língua, e a existência delas pela linguagem. Entende que a linguagem cria objetivamente todo caráter místico, de pertencimento e sobrevivência camponesa. Indo contra a sociedade em que o cercava, e contra o seu pai que considerava o friulano uma língua inferior, defendendo uniformização da língua feita pelos fascistas. Pasolini afirma: “Eu não ignorava que meu pai não tinha o friulano em grande estima. Muito pelo contrário. Se quiser, sua hostilidade ao friulano de minha mãe era uma maneira de atormentá-la, e também porque ele se sentia fortalecido pela opinião pública “universal”

conformando-se ao desprezo do dialeto que os fascistas ostentavam, à época, abertamente”(PASOLINI, Pier, *As últimas palavras de um herege*, 1983, p. 23). Para Pasolini, o friulano era um código de resistência: sua publicação desafiava tanto o fascismo quanto o desprezo paterno por essa língua.

Terminando o liceu em 1939, Pasolini opta pela licenciatura em letras focando na literatura italiana, filologia romântica e história da arte, iniciando assim suas primeiras colaborações em revistas literárias publicando poemas friulanos, críticas literárias e ilustrações. Pasolini destaca-se como estudante de literatura na Universidade de Bolonha, onde explora filosofia e arte, além de criar grupos de estudo para o dialeto friulano. Pasolini passa a ler de tudo, dos clássicos aos simbolistas, herméticos e romancistas do século XIX. Crescendo no fascismo, o jovem estudante, aprofunda seus estudos aos silenciados e seus sobreviventes, incluindo a si próprio com sua sexualidade reprimida, seja pelo governo, seja do seu pai. Pasolini afirma que: “Minha reação diante ao fascismo tomou então forma de uma paixão por toda a cultura que passava sob o silêncio” (PASOLINI, Pier, *As últimas palavras de um herege*, 1983, p. 27). Em 1943 Carlo é preso pelos ingleses em África, assim Pier, Susanna e Guido retornam para Cassarda, onde Pasolini foge do serviço militar obrigatório. Em meio aos problemas financeiros e o medo da guerra, Pasolini, com 21 anos, tem sua primeira experiência sexual, vivendo um amor com um nativo da região de Cassarda. Passou a se relacionar com um rapaz chamado Bruno, mas esse relacionamento não era bom, pois ele se sentia abandonado e humilhado, sofrendo de um amor que era tomado por seu amante como degenerado.

Enquanto Pasolini mergulha no universo intelectual das artes e dos escritores silenciados pelo fascismo, convertendo seu irmão ao anti-fascismo por meio da cultura, Guido radicaliza-se imediatamente, aderindo aos comunistas e partindo para a luta armada como “partisan” (guerrilheiro). O ano de 1943 é marcada pela ocupação nazista no norte da Itália. Guido é preso com um amigo por escrever em um muro em Bolonha “viva a liberdade”; já Pasolini passa a viver escondido e a ficar completamente aterrorizado. Após um ano, em 1944, Guido é solto e decide participar de uma formação de resistentes no monte Friuli oriental. Este é um momento muito marcante para Pasolini, pois ele se despediu de seu querido irmão com a sensação de que nunca mais o veria novamente. Com bombardeios em várias cidades, Pasolini e sua mãe Susanna buscam um lugar seguro e acabam por se mudar para Versuta, um bairro afastado da cidade de Cassarda. Passa mais de um ano e em 1945, Pasolini, preocupado com a juventude, desenvolve um grupo de estudos do dialeto Friuli em um quarto semidestruído pelos bombardeios, que é reconstruído como a casa do Colús, a *Academiuta di Lenga Furlana*. Guido é ferido na resistência, e pouco tempo depois executado por um grupo de guerrilheiros comunistas da brigada Garibaldi, que desejavam anexar o território Friuli. A morte de Guido marcou profundamente Pasolini, e a imagem do jovem

idealista perpetua durante toda sua obra, associando o ideal revolucionário a uma pureza mística.

A morte de Guido deixa Sussana desesperada, o que abalou ainda mais Pasolini. Carlo retorna desolado pela derrota do fascismo, destruído, torna-se mais deprimido e entrega-se de vez a bebida. Pasolini mergulha profundamente no estudo da literatura, na educação de jovens e na agitação política. Em seu envolvimento com as agitações aproximou-se das lutas camponesas na região Friuli, tendo o seu primeiro contato com Karl Marx e Antonio Gramsci. Essas leituras são decisivas em sua visão, sendo a obra de Gramsci e fica claro quando aponta: “Através de Gramsci, passe a situar a posição do intelectual - pequeno-burguês de origem ou de adoção – entre o Partido e as massas, verdadeiro agente mediador das classes, e sobretudo a verificar, no plano teórico, a importância do mundo camponês na perspectiva revolucionária. A ressonância da obra de Gramsci em mim foi decisiva” Pasolini centraliza a luta entre os grandes latifundiários e camponeses em sua perspectiva, onde aborda novamente: “A luta dos operários agrícolas despertava em mim toda uma nostalgia da justiça, ao mesmo tempo que satisfazia minhas inclinações para a poesia” (PASOLINI, Pier, As últimas palavras de um herege, 1983, p. 29). Pasolini inserido no universo comunista acaba por afastar-se dos regionalistas Friuli e sociais democratas, e se inscreve, em 1947, no PCI (Partido Comunista Italiano). Vive um engajamento político intenso participando de atividades partidárias e encontros internacionais como delegado do partido, mas após dois anos de trabalhos para o Partido, no ano de 1949, acaba sendo descoberto um envolvimento afetivo de Pasolini com outro jovem. Em consequência disso, ele é pressionado a renunciar a seu cargo e desfazer de suas tendências comunistas. Não aceitando tais condições, foi-lhe proibido de lecionar em qualquer estabelecimento público e a federação local do PCI o expulsou de suas fileiras por indignidade moral, apontando como exemplo de “degeneração burguesa”.

A exposição de sua orientação sexual deixou sua mãe muito abalada e seu pai pior ainda. Pasolini é obrigado a fugir, junto a sua mãe vão para Roma no ano de 1950. Estabelecem-se em um bairro periférico chamado Portico d'Ottavia. Desempregado, Pasolini vivenciou desespero e angústias inimagináveis. Em uma carta para sua amiga Silvana Mauri, Pasolini expõe todo sofrimento e angústia que a opressão provocara em si sua existência estava em questão: “Aqueles que, como eu, tem o destino de não amar segundo a norma, acaba por supervalorizar a questão do amor. Um ser normal pode resignar-se — a palavra terrível — à castidade, nas ocasiões perdidas; mas, em mim, a dificuldade de amar tornou obsessiva a necessidade de amar; a função hipertrofia o órgão quando, adolescente, o amor pareceu-me uma quimera inacessível; em seguida, quando, com a experiência, a função retomou as suas justas proporções, e a quimera foi reduzida à cotidianidade mais miserável, o mal já estava inoculado, crônico, incurável. eu me encontrava com um órgão mental enorme

para uma função desde então negligenciável” (PASOLINI, Pier, Carta a Silvana Mauri, data fev 10 de 1950, *Lettere:1940-1954* P. 389-390). Sua maneira de amar é suprimida, logo sua existência estava em questão. A situação agrava-se com a chegada de seu pai Carlo, que decide juntar-se a eles. Acabam mudando para outro bairro pobre perto da prisão de Rebibbia, onde Pasolini tem contato com o subproletário, que o inspiraria em seus futuros romances e filmes. Consegue um emprego de professor com um salário de 27 mil libras, o que seria o sustento da sua família por três anos. Lecionando para os filhos dos subproletários, observava de perto a grande opressão e angústia que eram submetidos e em casa encarava a angústia de conviver com seu pai todos os dias.

