

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201871-83>

TEOREMA OU A CIÊNCIA DA ESTRANHEZA

João Barreto da Fonseca*
José Elenito Teixeira Morais**

Resumo: *Pier Paolo Pasolini acreditava que o cinema era uma arte tão revolucionária que poderia com ela iluminar os momentos históricos obscuros, unir ética e estética na criação de um tipo de ciência nova, que pudesse libertar o homem de suas trágicas opressões, e, de quebra, demolir metaforicamente as edificações de sistemas opressores. Em Teorema, na residência da elite aristocrática de Milão, Itália, o escritor insere seu Cavalo de Troia: o estrangeiro. Mas, antes de gerar morte e destruição, Pasolini está interessado na demolição de hábitos e memórias, na intenção de traçar novos caminhos, outras composições, forçando a percepção à total perda de “eficiência”, desautorizando clichês, lançando os seus personagens num universo de uma brutal novidade. Como crítico da modernidade, em Teorema, livro e filme lançados em 1968, Pasolini não vê mais novidade nas vanguardas e aponta a destruição como um caminho.*

Palavras-chave: *Estrangeiro. Modo de vida. Burguesia. Hábito.*

PIER PAOLO PASOLINI E O 1968

O movimento estudantil europeu e estadunidense que culminou no Maio Francês de 1968 havia começado um pouco antes na Itália. Em Valle Giulia, no primeiro dia do mês de março, houve um enfrentamento entre policiais e estudantes. Em meio à massa sublevada estava o crítico literário Giulio Ferroni, segundo o qual “os estudantes partiram da Universidade de Roma e desfilaram em direção à Faculdade de Arquitetura, situada na zona de Villa Borghese, junto da Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Chegados a Valle Giulia, foram recebidos por forças policiais” (FERRONI, 2009, p. 26-27). Ainda segundo o crítico,

Nos dias que correm, multiplicam-se reevocações, análises críticas e debates acerca do que foi o 68 para a literatura. Não se trata, de forma alguma, de um simples número ou de um mero mito, mas de um momento de fundamental importância para os rumos da literatura italiana. (FERRONI, 2009, p. 11)

* Pós-doutor em Educação (UERJ), com trabalho na área de audiovisualidades; doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ), na linha de Tecnologias e Estéticas da Comunicação; mestre em Estudos Literários (Ufes). Graduado em Jornalismo (Ufes). E-mail: jombarreto@gmail.com.

** Doutorando em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG); mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura e graduado em Psicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bacharel em Teologia pelo Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. E-mail: joseelenito@yahoo.es

Por ocasião do ano 1968, os principais literatos italianos que produziam e continuaram produzindo eram, por exemplo, Elsa Morante, Leonardo Sciascia, Franco Fortini, Edoardo Sanguinetti, Giorgio Manganelli, Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini.

É lugar-comum citar o famoso poema *O PCI aos jovens!*, como uma crítica mordaz que Pasolini faz ao movimento estudantil de 1968, demonstrando sua oposição, como comprova o excerto a seguir:

Quando ontem se atracaram em Valle Giulia
com os policiais,
eu estava com os policiais!
Porque os policiais são filhos de pobres.
Vêm das periferias, rurais ou urbanas que sejam.
Quanto a mim, conheço muito bem
o modo como foram crianças e adolescentes,
as preciosas mil liras, o pai que também se manteve adolescente
por causa da miséria, que não passa autoridade. (PASOLINI, 2015, p. 233)

Por outro lado, Maria Betânia Amoroso (2008, p. 53) propõe que “não é tão simples assim afirmar que Pasolini foi contrário às ações e às idéias que incendiaram Roma, colocando-a ao lado de outras capitais invadidas pela luta estudantil.” Quando os jornais publicaram o poema, Pasolini “reage, indigna-se com a repercussão que está sendo dada aos versos, escritos no calor da hora; e lembra que é *Teorema*, o filme que estava fazendo quando houve a invasão e escreveu os versos, o que ocupa seu pensamento” (AMOROSO, 2008, p. 55). Porém, em *Teorema*, Pasolini continua a criticar:

Do que falam os jovens de 1968 — com os cabelos
de bárbaros e as roupas eduardinas, de gosto
vagamente militar, e que cobrem membros infelizes como o meu —
senão sobre literatura e pintura?
E o que significa isso, senão evocar do fundo
mais obscuro da pequena burguesia o Deus
Exterminador, que a golpeia uma vez mais
por culpas ainda maiores do que as de 1938?
Somente nós, burgueses, sabemos ser marginais,
e os jovens extremistas, passando a perna em Marx e vestindo-se
no Mercado das Pulgas, só fazem urrar
como generais e engenheiros contra generais e engenheiros.
É uma luta intestina.
Quem, na verdade, morresse tuberculoso,
vestido de mujique, antes dos dezesseis anos,
seria o único, talvez, a ter razão.
Os outros se dilaceram entre si. (PASOLINI, 1987, p. 141-142)

Por volta de 1968, um tipo de literatura político-sociológica ganhava espaço na Itália. Conforme Ferroni (2009, p. 25), “para um enquadramento da literatura de 68, há

que desenhar um arco de volta que se estende entre duas datas: 1963, que é o ano da publicação de *La cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda e da formação da Neovanguarda; e 1975, ano da morte de Pier Paolo Pasolini.” O livro e o filme *Teorema* são gestados, pois, neste contexto e trazem uma crítica radical ao modelo familiar burguês. Dessa maneira, justificamos a escolha do livro-filme como legítimo representante daquele ano, pois segundo Maria Rizzarelli (2009, p. 144) “il Sessantotto di Pasolini è quello del doppio *Teorema* (libro e film)”. “O 68 de Pasolini é o duplo *Teorema* (livro e filme)”.

O ESTRANHO SABOR

A trama parece simples: um hóspede, interpretado no filme¹ por Terence Stamp, ao relacionar-se, eroticamente, com os integrantes de uma rica família de Milão, acaba por eclipsar a compulsão à repetição e instaura uma dúvida no lugar onde não deveria haver hesitação. Pai, Paulo; mãe, Lúcia; filho, Pedro; filha, Odete e empregada, Emília, mudam suas vidas a partir desse encontro transformador: a relação erótica com o rapaz. Em muitas passagens de sua *Ética*, Spinoza (2017) argumenta que os corpos são produzidos através de uma mediação ou encadeamento de corpos, que são regulados pelo movimento e pelo repouso. Para o filósofo, viver é efetuar a natureza e ser afetado. Por isso, um corpo é determinado por um outro e assim sucessivamente ao infinito.

A caracterização dos integrantes da família é determinante no destino de cada personagem. O autor faz questão de frisar a que classe social cada um pertence. A ação de cada integrante desse núcleo está condicionada à posição que ocupa na família e às suas representações sociais. O hóspede é um mistério, recipiente de toda estranheza, sem classe social, sem registro, sem religião. Ele é justamente o encaixe, a ausência, o outro lado, por isso mesmo, uma significação de mudança, que vai representar um novo modelo de crença baseada no abandono de antigos fazeres, uma nova ideologia e prática nas quais estariam contidas todas radicalidades, enfim a dissolução do que foi constituído.

Ele é a juventude e seus valores são ressaltados como uma religião, uma superstição. Por isso não chega a ser uma total ruptura com a fé cristã, mas uma maneira de torná-la suportável aos dissidentes. Quem está também à margem também anda na corda bamba da moral assim como o moralista é o perverso em sua obsessão de ter sempre em mente os caminhos que levam à danação. Mas se o novo, representado pelo hóspede, não chega a instaurar definitivamente a mudança, Pasolini elimina a ideia de que existem mudanças sociais progressivas e lineares, quebrando a noção de obrigatoriedade da consequência. Pasolini acentua uma nuance na mudança: há uma ruptura violenta da ordem antiga, mas isso não significa que ela é mais justa e racional.

De fato, a Pasolini poderia ser dito o que Octavio Paz (1984, p. 55) atribuiu a Sade: “seus delírios são racionais e sua verdadeira paixão é a crítica”. Não é à toa que o italiano foi encontrar refúgio na obra de Sade para filmar *Salò, ou os 120 dias de Sodoma*, para também abordar, como em *Teorema*, a opressão de forças sociais, principalmente da

¹ Utilizaremos, quando tratarmos de narrativa, indistintamente, o filme e o livro, e também recorreremos a trechos do livro para melhor ilustrar uma ideia.

família e da Igreja. A proximidade de Sade confirma, de certo modo, uma visão negativa do cristianismo, ressaltando a existência do desejo como algo mortífero. Já a vizinhança com Marx sugere atritos nas relações de classe. Mas, segundo Paz (idem, p. 94), “o desejo não figura na obra de Marx”. Na de Pasolini, ele se transforma em arma de militância para romper com a coerção, a opressão e a mentira. O estrangeiro é uma força narrativa arquetípica: um elemento que se insere na ordem cristalizada, obrigando o surgimento de relações e combinações surpreendentes e imprevisíveis: algumas destruidoras e outras dão passagem à energia vital. Considerado um livro sobre luta de classes, *O mordomo* (no cinema ganhou o título de *O Criado*, sob a direção de Joseph Losey), novela de Robin Maugham, mostra a relação obsessiva entre Toni, um aristocrata rico e indolente, e seu criado, cujas táticas e estratégias levam Toni à total dependência. No caminho, o criado também se perde, ao trocar todos os impulsos da vida por uma obsessão.