Voltando ao ofício de professor em Roma, começa a ter contato com a cena literária local, passando a frequentar círculos intelectuais e participando ativamente de iniciativas editoriais, trabalhando como crítico em rádios e disputando premiações em concursos. Inserido no meio editorial, lança seu primeiro grande livro, o romance “*Ragazzi di Vitta*” em 1955, abordando sentimentos reprimidos em sua obra como a homossexualidade e a realidade dos subúrbios de Roma. Foi processado por sua obra, sob a acusação de obscenidade, ao mesmo tempo que o livro era premiado com o Colombi-Guidotti e o Premio Città di Parma. Na busca por sintetizar as contradições entre seu ideal comunista e sua sexualidade não normativa, Pasolini criou um sistema único que integrava paixão e ideologia, transformando-se numa figura ímpar na Itália um “monstro” igualmente rejeitado pela sociedade católico-burguesa e pela sua oposição comunista. Com sua maneira provocativa de expressão, Pasolini perseguido desde o surgimento de sua figura pública, foi como um expiatório para a sociedade italiana. A imprensa e o judiciário uniram forças para desacreditá-lo de sua crítica à cultura dominante, e embora atormentado pelos capitalistas, fazia sucesso digno de seu talento e percepções extraordinárias. Homossexual assumido, não teve medo de expor suas opiniões e suas críticas duras à sociedade que via surgindo com a nova ordem mundial do pós-guerra, um exemplo de sua forma ácida é este trecho em que evocar seu odio pelo fascismo “Na realidade, com o tempo, desde a infância, a imagem se multiplicou, e com ela a recusa diversificou-se: ela se transformou em ódio trans-histórico, ou meta-histórico, e fez-me identificar a imagem paterna todos os símbolos da autoridade e da ordem, o fascismo, a burguesia... Alimento um ódio visceral, profundo, irredutível, contra a burguesia, contra sua insuficiência, sua vulgaridade; um ódio mítico ou, se preferir, religioso.” (PASOLINI, Pier, *As últimas palavras de um herege*, 1983, p. 22). Com a sua fama literária vieram novas amizades e através de Giorgio Bassani teve acesso ao mundo do cinema; iniciou colaborações escrevendo roteiros, colaborando com cineastas famosos como Federico Fellini, até que estreia realmente como diretor com seu primeiro Filme “*Accattone*” em 1961.

Durante a carreira de Pasolini como diretor, críticos de cinema comumente abordam sua trajetória marcada por fases. A primeira seria a fase Neorealista (1961 - 1963), são retratada a

pobreza e a violência urbana, evidenciando toda opressão nas camadas periféricas, destacando as sobrevivências dos apagados da sociedade, com os filmes *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *Ricota* (1963). A segunda seria a fase Sacro-Mítica (1964-1968). Nessa fase, Pasolini explora temas religiosos, mitológicos e filosóficos, muitas vezes subvertendo narrativas tradicionais para criticar a sociedade moderna, com os filmes *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *Édipo Rei* (1967) e *Teorema* (1968), Pasolini chega a ser associado ao catolicismo nesse período, muito pelo filme de Cristo mesmo sendo ateu, não negava que o cristianismo o influenciava. A terceira fase é a Trilogia da Vida (1971-1974), sendo a celebração do sexo, da liberdade dos corpos com filmes inspirados em obras literárias clássicas, revisitando e adaptando contos como “*Mil e Uma Noites*” é evidenciado o passado maleável em que se pode criar existentes e novas sobrevivências, essa fase é marcada pelos filmes *Decameron* (1971), *Contos de Canterbury* (1972) e *As Mil e Uma Noites* (1974). Pasolini revisita esse passado já que não há mais a liberdade festejada e sim a dominação dos desejos e das sexualidades pela sociedade do Novo Poder. A quarta e última fase é conhecida como Fase Corsária ou Trilogia da Morte, nessa fase é o fim da carreira do cineasta, como se previsse o seu próprio futuro com um trágico fim, é notada virada pessimista e cada vez mais crítico ao consumismo e a desumanização provocada pelo capitalismo, *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975), o único dessa fase e seu último filme, faz uma crítica brutal ao fascismo, encerrando sua carreira sendo assassinado no mesmo ano do lançamento de *Salò*.

A morte de Pasolini ocorreu na madrugada de 2 de novembro de 1975, em Ostia (perto de Roma), foi brutal e permanece envolta em controvérsias. O seu corpo apresentava sinais de espancamento violento, múltiplas fraturas ósseas e queimaduras, foi atropelado várias vezes por seu próprio carro (um Alfa Romeo). Existem inconsistências no caso, a primeira é a confissão imediata feita por um adoslescente de 17 anos, Giuseppe “Pino” Pelosi. Segundo ele, Pasolini o levou para Ostia para transarem, houve uma discussão e o matou em legítima defesa após supostas interações sexuais. Outro fator de estranheza é que as lesões no corpo de Pasolini sugerem múltiplos agressores, não apenas um adolescente. Havia marcas de pneus diferentes no corpo e no terreno. O caso foi reaberto em 2005 após a retratação de Pelosi, afirmando que foi coagido a assumir a culpa. As novas investigações apontaram para a participação de mais pessoas (inclusive mafiosos da 'Ndrangheta), mas ninguém foi condenado. As motivações podem ser diversas, como já exposto. Pasolini era abertamente homossexual e crítico da sociedade do Novo Poder, o que pode ter motivado extremistas ou rivais políticos.

ATO II: ANÁLISE HISTÓRICA DO CINEMA E DO MOVIMENTO NEOREALISTA

Com a revolução técnica da fotografia, o cinema surgiu no final do século XIX, adaptando-se e desenvolvendo-se com formas imagéticas e técnicas únicas, criando assim muitas análises desse novo artifício de expressão artística. Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica”, demonstra a transformação da reprodutibilidade técnica e a mudança das relações com a arte. Para ele, a arte é modificada e intensificada ainda mais a relação de massificação da arte, crítica central reiterada também em Pasolini. A pintura, para Benjamin, era caracterizada por uma recepção concentrada e isolada, “O observador não pode se deixar confundir [...] a massa busca dispersão” (BENJAMIN, Walter, A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica, 2018 p. 87). Uma obra, pintura, escultura, arquitetura dentre outras formas de arte, está num contexto distinto do reproduzido pela massificação da arte; essas expressões artísticas eram ligadas ao valor de culto, a obra é objeto de devoção ritualística. Já o cinema e a fotografia exigem uma recepção distraída e coletiva: “O filme liberta de sua embalagem o efeito de choque físico” (BENJAMIN, Walter, 2018, p. 86), Benjamin percebe que as massas modernas exigem “aproximar as coisas de si” (BENJAMIN, Walter, 2018, p. 56), eliminando a distância aurática. Para Benjamin a reprodutibilidade técnica é responsável pela transformação de como se lida com a arte, a perda do valor culto a favor de sua propagação. Contudo a arte torna-se “construto de funções novas”, não mais ritual (WALTER, Benjamin, 2018, p. 60), existem novas possibilidades de viabilizar a aura. Georges Didi-Huberman em seu livro “Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens” (2015) argumenta que a aura não desaparece simplesmente com a reprodutibilidade técnica, mas se transforma e resiste de maneiras inesperadas; a aura sobrevive de forma anacrônica. A aura existe em sua eterna diferença e repetição criando e multiplicando seus rizomas das mais variadas formas; ela se reinventa e sobrevive quebrando uma relação linear e fechada de tempo. Existe um turbilhão de temporalidades em coexistência no cinema.

O cinema surge no capitalismo e dentro de suas complexidades e contradições, existindo nele ao mesmo tempo um potencial revolucionário e conservador coexistindo (BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica, 2018 p. 196). O cinema é um fenômeno profundamente vinculado ao capitalismo, portador de uma dialética que conjuga potencial emancipatório e forças conservadoras. Esse controle cerceia seus potenciais revolucionários. Nascido no capitalismo, o filme é observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas pelo que aborda e como aborda, o cinema é cerceado em seu ímpeto transformador pela indústria cultural do capitalismo, que o reduz a

ferramenta de alienação (BENJAMIN, Walter, 2018 p. 74). Uma dimensão simbólica é criada pela montagem das imagens que jamais foram vistas antes na história da humanidade, existe um grande poder para construir e apagar pensamentos, símbolos e identidades. Apesar do cinema se tornar uma grande ferramenta de controle e propaganda dos poderosos, em sua dialética são criados movimentos realmente populares de caráter revolucionário, a sétima arte tem o potencial de expressar as contradições sociais, subvertendo linguagens estabelecidas e dando voz aos marginalizados. O cinema italiano, em especial o neorrealismo, exemplifica claramente o poder e potencial revolucionário dos filmes.

O Movimento Neorrealista italiano surge nos anos 1940 e se intensifica nos anos 1950. Havia no Neorrealismo Italiano um grande valor documental, trazendo à tona as mazelas em que estava inserida grande parte da sociedade italiana, sendo inseparável o roteiro do terreno social em que ele foi produzido. Na Itália do pós-guerra, derrotada e ocupada, a miséria era onipresente: cidades em escombros, crise econômica, desemprego e um abismo social condenavam a população à fome. O cinema, até então dominado por produções propagandísticas do regime fascista, o Cinema dos Telefones Brancos (Telefoni Bianchi) nas década de 1930 a 1940, foi um movimento fascista da prática cinematográfica, com narrativas escapistas produzindo comédias românticas, melodramas e histórias de elite, ambientadas em estúdios com cenários luxuosos, com ênfase em tramas amorosas e conflitos burgueses. O cinema da década de 30 alinhava-se ao regime de Mussolini, promovendo uma imagem idealizada da Itália e evitando críticas sociais, servia como propaganda para ocultar problemas como pobreza e desemprego. Em contrapartida a Telefoni Bianchi os cineastas do Neorealismo como Rossellini e Visconti De Sica transformaram a câmera em ferramenta de "decifração do mundo" (SONTAG, Sob o signo de Saturno, 1986, p. 92). Ao filmar nas ruas, com locações reais e atores não-profissionais, o Neorealismo praticou o que Susan Sontag chamou de "fidelidade às coisas" (SONTAG, 1986, p. 93). O movimento tinha como objetivo dar voz aos marginalizados, mostrando a vida dos operários, camponeses e desempregados. A câmera saía para as ruas, usando locações reais e atores não profissionais para criar um efeito de autenticidade. A improvisação e os diálogos naturais eram marcas do estilo, assim como a crítica social. Os filmes denunciavam as injustiças, a exploração e as sequelas da guerra, mas também celebravam a resistência e a solidariedade do povo.

A análise clássica da arte e a história vêem seus objetos como uma evolução linear. Em uma direção contrária a esse modelo, Didi-Huberman argumenta que: "a imagem é um objeto eminentemente anacrônico. [...] Ela vem de longe e, ao mesmo tempo, de perto demais. Ela nos atinge, nos perturba, nos solicita como um fantasma" (DIDI-HUBERMAN, Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. 2015, p. 37.). Didi- descreve as artes e os eventos históricos, não como objetos fixos no tempo, mas como fenômenos que atravessam épocas, resistem ao esquecimento e reaparecem de formas inesperadas, A atenção e a reflexão

a partir dessas sobrevivências, é central para analisar as obras de Pasolini, abrindo caminho para uma abordagem mais dinâmica e política da cultura visual. Um exemplo prático dessas ressurgências e sobrevivências são as modas de vestimentas. Certos estilos caem no esquecimento durante um período indeterminado e ressurgem no futuro próximo ou não, adaptando-se ao novo contexto e revivendo essas tendências, sobrevivendo ou não. O artista é influenciado, mas também detém um grande poder de influência sobre aqueles que consomem suas obras. Existe uma dialética de perpetuação de ideologias, na qual o artista está profundamente envolvido. O contexto em que está inserido o modifica e o influencia, e as imagens que produz moldam o inconsciente social.