O criado, com seus gostos refinados não chega a ser um trabalhador comum, por isso, se quisermos usar uma terminologia marxista ficaria mais apropriado dizer que o filme trata da exploração do homem pelo homem. Enfim, Toni é canibalizado, tragado, sugado por seu criado, até perder o elã de burguês. Os motivos da intriga, inveja ou rancor do criado não são cristalinos, o que encaminha o filme para a condição de mistério ou para a frase de Walter Benjamin (1994, p. 203): “metade da arte narrativa está em evitar explicação”.

Um encontro bem mais produtivo se dá no faroeste *Os brutos também amam* (*Shane*, 1953, George Stevens) em que Shane se insere na linda paisagem do oeste americano para fazer a transição entre a lei da bala e a do direito. Ele se associa a uma comunidade ameaçada por pistoleiros a serviço do poder local e o resultado desse encontro é o aumento de potência entre os envolvidos. No filme *Chocolate*, de Lasse Hallström, mãe e filha vão parar numa cidadezinha do interior da França onde as pessoas têm o hábito de ir à missa aos domingos, falar da vida alheia e só. Numa vila com programação cultural tão escassa, a estrangeira (a mosca na sopa) com suas receitas à base de chocolate desperta o pânico. Mas a transformação do temor, como informa Zeldin (1996, p. 83-101), em um certo risco pelo prazer, em termos de comida, vai ajudar a aprimorar o gosto de comer e, conseqüentemente, pela vida, o que prova o valor das composições na gastronomia como a arte de usar a comida para criar felicidade. Por extensão, correr risco é fundamental à vida.

O MITO DO AMOR

Teorema é uma sinistra trama de pessoas possuídas pela economia e cultura do capital assim como, da maneira como avalia Andriopoulos (2014, p. 16), os personagens de Kafka em *O Processo* e *O Castelo* são pessoas físicas possuídas por pessoas jurídicas. Essa rendição dos seres à ordem moral pode acontecer de várias formas. Em *Bonitinha*, mas ordinária, de Nelson Rodrigues (1990), o personagem central é possuído por uma ideia contida em uma frase e passa a ser organizar e agir a partir dela. Na possessão, quem perde é o real. Em *Teorema*, de maneira mais complexa, Pasolini chega à conclusão que chegou o escritor argentino Julio Cortázar (1974, p. 12). Em *História de cronópios e de famas*, na seção intitulada “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio”, o escritor

argentino Julio Cortázar exemplifica como os objetos possuem um ser humano, mesmo no caso de uma doação: “dão o medo de perdê-lo, de que seja roubado, de que possa cair no chão e se quebrar... Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio”.

Em Teorema, a rica família de Milão possuída pelo capital é pacífica, mas não é feliz porque não há amor. Ninguém pode ajudá-los. “Só se nós mudássemos o mundo”, como diria Fassbinder (1986, p. 23), em sua crítica a Imitação da vida, obra-prima de Douglas Sirk. Não se muda agora, pelo menos, de maneira tão imediata.

No amor, o Eros enlouquecido faz combinações inusitadas. Se Aristófanes estava bêbado quando discursou no banquete sobre essa história (PLATÃO, 1987, p. 22-26), Pasolini parece bastante sóbrio ao mostrar que o amor como forma de encontrar a nós mesmos também não é uma verdade que resiste à comprovação, uma vez que todos na trama buscam a mesma metade que falta, que, por sua vez, é uma incógnita, um estranho, um estrangeiro. Pode a metade de várias pessoas ser somente uma pessoa? No mito, o andrógino já foi um ser completo (redondo), contendo as partes masculinas e femininas, mas por ameaçar os deuses, o andrógino foi separado em duas partes. Pasolini parece dizer que o mito do andrógino, que deu origem ao mito do amor romântico também é um tipo de escravidão, por limitar as combinações amorosas e eróticas, num tipo de mistificação que adia o prazer material, físico, presencial do aqui e agora por uma idealização.

É o que Friedrich Nietzsche (2009, p. 50) questiona: “como se pode espiritualizar, embelezar, divinizar um desejo?”. Para Nietzsche, batizou-se essa espiritualidade de amor para renunciar a vida grande. Daí que o improvável encontro do errante consigo mesmo a partir do encontro com o outro também não ocorre, porque não existe a outra metade para um encaixe perfeito de uma natureza perdida. Então, o mito do amor é também uma possessão, que provoca um adiamento da vida, que só pode ser vivida quando a outra metade for encontrada. De fato, o que Pasolini mostra é que a existência é construída a partir de composições variadas ao sabor do desejo. Mas a liberdade advinda do alívio de não ter que procurar um complemento exato também não é suficiente, a notar pela errância dos personagens.

Daniel Perez (2017, p. 29), partindo de Freud, acredita, no máximo, em processos de subjetivação, em combinações e encontros com o outro, em incorporação de traços alheios, jeitos de corpo, como sintoma de inveja: “identifico-me com o outro e gostaria de ocupar seu lugar porque desejo obter a satisfação que acho que ele usufruiu” (PASOLINI, 1987, p. 30-31). Daí o fato de todos os personagens de Pasolini incorporarem a errância e a vadiagem, traços distintivos do estrangeiro e a liberdade, como nunca praticada no ambiente burguês. Eles, à sua maneira, invejam o inusitado, mesmo com medo. Para Oscar Wilde (2003, p. 42), no manifesto A alma do homem sob o socialismo, a inveja é um efeito da organização social: “fonte extraordinária de crimes na vida moderna, é um sentimento estreitamente ligado à nossa concepção de propriedade”.

TEOREMA

A teoria científica, numa visão amplamente aceita, deve ajustar-se aos fatos, sem contrariar os sentidos, estabelecendo uma conjugação da nossa experiência com a de outros na tentativa de ressaltar as conexões internas dos acontecimentos. Mas o que levaria um escritor a batizar sua obra de *Teorema*? Jacob Bronowski (1998, p. 20) dizia: “há um modelo comum a todo conhecimento. O que encontramos é particular, mas o que aprendemos nesses encontros é sempre genérico”. Por isso, Pasolini, como na ciência, parte de observações particulares para chegar a observações gerais. Estabelece-se, assim, um método científico indutivo calcado em premissas particulares, na observação de fatos e transformações lógicas para o advento de proposições gerais.

Em entrevista com Jean Dufлот, Pasolini (1983, p. 98) sumariza: “*Teorema*, como o título indica, funda-se sobre uma história que se demonstra matematicamente *per absurdum*. É isto que coloco: se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, que aconteceria? Começo, portanto, por uma pura hipótese”. O diretor parte de uma motivação entranhável, dos embates particulares com sua sexualidade, com o socialismo e com a sociedade católica italiana, e utiliza, como canal de expressão desse fervor e vontade de comunicar, instrumentos expressivos que tornam essa comunicação possível. Trata-se da união entre a experiência e a técnica ou arte e ciência.

Em *Teorema* não há distinção entre arte e militância política, entendidas como ações organizadas para mudar uma realidade. Pasolini se dedicou a filmagens de clássicos como *Accattone*, *Medeia*, *Édipo*, *Evangelho segundo São Mateus*, na tentativa de buscar a força sobrevivente do passado e a energia revolucionária dos miseráveis, levantando pressupostos marxistas de luta de classe, mas ressaltando os limites do próprio trabalho intelectual. “A verdade (para Marx) não é questão teórica, mas prática” (GIANNOTTI, 2011, p. 13). Na invenção de Pasolini, acontecimentos notoriamente realizáveis são interpretados e ampliados em suas linhas de excentricidades para estimular no leitor o desejo de mudança. Funciona como a estilização pretendida por Bertolt Brecht. Então, o valor expressivo da obra vem da militância, que não precisa ser necessariamente um panfleto. A intenção é concentrar também a atuação em outros níveis de entendimento, abandonado pelos militantes tradicionais, que é o campo da apreciação estética. Para Pasolini, a estética não deve fugir às forças ambivalentes e se conectar com “o maravilhamento vital e o pavor do sofrimento e da morte”, com requer Rosenfield (2009, p. 49).