Pasolini não escapa das ressurgências do turbilhão de temporalidades, e fica explícito em suas obras em que mistura o místico de passado distante e a modernidade, reanima histórias clássicas como Édipo colocando toda sua dialética temporal na obra. Em uma análise histórica da arte tradicional, se limitaria a observar de maneira linear e fixada em seu contexto, sistematizado e enquadrando o cineasta em uma caixa. Didi-Huberman alerta exatamente o equívoco de enquadramento sistemáticos. Pier Paolo Pasolini, um dos cineastas englobados no Movimento Neorealista, é um grande exemplo de como essas categorias limitam as possibilidades que a arte pode oferecer, podando o crescimento de suas raízes, de seus rizomas. Pasolini deixa claro que não se enquadra nesse movimento “O neo-realismo, para imitar a vida, serve-se de planos longos, de sequências que procuram reproduzir o ritmo da vida cotidiana, da minha parte, esforço-me por reconstruir tudo, por não reproduzir naturalmente o que se passa na vida. (PASOLINI, Pier, *As últimas palavras do herege*. 1983, p. 132). Sua visão sobre o cinema era de uma grande profundamente teórica, política e poética, Pasolini via o cinema como um meio capaz de unir marxismo e mística, corpo e espírito, tradição e vanguarda. Sua teoria permanece relevante pela recusa a simplificações ele afirma que: “Colocar o cinema exclusivamente no plano do utilitarismo, da ação, como arma de combate, em vez de desenvolvê-lo como poesia, tornou portanto inútil toda pesquisa pura, científica e estética. (PASOLINI, Pier, *As últimas palavras do herege*. 1983, p. 53). O mito é apenas outra face do realismo, surgindo do material, o mítico representa a realidade. Em Pasolini é visível o turbilhão de desejos e temporalidades profundas, vividas em suas obras, sejam pinturas, filmes, poesias e romances. Crítico feroz a sociedade moderna em está inserido para ele a beleza está no passado, Pier Paolo Pasolini tenta reanimar o que Benjamin alega com “Aura”, contra a massificação da arte, contra um utilitarismo consumista. A beleza para Pasolini é isso.

Uma obra de arte, escultura, pintura, música e até mesmo o cinema, deve ser analisada com profundidade, dando o devido valor a sua complexidade histórica e suas influências sobreviventes. O estudo da História da Arte tradicional interpreta as obras, limitando-se às questões de sua época, como na esperança em reconstruir fielmente sua forma ou sua

expressão. Essa busca pela concordância perfeita entre obra e contexto, na tentativa de evitar anacronismos culmina no apagamento das sobrevivências, ressonâncias e rupturas temporais existentes nas obras. As artes são complexas e multifacetadas, integrando questões históricas, políticas e tecnológicas, ela não pode ser entendida isoladamente em apenas um tempo, mas sim em relação ao seu contexto social e temporal. O passado, futuro e presente coexistem e o turbilhão de temporalidades reside nas obras, evidenciando ou apagando narrativas que são de importância para quem as produz. A imagem cinematográfica de Pasolini é anacrônica: carrega múltiplos tempos históricos e resiste à linearidade cronológica, que perturba e desenterra apagamentos que aparecem ao espectador como um fantasma, deixando evidente quando exclama: “O cinema é um sistema de signos não simbólicos... de signos vivos, de signos-objetos... A linguagem cinematográfica não exprime, portanto a realidade através de um certo número de símbolos linguísticos, mas por meio da própria realidade. Não é uma linguagem nacional ou regional, e sim transnacional...” (PASOLINI, Pier, As últimas palavras do herege. 1983, p. 25).

ATO III: TEOREMA

O filme Teorema (1968) representa de uma forma única crítica do cineasta à cultura e sociedade burguesa. Traz questões indispensáveis ao estilo de vida burguês do Novo Poder: o declínio da família burguesa, o fracasso das instituições, nas crenças da Igreja Católica, o sexo reprimido, a alienação dos corpos e o vazio existencial em que as sociedades modernas estão inseridas. O filme se desenvolve a partir da metáfora da sexualidade, o drama do eterno conflito entre religiosidade e sexualidade, tradição e modernidade (passado, presente e futuro em coexistência). O desejo pelo consumo e a repressão de corpos são vistos como a base da estrutura vital burguesa. Gravada com poucas variações de cenários sendo cenário principal uma enorme mansão burguesa da cidade de Milão na Itália.

Pasolini constrói em Teorema, uma alegoria divina. A trama acompanha uma família rica de Milão, que se constitui pelo pai Paolo, mãe Lucia, filho Pietro, filha Odetta e a empregada doméstica Emília. Repentinamente chega notícia da chegada de um misterioso visitante. O encontro com o novo elemento no núcleo familiar provoca um despertar de desejos reprimidos em cada personagem apresentado; ninguém escapa à sedução do visitante. O visitante é o objeto que promove o deslocamento dos desejos reprimidos e aflora as fantasias internas. Em uma civilização que soterrou os sentimentos e o sagrado, tendo contato novamente com esse sentimento, como reagiria com a perda do mesmo? Pasolini se questiona sobre esse cenário e o projeta à obra. O início do filme é mostrado com uma coloração opaca e sem cor, que muda com a notícia da vinda de um misterioso visitante. A trama ganha uma transformação com a chegada do “deus” à mansão da família Milanese. A câmera acompanha o jovem deus, mostrando uma festa de recepção típica burguesa dos anos 1960, repleta de madames da mais alta classe com seus filhos no casarão de luxo. Essa é a primeira impressão que se tem dessa família. Com uma trilha sonora que se diferencia durante o filme, nesse início se escuta o Rock Americano, demonstrando sutilmente a penetração da nova ordem mundial que estava e está vigente, o poder cultural do Novo Poder, representado pelo Império Americano. Nessa família, o encontro e desencontro afeta cada personagem de uma forma singular.

EMPREGADA:

A empregada da família é a primeira a ter de fato contato direto com o jovem e belo deus. O contato inicia um dia após a festa da família, Emília limpa o jardim e admira o jovem deus lendo um livro intitulado “Elementi Delle Costruzioni Civili” (Elementos da construção civil). Pasolini deixa sutilmente esse livro, demonstrando o interesse do visitante em aprender o universo que estava ali. Emília continua a observar em silêncio, até que intrigada se

aproxima do visitante. A jovem senhora tira uma sujeira que estava na calça do jovem deus e rapidamente sai correndo para dentro de casa. Assustada? Intrigada? Excitada? Entrando na casa, ela vai em direção ao seu quarto e começa a se olhar no espelho, beija uma figura de Santa Maria, que esta presa em seu espelho. Essa personagem é a única no filme inteiro que obtém algum objeto sagrado. Emilia retorna para fora de casa e para o serviço, voltando a observar o visitante. Começa a chorar ininterruptamente sem esboçar qualquer expressão, e volta correndo para casa enfraquecida. O visitante desta vez a segue, para socorrê-la. Chega ao quarto de Emília e a questiona se está tudo bem. Emília responde negativamente com a cabeça e começa a se despir, a reação do deus é de colocar as roupas da empregada novamente. De forma carinhosa o jovem deus passa a mão no rosto de Emília, e a mesma começa a beijar a sua mão.

Essa é a única interação direta dos dois, passam-se alguns dias da estadia do deus, e Emília recebe a notícia de sua partida. Muito abalada coloca-se de prontidão para ajudar o visitante com suas bagagens. O jovem deus exclama que não precisa de ajuda. Emília insiste e carrega junto a ele as bagagens. No ponto de partida do jovem deus, Emilia beija novamente suas mãos, demonstrando um grande afeto. Retribuindo o gesto deus passa afetuosamente a mão no rosto da servçal e se despede. Com a partida do visitante, Emília também parte sem nenhum aviso, com suas malas parte em um ônibus. A empregada está indo em direção a sua cidade natal, no interior da Itália, uma cidade camponesa. Chegando encontra duas crianças, que a comemoram, e ela não retribui. Emília deixa suas malas no chão e segue em direção a um banco no pequeno vilarejo. Senta no banco e fica imóvel, causando estranheza nas pessoas que começam a perceber sua presença. Inicia um murmúrinho entre os moradores da pequena vila, e a observam distante. Depois de um certo tempo, os cidadãos se aproximam de Emília, e rapidamente se depara com uma multidão à sua volta.