Teorema é dividido em duas partes: a primeira se concentra na visita do hóspede, a segunda na sua partida e seus efeitos. O compromisso dos personagens com o comportamento esperado dos integrantes de sua classe interdita qualquer possibilidade de felicidade na primeira parte. Toda descrição não mascara a intenção do autor em conferir um *status* negativo que advém da posição social, como um *script* a ser vencido para libertar o homem do hábito. Pelo hábito, segundo Bergson (1999, p. 69), são determinadas atitudes que condicionam automaticamente a visão das coisas, que se tornam, ao mesmo tempo, vício e utilidade. Mesmo abandonando a prescrição dos modos de vida de uma família burguesa, aos personagens não é oferecida saída. Eles caem na dependência do

sofrimento provocado pela ausência do ser amado, restando a catástrofe, que segundo Barthes (2001, p. 61), é quando o indivíduo “se vê fadado à destruição de si mesmo”.

Em *Teorema*, assim ele descreve Paulo, o pai: “...os olhos já corrompidos pela hipocrisia, o topete ainda um pouco agressivo, mas já abatido por um futuro de burguês fadado a não lutar” (PASOLINI, 1987, p. 11). “Odete tem todas as características externas comuns a uma menina muito rica, a qual a família consente (por um pouco de esnobismo) vestir-se e comportar-se de maneira, digamos, moderna (apesar das marcelinas)” (PASOLINI, 1987, p. 14). Sobre Lúcia, a mãe, “...tem-se a impressão fugaz, e talvez no fundo falsa, de que ela tem o jeito de uma moça do povo” (PASOLINI, 1987, p. 155). Emília, a empregada, também está impregnada dos padrões, não tem a mínima consideração pelo carteiro, que a corteja, e dedica-se a cortar a grama para rivalizar-se com o jardineiro. A descrição do hóspede adquire um ar de positividade justamente pela sua exterioridade: “...é um estrangeiro, não só pela alta estatura e a cor azul de seus olhos, mas porque é de tal modo isento de mediocridade, de familiaridade e de vulgaridade” (PASOLINI, 1987, p. 19). Não menos taxativa é a caracterização de Pedro: “mas aquela palidez tem nele qualquer coisa de hereditário – ou melhor, de impessoal. É outra coisa – a humanidade, o mundo, a sua classe social que é pálida nele” (PASOLINI, 1987, p. 34). Cada integrante da família é uma facção, armada de seus próprios significados e papéis.

A consciência da miséria da família é um dado muito novo e é completamente sensorial ou tátil. O estrangeiro, o objeto de comparação, o estranho, representa justamente uma outra natureza da família, a ausência. Daí a noção de miséria que surge, dolorosamente, da confrontação de modos de ser completamente distintos. Aquele estranho tem algo de familiar, como queria Freud (1998): pela impossibilidade de realizar-se como socialmente catalogável transformou-se em algo de outra natureza. Assim, o estranho tem a responsabilidade de trazer à tona algo que foi banido da experiência, mas que partiu dela.

CADA UM

Como um autor reflexivo, a escrita de Pasolini vai se desdobrando em comentários durante sua execução. Os personagens, por estarem num romance praticamente sem fala, não contam com recursos dos diálogos para se esquivarem da ação. E toda prática diz respeito às iniciativas que deixarão marcas num futuro.

O estrangeiro é um corpo estranho, gerando, a partir de combinações múltiplas, resultados inesperados. Os corpos que entram em contato com o estranho passam a ser corpos mudados pelas marcas, pela consciência do corpo estranho. “O objeto do desejo imediato é um ser vivo” (HEGEL, 2003, p. 92). Embora expostos a si mesmos, os personagens de Pasolini representam um aberto, um processo. Difícil dizer que progridem da ignorância para o esclarecimento e o autoconhecimento, como o ser de Hegel que caminha para o saber absoluto. O indivíduo pode afetar-se de muitas maneiras. Então à maneira de Spinoza (*Ética*, 2, Prop. 14), “tudo que acontece no corpo humano deve ser percebido pela mente”. Doravante, tentamos imaginar, a partir das marcas do texto, como Pasolini pensou o sofrimento do corpo relacionado à produção de pensamento.