Em meio a multidão, um pai junto ao seu filho se aproxima de Emília, apresentando a criança com uma enfermidade. A empregada fecha os olhos por um instante, volta a abri-los, faz o sinal com a cruz, e cura a criança completamente. Todos à sua volta ajoelham-se. Com esse evento, mais e mais pessoas a visitam, oferecendo comida e outras coisas, ela não aceita nenhuma delas. Passa algum tempo, e os moradores começam a se questionar como Emília continuava a tanto tempo sem comer. Duas crianças fazem um chá para a empregada, sendo sua única refeição até então. O filme corta e em seu retorno, mostra Emilia flutuando entre os camponeses e subproletários que ali estavam. Emilia desce do céu, aparenta estar mais velha. Anda em direção ao que parece a matriarca do vilarejo, e as duas começam a caminhar rumo à estrada. Chegando à cidade de Milão, encontram um lote em construção e o adentram juntas. Emília encontra um buraco de escavação no lote e entra nele. Com a ajuda da senhora cavam mais o buraco e Emília é enterrada viva com apenas os olhos descobertos. Emilia exclama para a senhora: “Não tenha medo, não vim aqui para morrer, mas para chorar. Minhas

lágrimas não são de dor, elas formarão uma fonte que não será uma fonte de dor” (01:35:12). Finaliza dispensando a senhora, e em seguida em uma poça de lágrimas feita pela a Santa Emília, começa a germinar plantas.

PAI:

O personagem do patriarca, Paolo, é um homem de sucesso, dono de fábrica e rígido, “o próprio representante do imperativo categórico do Super-Eu. (PASOLINI, Pier, últimas palavras de um herege. p. 110). Com a chegada de deus, é o personagem que mais transporece incômodo. Durante a noite atormentado em sua cama, não consegue dormir de forma alguma. Aflito e inquieto levanta e deixa sua esposa deitada na cama. Vaga pela casa e parece procurar por algo. Entra em um banheiro e começa a se encarar. Pasolini então mostra neste reflexo o deserto. O patriarca joga seu olhar para a janela na esperança de encontrar o que tanto deseja, e corre rapidamente para a fora de casa e não encontra nada. Volta a circular pela casa, e encontra o hóspede deitado no quarto de seu filho. Paolo retorna para sua cama e deita novamente, sua inquietação volta, acordando sua esposa Lucia. Paolo começa a forçar Lucia a fazer sexo, e logo desiste deixando sua esposa em paz. Vira para o seu lado da cama, sua esposa assustada e Paolo adormece.

Amanhece e Paolo continua em sua cama, com uma aparência completamente fragilizada e doente. Sua filha o acompanha ao seu lado da cama, sentada em uma cadeira. O visitante entra no quarto. Paolo exclama ao visitante, expondo o quanto está doente e cita um trecho de Tolstói “mesmo naquele estado, Ivan Ilitch encontrou conforto. O encarregado da limpeza era Guerássim um jovem camponês asseado sadio.” (00:31:28), entrega o livro para o visitante, que o folheia em silêncio. Há um corte para o deserto, e retomando o jovem deus não está mais no quarto, restando apenas o pai e filha que o acalenta. Após um tempo, o visitante retorna para o quarto, tira o travesseiro e coberta de Paolo e senta ao seu lado. Se encaram e o jovem deus pega as pernas do patriarca e coloca sob seus ombros, o burguês agradece e o visitante continua em silêncio. Corta para o trio agora fora da mansão no quintal. Sentados em poltronas em uma roda, a filha e deus leem cada um livro, enquanto o pai observa-os. O pai pergunta o que o visitante está lendo, e ele responde com um trecho do livro que diz: “Ela era toda a sua vida, o ciclo de bondade demoraria mais a se reproduzir que uma estrela. A adorável que eu não esperava tinha vindo, não voltou e não voltaria mais”(00:33:58) a filha de repente se levanta, sai correndo para casa. Busca uma câmera fotográfica e começa a tirar fotos do pai e do visitante sentados frente a frente.

Depois dessa sequência de cenas da relação dos dois, a próxima participação de Paolo é descobrindo a notícia da partida do misterioso visitante. O pai exclama: “Você veio aqui para me destruir. em mim, a destruição que causou foi total. Destruíu a ideia que sempre fiz de mim. Não consigo ver nada que possa reintegrar-me a minha identidade. O que você me propõe? Um escândalo equivalente a uma morte civil minha destruição total, como pode fazer

isso um homem acostumado a ideia da ordem do amanhã e sobretudo, da posse?”(00:46:45) O pai retorna à indústria questionando a si mesmo, questiona os seus bens e as relações de poder. Levanta a hipótese de se desfazer da fábrica e dos operários, e assim o faz. Vai então para uma estação bastante cheia da cidade de Milão, anda delirantemente em meio a multidão. Encontra um jovem rapaz muito belo, e parecido com o visitante, encara o jovem tão fixamente que o rapaz vai embora. Após isso, Paolo se desnuda ali mesmo, abandonando aquela velha e o seu último bem que restava. Caminha pela a estação completamente nu, sem rumo algum começa a gritar desesperado, a câmera corta para o deserto, e lá está o patriarca nu, correndo desesperado nas areias quentes, procurando o objeto perdido do desejo para colocar um fim na sua dor.

MÃE:

A matriarca da família Lucia tem seu primeiro contato, não diretamente com o visitante, mas indiretamente. De passagem pela mansão encontra um livro no chão (*Opere/Oeuvres de Rimbaud Arthur*) (grande influência de Pasolini), observa em volta e encontra roupas, camisas, shorts e cuecas. Lucia analisa as roupas e sai à procura do visitante. Sai de casa e chega até o imenso quintal. Encontra o jovem deus brincando com o cachorro da família. A matriarca observa da varanda admirando, e começa a se despir, jogando suas roupas no chão, com uma expressão de completa tensão e ao mesmo tempo desejo. Lucia deita no chão e contempla semi numa o retorno do visitante para casa. O jovem chega e se depara com Lucia no chão. Lucia com as feições assustadas, olha para o deus e suplica perdão, ele de forma gentil se aproxima dela e dá um beijo em seu ombro. Ali mesmo se deitam, o deserto volta a aparecer.