O pai, Paulo, entrevado numa cama, é como Ivan Ilitch, de Tolstói (a comparação é do próprio Pasolini): o sofrimento dele é uma desistência: é morrer antes de chegar ao fim. Paulo também sofre com a passagem do tempo. Por trás de sua máscara de pai, há um filho. O primeiro questionamento de sua derrocada como pai vem do próprio nome. “É verdade que um nome de batismo, um nome qualquer, parece absurdo quando atribuído a um pai” (PASOLINI, 1987, p. 77). Se essa condição o priva de autoridade, aponta para a possibilidade de se relacionar, em igualdade, com o hóspede. Então, essa é a viagem do personagem-pai, representando aqui a instituição paterna. A atitude de comedimento, principalmente em relação aos rapazes, essa temperança sexual, é um exercício de domínio sobre si, cujas forças se estendem, com algumas variantes culturais e repressivas, até os dias de hoje, ou como diria Foucault (1984, p. 85) “a forma que assegura o renome e merece a memória”. Como burguês, Paulo também sabe que as restrições são relativas ao *status*, que também definem leis e costumes, que lhe garante um desvio dos castigos e sanções (a não ser os impostos pelo autoconhecimento).

A doação da fábrica é a primeira reação de Paulo, na sua travessia do universo de suas representações e de seus hábitos. Pelo exagero amplificador, Pasolini chega ao questionamento da estrutura da própria doação não como um movimento de abandono, mas como forma de manter o controle. As indagações são postas na boca de um repórter que entrevista os operários:

Ele doou a vocês, operários, esta fábrica; vocês são agora os proprietários; mas essa doação não os humilha? Vocês não teriam preferido obter o direito de domínio sobre a fábrica graças a uma ação de vocês mesmos? Em tudo isso, o protagonista não permanece o patrão? E, assim, vocês não foram passados para trás? Não foram postos à margem, de algum modo, de seu futuro revolucionário? Mas o ato de seu patrão é um ato isolado, ou representa uma tendência geral de todos os patrões do mundo moderno? (PASOLINI, 1987, p. 176)

Neste ponto, Pasolini joga uma desconfiança em cima da perspectiva marxista de que “a classe mais oprimida e, por isso, nada tendo a perder com a resolução, haveria de contestar todas as classes” (GIANNOTTI, 2011, p. 15). A última pergunta abre uma outra perspectiva. A história pode ser ampliada de um caso particular para uma discussão universal. Daí a narrativa abrir espaço para reflexões à moda de ensaio. As indagações são consequências da trama, das ações e nem sempre têm respostas:

Mas se agora essa burguesia está mudando revolucionariamente a própria natureza, e tende a tornar semelhante a si toda a humanidade, até a completa identificação do burguês com o homem, aquela velha ojeriza e aquela velha indignação não perderam todo o sentido? [...] E se a burguesia – tornando idêntica a si a humanidade inteira – não tem ninguém fora de si mesma a quem delegar o encargo da própria condenação (que ela não quis ou não soube nunca pronunciar), *a sua ambigüidade não se tornou finalmente trágica?* (PASOLINI, 1987, p. 177-178)

Pasolini, como resistente e sobrevivente do mergulho coletivo ao fascismo, não deixa de registrar que, em momentos obscuros, se recorre ao comportamento reacionário como proteção à dissolução. Porém, o autor propõe um outro salto e, abandonando esse caminho que, historicamente, tem sido responsável por trágicas opressões, propõe a

própria extinção da identidade dos personagens, uma vez que altera os seus hábitos, os transforma em outros, deixando como evidência dos acontecimentos apenas uma série de indagações.

A vida de Odete, a filha, se fixou. Ela que teria um futuro, por estar centrada num projeto de modernidade, por ser filha de uma família muito rica de Milão. Ela também é a negação de continuidade do pai, sua referência. “Agora, na vida de Odete, nada mais muda: ela se estabeleceu e se fixou para sempre naquele jeito absurdo e desencantado” (PASOLINI, 1987, p. 119). Pasolini dá pistas de que o hospital onde Odete reside depois da partida do hóspede é muito parecido com sua própria casa. Dessa forma, a vida de Odete já estava há muito paralisada, dopada. Ela já estava hospitalizada.

Uma grande movimentação se dá em torno da empregada Emília, até porque aos pobres é permitida a espiritualidade. Emília é admirada pelos iguais. Após a partida do hóspede, ela vai passar por um ritual de expiação para descobrir que viver não é uma obrigação e que somente o que é necessariamente espetacular pode conferir um pouco de significado a uma existência. Na companhia dos pobres, depois de abandonar a mansão, a ela é ofertada uma sopa de urtigas. Ela já pensa como uma santa, é obstinada, sofredora e tem, de certa forma, uma noção de publicidade e por isso mesmo é prepotente. Então, Emília levita. O deslocamento de libido a faz voar. Tanta flexibilidade, para citar Freud (1997, p. 28), só pode ser entendida como uma frustração do mundo externo. Ela consegue o máximo, a levitação, a partir da produção de prazer de fontes morais. Para Pasolini (apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29), “o verdadeiro fascismo é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo”.

Emília é o espanto, o impossível. Ela sabe curar pessoas e após ser soterrada, chorando pela impossibilidade de não ter sido programada para amar (assim como foi treinada socialmente para ser uma santa), ela ainda faz milagres. Emília é soterrada por tratores e suas lágrimas, debaixo da terra, viram uma fonte. Todo o fantástico de Pasolini é para fazer da lágrima uma dor visível ou como diria Barthes (2001, p. 72-73): “através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor e, a partir de então, me acomodo: posso viver com ela, porque ao chorar, me ofereço ao interlocutor empático que recolhe a mais “verdadeira” das mensagens, a do meu corpo e não a de minha língua”.

A experiência no sofrimento, essa escandalosa penitência, confere a Emília o local de saber: todos que sofrem são ela. Essa transferência é o próprio milagre. É dessa forma que o amor pelo mistério (que é muito conhecido) se opera. Emília, tragicamente (e socialmente) alimentada de miséria, dá sua resposta à vida e à morte com uma transcendência feérica. Ela é a Itália arquetípica: marcada pela memória pânica da pobreza e pela turbulência fascista, atormentada ainda pela presença e dominação da Igreja Católica. Um jornalista (talvez o mesmo que aparece na doação da fábrica) faz os questionamentos:

Porque razão, segundo você, Deus escolheu uma pobre mulher do povo para manifestar-se através do milagre? Por que motivo os burgueses não podem ser verdadeiramente religiosos? [...] O moralismo é a religião (quando ela existe) da burguesia? Logo, o burguês... *substituiu a alma pela consciência*? O Deus... em nome do qual esta filha de camponeses, voltando da cidade onde trabalhava como empregada... faz milagres... não é um Deus Antigo... justamente camponês... bíblico e um pouco louco? (PASOLINI, 1987, p. 162-163)

No capítulo “Nada além de um adultério?”, a pergunta já deixa para o leitor a expectativa do que ele vai ler/imaginar. É quando Lúcia, a mãe, vai “se perder”. O olhar é a trilha do desconhecido. Toda a admiração pelo hóspede, por parte de Lúcia, vem da contemplação, da estima visual. Do pasmo à ação: “aquelas, na verdade, são as roupas de um jovem que poderia ser seu filho; a ternura que suscitam nela é, pois, uma espécie de fetichismo materno” (PASOLINI, 1987, p. 39). A naturalidade da sequência conduz o leitor a inferir a existência de um estado de quase não-consciência, como se fosse possível, num estado de quase animalidade, a destituir todos os códigos que sustentam uma civilização. Assim, “mãe” e quase-filho (que agora, pelas circunstâncias, é quase-pai) tornam tênues os limites do que se poderia chamar de incesto, porque, pela perdição do olhar, eles perderam a capacidade de nomear as coisas, os gestos, as iniciativas.

Depois de descobrir “o corpo como objeto de escândalo”, após a partida do hóspede, Pedro se dedica à sua vocação: a pintura. Carecendo da técnica necessária para expressão de seus sentimentos, ele se torna o próprio retrato de sua inviabilidade. Seu sonho gira em torno dos ofícios do escritor, do artista, do criador, mas sua condição de filho, rico e dependente, o leva a atitudes pouco espontâneas, portanto, insatisfatórias, como a reação diante de uma tela mal sucedida: “tomado de um feroz ímpeto de ódio – mas com a calma um pouco vulgar de quem premeditou o que vai fazer –, Pedro, que estava acorrido diante do seu quadro, levanta-se, desabotoa as calças e mija em cima dele” (PASOLINI, 1987, p. 137). Pedro já é o cansaço do próprio rompimento, cristalizado na impossibilidade de um gesto natural. Nele a vanguarda se despedaçou ou, como queria Paz (1984), nele a ruptura já é tradição.

O hóspede é o que oferece estímulos aos instintos, portanto um abalo à segurança em nome de uma liberdade. Sua função é eclipsar a compulsão à repetição e instaurar uma dúvida no lugar onde não deveria haver hesitação. Pasolini o cria como oposição às regras adquiridas e ensinadas, com a intenção de apagar os sinais de civilização. O hóspede é uma força revolucionária que desmantela a ordem existente sem criar nada novo, a não ser ruínas e escombros, daí a sensação, ao término, de ter entrado em contato com um livro-catástrofe, pela ausência de um modelo sucessório.