Após um certo tempo, o núcleo retorna para a mãe com a notícia da partida do jovem deus. Encontrando com ele, Lucia exclama: “Agora percebo que nunca tive interesse real por nada. Não falo de grandes interesses, mas dos pequenos, como o do meu marido pela fábrica, do meu filho pelos estudos ou de Odetta pela família. Não entendo como consegui viver nesse vazio. E vivi. Se havia alguma coisa, um pouco de amor instintivo pela vida, era estéril, como um jardim onde ninguém passa. Na verdade, esse vazio continha valores falsos e mesquinhos de um acúmulo horrível de ideias erradas. Agora eu percebo: você deu à minha vida um interesse total e real. Partindo, não destrói em nada o que já existia em mim, fora uma reputação de burguesa casta! Que importa? Mas, você, em troca, me deu um amor no vazio da vida.”(00:43:29)

Após essa confissão forte, o jovem deus parte. A matriarca se arruma e sai pelas ruas de Milão sem direção. Na periferia da cidade, logo encontra com garotos de programa e avista um jovem semelhante ao hóspede, parado em frente a um cemitério. O rapaz se aproxima de Lucia, ela o convida para o carro, partem para o que se parece com um hotel. Entrando em um quarto e começam a se beijar, deitam juntos e então transam. Lucia fica o tempo todo com

uma expressão de indiferença e prazer ao mesmo tempo. Após a relação sexual, a matriarca observa as peças de roupas do jovem rapaz no chão, assim como que antecedeu a sua relação com o visitante. Com o rapaz adormecido, Lucia sai no meio da noite deixando-o na cama, e parte a rua em seu carro sem direção. Dirigindo começa a chorar enquanto, insatisfeita com a impossibilidade de ter o Jovem deus de volta, grita no carro, expressando sua angústia. Durante seu trajeto encontra mais dois rapazes, os mesmos entram no carro. Vão para um lugar isolado onde se tem apenas uma igreja e então ela sai do carro com um dos rapazes. Começam a ter trocas sexuais em um valão em meio ao campo vasto e verde. Depois de um tempo ela deixa os rapazes no subúrbio e pergunta a eles a estrada para Milão, retorna para onde havia transado com os rapazes. Sai do carro, correndo em direção a igreja, entra nela e fecha as portas. Terminando assim o seu núcleo no filme

FILHO:

Pietro, o filho mais velho da família burguesa, tem seu primeiro contato Pietro divide o mesmo quarto com o jovem deus. No quarto começam a conversar, trocam de roupa, e deitam uma cama ao lado da outra. O deus fica nu por completo em sua cama, Pietro tenta dormir, mas inquieto deslumbra fantasias sexuais, exposta com a representação do deserto novamente. O filho levanta e senta na beira da cama, observa fixamente o hóspede enquanto o mesmo dorme. Pietro levanta e se aproxima de deus, e com uma imensa curiosidade, mexe em seus lençóis. O jovem deus desperta, e Pietro suplica perdão caindo em lágrimas. Deus o conforta. A cena corta, e retoma para os dois observando um livro juntos lado a lado, esse livro tem diversas pinturas. Pietro coloca a mão nos ombros do visitante, até que seus amigos chegam e o chamam para jogar futebol. Todos saem juntos para jogar bola, inclusive o jovem deus.

A notícia da partida do visitante se torna um choque para Pietro, o filho diz que não se reconhece mais “O que me tornava igual os outros foi destruído, você me tirou a ordem natural das coisas, Perder você conscientizou a minha diferença, o futuro será como viver com um eu que não tem nada a ver comigo”(00:42:34), começa assim a chorar continuamente. Pietro começa a pintar diversos quadros em seu quarto, rindo desesperadamente. Chama suas obras de desastrosas, e começa a pintar ininterruptamente diversos quadros, muitos inacabados. Termina uma das obras exclamando a busca por descobrir novas técnicas em uma busca da perfeição indubitável. Então depois de um monólogo exclamando sua insignificância, sai de casa com uma trouxa de roupas. Va então um ateliê afastado, onde escreve em suas janelas “abaixo a todos os estados”, “abaixo todas as igrejas”, “vive aquele que pinta” tem uma crise criativa imensa conseguindo apenas pintar um quadro completamente azul, em seu último ato urina nele e enlouquece.

FILHA:

O primeiro contato de Odetta, a filha mais nova, foi na presença de seu pai durante seu estado de fragilidade na cama, a filha observa toda a relação dos dois sem intervir. Após esse contato, Odetta tem mais uma interação com os dois. No círculo de poltronas escuta a conversa do deus com seu pai Paolo, de repente levanta para pegar a câmera. Tira fotos do patriarca e do jovem visitante, logo depois pega na mão do visitante o guiando para dentro da mansão. Odetta o leva até seu quarto, e começa a retirar objetos de um grande baú. O visitante sentado na beira da cama observa. Odetta termina de vasculhar e senta no chão entre as pernas do jovem deus, folheta o álbum que pegou no baú e mostra as fotos. No álbum existem diversas fotos da família de Odetta. O visitante a levanta, dá um beijo em sua boca e começam a se relacionar sexualmente.

Com a notícia da partida do deus, a filha o procura e exclama: “Nosso encontro fez de mim uma garota normal. Finalmente encontrei uma solução para a minha vida. Antes eu não conhecia os homens, tinha medo deles, só amava meu pai, mas agora partindo não só me atira para frente, mas me faz seguir adiante. Era isso que queria? Agora a dor de perder você, provocará em mim uma nova queda mais perigosa que o mal que havia dentro de mim, antes da minha breve cura devido à sua presença. Eu nunca havia conhecido esse mal, mas agora sim. Através do bem que você me fez, me conscientizei do meu mal, como poderei substituir você? Finalmente, encontrei uma solução para minha vida. Como poderei substituir você, acho que não poderei mais viver.”(00:44:57) Começa a chorar compulsivamente enquanto o visitante a conforta.

Odetta após a partida, começa cantarolar pela casa, vai até o portão e observa a rua e retorna correndo pelo vasto quintal. Procura sua empregada e encontra uma substituta de Emília, pede uma trena a substituta e começa a medir a própria mão. Odetta chega em seu quarto e começa a mexer em seu baú, tira diversas coisas dele como livros e o álbum de fotografias que havia mostrado ao deus. Observa com muito zelo a foto que tirou do jovem visitante, deita em sua cama, e em angústia. Odetta permanece imóvel durante um dia inteiro. A nova empregada estranhando a situação, a confronta perguntando se está tudo bem, e não tem nenhuma resposta. Alguns dos familiares chegam junto a um médico, o doutor lamenta e fala que não pode fazer nada, exclama que não era da “área dele” e vai embora. Odetta imóvel e com o punho fechado, demonstra um esforço apertando cada vez mais a mão. Chega dois enfermeiros que a levam embora.

CONCLUSÃO-PRÓLOGO:

Fica evidente que a subversão da família ocorre no exato momento em que o hóspede anuncia a sua partida. Sua retirada movimenta novamente os afetos do núcleo familiar. Porém, numa outra direção, não mais a falsa harmonia burguesa, mas perda, dor e angústia. O discurso de todos os integrantes após a partida apresenta definitivamente a desestabilização do amor. Cada um dos personagens entra em colapso: o pai entrega sua fábrica aos operários e se despe em uma estação de trem; a mãe busca incansavelmente prazeres corpóreos reprimidos, o filho mergulha na angústia tremenda, tentando expressar o inexplicável, a filha perde os sentidos, e apenas a empregada, de origem proletária, parece superar a crise, retornando ao campo santificando-se e realizando milagres. Um ponto vital e que pode passar despercebido também é a velocidade de trocas de uma serviçal pela outra, demonstrando o caráter de manipulação/substituição de corpos que o Capital provoca. No filme, a estrutura da família burguesa está em jogo, bem como o seu futuro na pós-modernidade. Teorema assim como outras obras de Pasolini revelam as contradições do desejo e do poder do regime dos corpos da sociedade capitalista. Seja como for, o ser divino de Pasolini representa essencialmente como um elemento perturbador da norma, desviante, descoordena os desejos e promove rupturas físicas e simbólicas na estrutura da família burguesa. Toda aproximação do hóspede promove nos personagens uma mistura de angústia tremenda e desejo, e a sua separação deixa um buraco, impossibilitando a reintegração à lógica familiar burguesa. A ideologia materialista está tão impregnada na família que não lhe restam salvação; a ordem exige a obediência total, eles, em uma duplicidade vislumbram o amor fora da norma, mas é impossibilitado para os burgueses saírem da norma. Está enraizado em seus subconscientes.

No universo burguês o dinheiro tem consciência própria e quanto mais dinheiro houver, mais produzirá, de sorte que os lucros crescem cada vez mais rápido. Essa lógica é construída na base do Novo Poder, uma ética de vida, em que os abençoados pelo deus dinheiro se vangloriam, aqueles com a “vocação” para domar e multiplicar o deus dinheiro. Paolo é o exemplo máximo da ética do dinheiro, a moralidade, e a falsa perspectiva de utilidade a sociedade, produzindo empregos ou colaborando para o aumento econômico do estado, sempre buscando um sentido para a ideologia do consumo. A trajetória do pai é a mais dramática, sendo o poderoso capitalista, é o personagem que mais evidencia o vazio da ideologia do consumo, revelando a fragilidade dos laços afetivos e o preconceito ao diferente como sustentação da burguesia fascista. O deserto surge como a tentativa de significação do desejo capitalista, encontrando o nada como a essência do desejo burguês. A angústia sem fim do deserto é o espaço perfeito para a representação inalcançável que foi perdida na sociedade

mergulhada na ideologia burguesa do consumo. Inclusive o deserto aparece mais vezes, sempre em relações sexuais, demonstrando o mesmo vazio ou incompreensão desses desejos. Ao se aproximar do hóspede, Paolo se vê dividido e se contradizendo, reprimido sexualmente e ideologicamente seus anseios. O burguês industrial cria uma imagem de herói, em que nele existe o espírito do progresso, o espírito do dinheiro, invertendo a lógica da divindade. O deus do Novo Poder, não é o deus católico ou de qualquer outra religião, mas sim o dinheiro. O pai, em contato com o deus Pasoliniano, percebe o vazio dos valores e do deus monetário, quando exclama: “Você me destruiu, destruiu a ideia que sempre fiz de mim. Não consigo ver nada que possa reintegrar-me a minha identidade” demonstra a inércia que são colocados os homens burgueses, acreditando que seus padrões, normas, relações de poder e de consumo são de alguma forma naturais. O patriarca, enlouquecido no deserto, sem família, sem empregados, sem fábrica, sem roupas e sem o deus objeto de seu amor que fora perdido, encarna essa metáfora que representa a perda da tradição, dos costumes e dos valores. Esse é o vazio deixado pelo jovem deus, a súplica pelo retorno a épocas, após a percepção das mesmas que foram engolidas pelo deus dinheiro.

O contato com outra perspectiva destrói toda a base estrutural do seu pensamento, expondo a não naturalidade de todas as relações sociais. A mãe expõe exatamente a estrutura em que as mulheres são impostas nesse sistema quando exclama: “Agora percebo que nunca tive interesse real por nada. Não entendo como consegui viver nesse vazio.” (00:44:25) a imposição para com as mulheres, em uma sociedade em que existem papéis de gênero a serem seguidos. Mulheres abrem mão dos seus reais desejos para perpetuação da “família tradicional”, mesmo em uma família de alta classe, existe a opressão. O sistema afeta os progenitores e eles reproduzem em escala influenciando seus descendentes, impulsionando a ideologia do consumo para as outras gerações. A filha, representando a família, se importa demais com essa estrutura, que fica inconformada com a desestruturação da mesma. Odetta fica sem chão e deixa claro sua posição quando diz: “Eu nunca havia conhecido esse mal, mas agora sim. Através do bem que você me fez, me conscientizei do meu mal”, (00:45:33) ela percebe o sistema que está inserida e antes naturalizado. O filho, por outro lado, representando uma perspectiva artística e intelectual da burguesia, com um extremismo típico das vanguardas artísticas burguesas, uma audácia gratuita de contestação, não suportando sua origem, e não conseguindo sair do enquadramento que foi inserido desde seu nascimento, enlouquece. A repressão do Novo Poder é uma força que está sempre pressionando, ameaçando e escapando às relações sociais, exercendo uma espécie de pressão, como uma espécie de energia física, sobre os indivíduos.

Pasolini exemplifica, durante toda sua trajetória acadêmica, literária e fílmica, os problemas gerais da crise capitalista e da cultura de massa e, com isso, consolida mais do que nunca neste filme seu apelo pelo subproletariado/camponeses, sua importância e também sua

manipulação/utilização. Os subproletários e os camponeses são para Pasolini, os únicos capazes de combater as pressões das normas e formas de poder exercidos pelo neofascismo, transformando, retomando e restabelecendo que foi perdido com tanta opressão, seja do fascismo de Mussolini, da igreja católica, do capitalismo industrial e midiático. A mítica que o olhar de Pasolini atribui aos camponeses, é evidente pela sua vivência, ele retrata o seu irmão Guido, idealista e de origem friulana, como representação dessa classe que para ele tem uma enorme potência revolucionária. Os dialetos e formas de interação com o mundo na esfera camponesa e sub-proletária são únicas com possibilidades de desterritorialização do sistema capitalista. O consumo que é imposto à sociedade italiana não é um consumo de bens materiais, mas consumo falseado dos desejos, projeções e fetiches em mercadoria ou a negação da vida. A santificação da Subproletários exclama a crítica de Pasolini e a possibilidade de retomada do turbilhão de vivências soterradas pelo fascismo, sendo representada pelo o papel da personagem Emília. Para Pasolini as civilizações anteriores à nossa não desapareceram, elas apenas se enterram, assim a civilização camponesa permanece sepultada sob o mundo operário, sob a civilização industrial. Assim o sagrado, o mito, as civilizações arcaicas, os povos da terra e da natureza, o homem pré-histórico enterram-se, sem jamais desaparecer completamente, é um retorno e superação do passado místico”, é a representação do Super-Homem de Nietzsche ou do Corpo sem Órgãos de Gilles Deleuze. Em um universo em que a forma é o homem *economus* que o campo do sagrado se limita ao dinheiro, o retorno para as outras formas soterradas pelo Novo Poder é imprescindível, não é um simples retorno, uma repetição e diferença.

Uma vez os burgueses sendo esses heróis do novo mundo, é o momento dos silenciados tomarem esse posto. Assim como os vagalumes de Georges Didi-Huberman em seu livro “Sobrevivência dos Vagalumes”, os vagalumes representam gestos de resistência, inocência e humanidade em contextos opressivos contrastam com a luz avassaladora dos projetores do Novo, que simbolizam controle e aniquilação da singularidade. A experiência camponesa e sub-proletária de existência e resistência são centrais para Pasolini, que pois elas “se transformam em vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, Georges, A Sobrevivência dos Vagalumes, 2011, pg 17). Em Teorema a personagem que representa o vagalume é Emília, a única dentre o núcleo familiar com essa possibilidade. Emília se torna uma santa, e Pasolini comenta sobre a trajetória dela: “Empregada volta para a sua cidade natal, santifica-se, torna-se alguém capaz de curar os enfermos do vilarejo. Ela faz um jejum interminável, próprio da súplica católica do sacrifício, que oculta no ritual a punição como expressão da realização do desejo. No seu último ato, enterra-se viva, revelando a morte simbólica do seu papel de serventia à família e afirmando o deslocamento para um novo papel, a de serva doméstica, para santa e de maneira uma paródica, uma santa louca.”

(PASOLINI, Pier, *As últimas palavras do herege*, 1983 pag 117). O mais instigante é Pasolini retratá-la como uma santa louca. Essa loucura é a representação de uma potência de ruptura com a norma dominante; ela, para Pasolini, assim como a esquizofrenia para Deleuze, torna-se o processo de liberação dos fluxos do desejo contra a sociedade do Novo Poder. Em *Teorema*, o gatilho para esse processo é o deus dionisiaco, mas qual seria esse gatilho no nosso universo? Pasolini não responde nada disto nem mesmo no livro ou em comentários posteriores ao lançamento da obra. Mas uma coisa que se deve a atenção é a formas genocídio cultural, não é atoa que Pasolini reivindica o Friulano, deixar a essa língua ser assimilada pela vida burguesa é deixá-la morrer. É preciso perceber os sobreviventes do genocídio e fazê-los germinar, assim como Emília faz em *Teorema*.

É evidente como Pasolini carrega em suas obras as sobrevivências, e atribui à classe trabalhadora com papel central emancipação, o italiano joga suas lentes iluminando as potencialidades de rizomas apagados ou suprimidos pelo Novo Poder burguês, que estimula o desejo e o consumo vazio. Sua retomada ao passado visa reabilitar os apagamentos provocados pelo discurso linear e evolucionista da História: o retorno às possibilidades de sentimento, de arte, de expressão apagadas por esse sistema opressor Fascista. Não à toa, lutou a vida inteira por essas formas apagadas de linguagem, como o dialeto camponês Friulano. É notório em Pasolini, a importância do processo artístico do filme, o roteiro, direção, montagem, trilha sonora e técnicas de enquadramento; seus filmes são imperfeitos, suas imagens flutuam, cada cena parece independente do todo. Os elementos ficam soltos em função da beleza das imagens ou das histórias. Pasolini percebe a importância e utiliza a câmera para criar uma espécie de mosaico com raízes profundas e diversas com o universo camponês, a importância de Emília é evidente. Mas não só com exemplos fictícios, existe o personagem real como Menocchio de *Queijos e os Vermes* (Ginzburg), um camponês friulano, capaz de desestabilizar um sistema com suas ideias inovadoras e transgressoras para a norma vigente. Pasolini busca reivindicar e desenterrar esses personagens, como Ginzburg desenterra Menocchio, o camponês isolado que produz formas de pensamento, que para o universo burguês foge completamente dos “bons costumes”. O sobrevivente ou vagalume estava lá só tinha que ser percebido. A sobrevivência dos silenciados pelo fascismo, é fundamental para a humanidade erradicar as opressões e transformar a sociedade, não à toa Pasolini percebia desde sua juventude o potencial dos silenciados. Pasolini na sua prática cinematográfica busca a aura que para Benjamin fora perdida, sacralizando e conjugando o turbilhão de temporalidades, montando passado e presente em coexistência em suas obras. A moral de *Teorema*, se ele tem uma, é que a sociedade atual esmaga os desobedientes, mas igualmente aqueles toleram o sistema. Pasolini é um ateu com nostalgia do sagrado que fora perdido pelo deus do dinheiro, que submete ao sofrimento até mesmo aqueles com a “vocação” de tê-lo.

Pasolini deixa um legado como um intelectual rebelde, unindo marxismo, crença, sexualidade, crítica social e uma estética única, que desafiava convenções morais e artísticas até seu trágico fim. Para perceber os vagalumes, as lideranças intelectuais devem ser como o diretor que monta e desmonta os sistemas, analisa o vazio entre os “frames” das obras, os apagamentos e as fagulhas sobreviventes, evidenciando os rizomas e o turbilhão temporal em que todos estão inseridos. A aura das obras perdidas, estão nessas sobrevivências e deve-se lutar pelas narrativas oprimidas, nessa guerra cultural incessante. O passado, presente e futuro estão em completa dialéticas, deve-se atentar-se a todas suas potencialidades. A imagem ocupa um lugar muito importante na humanidade e na criação do inconsciente coletivo, e no homem moderno mais do que nunca, em um mundo que o cinema elabora sua linguagem a partir de seus próprios signos, na criação de um novo universo de significação. Pasolini vive e morre mais do que ninguém, criando sua própria linguagem e imagética, reivindicando os subproletariados da Itália e do terceiro mundo, o universo camponês, o sagrado e o místico, pois sabia a importância de reivindicá-los, em uma sociedade que cada vez mais são apagados.

Referências bibliográficas:

Fonte primária: DUFLOT, Jean. As Últimas Palavras de Um Herege: Entrevistas com Jean Duflot. Editora Brasiliense. São Paulo. 1983.

BAZIN, André. O que é o cinema? Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L.Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A Sobrevivência dos Vaga-lumes. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex; revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Ribeiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FERRO, Marc. Cinema e História. Tradução de Flávia Nascimento. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. Em Defesa da Sociedade. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 350 p. (Coleção Tópicos).

NAZARIO, Luiz. Todos os corpos de Pasolini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. Empirismo eretico. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora 34, 2015.

SONTAG, Susan. Sob o Signo de Saturno. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre, L&PM, 1986.