Como afirma Bauman (1998, p. 27), “todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável”. Portanto, o estranho de Pasolini, mesmo fora do alcance do reparo, também não deixa de ser uma construção necessária à desconstrução da vida ordeira. O hóspede tenta recuperar uma natureza antiga do corpo e o confronta com alguns paramentos civilizatórios. Pelo corpo do hóspede, numa concepção cristã, os moradores daquela casa rica de Milão, descobriram sua natureza decaída e, numa definição capitalista, perderam sua possibilidade de gerar lucro, deixam de responder como seres articulados de forma hierárquica e produtiva, de acordo com um sistema de valores, que segundo Guattari e Rolnik (1986, p. 16), são sistemas de submissão, não tão evidentes como na etologia animal, porque o capital cuida da sujeição econômica e a cultura produz a sujeição subjetiva, parecendo que estão separados.

IMAGENS SOBREVIVENTES

Em suma, no livro-filme *Teorema*, Pasolini toca na sociedade italiana de 1968 firmada no modelo burguês no qual a relação senhor-escravo, mediada pelas formas modernas do capitalismo, mantém o *status quo*. O autor expõe a incapacidade da classe burguesa de salvar-se a si mesma erguendo-se pelos cabelos para livrar-se do atoleiro existencial no qual está mergulhada, tal qual a metáfora do barão de Münchhausen anuncia. Assim, a classe se vê às voltas com o deserto, percorrendo toda uma geração sem chegar a lugar algum. Algo como o êxodo hebreu do Egito para Canaã. Porém, a família, legítima representante do asséptico modo burguês de existir, sucumbe ao deserto antes de adentrar à Terra Prometida e provar do seu leite e mel.

O sagrado não redime a burguesia, pois esta está imune à sua irrupção. Apenas Emília, como sobrevivente de um tempo outro, está apta a desvincular-se da consciência iluminista-burguesa da classe que assistia. Ela é a espectadora de um mundo em falsa harmonia no qual basta o aparecimento do estrangeiro para o esfacelamento do castelo de cartas. Um mundo sem vida composto por fotogramas que registram a inércia cotidiana daquela sociedade. Com a anunciação dos anjos (Angelino o portador de boas novas e o hóspede-obsuro-objeto-do-desejo), as engrenagens da máquina burguesa de existir romperam. Angelino prefigura João Batista que há de anunciar um messias. Ocorre que o messias que vem é o *Anjo Exterminador*, tal qual a homônima película de Luis Buñuel, e destroça as convenções sociais da classe burguesa. Os integrantes da categoria que não conseguem lidar com o prazer e a liberdade, cedem às manifestações histéricas.

No retorno ao seu povoado, Emília assiste a um outro modo de existir que movimenta através da vivacidade das cores. Como alternativa ao mundo sempre idêntico da burguesia urbana, Pasolini escolhe o vermelho como signo da potência de vida. No habitat burguês reina “o mesmo silêncio, a mesma luz. Os habitantes daquele lugar consomem o seu dia segundo o ritmo dos mesmos ideais” (PASOLINI, 1987, p. 105). Nesse lugar, até as plantas são horríveis, artificiais. Por outro lado, no campo, o vermelho marcando os tijolos, as feridas abertas, os rostos dos camponeses, o córtex branco dos choupos que sobrevivem à indústria da celulose, aparece próximo às coisas preciosas, como “as torres severas, e ao lado o pastiche de suas cúpulas, de um marrom avermelhado, quase ferruginoso, e com manchas sanguíneas [...]” (PASOLINI, 1987, p. 108). A vida rural que teima em resistir é tingida pelo vermelho do sangue fluído entre as faces róseas, o passado das fortalezas antigas e o presente viçoso dos choupos.

São estas imagens que atravessam o horizonte para sobreviver na contemporaneidade, como nos ensina Georges Didi-Huberman (2011). A luzir como vaga-lumes de outra época, o campo é a contraposição que Pasolini apresenta à sociedade tecnoindustrial burguesa. Talvez, por mostrar o sagrado como experiência possível no campo, tenha sido alvo “dalla critica della sinistra ‘militante’, da cui sarà accusato di ‘misticismo’, ‘reazionarietà’ e ‘religiosità’”. “Da crítica da esquerda ‘militante’, pela qual será acusado de ‘misticismo’, ‘reacionarismo’ e ‘religiosidade’” (MURRI, 1994, p. 97). Assim, Pier Paolo Pasolini foi incompreendido tanto pela esquerda quanto pela direita, mas não abriu mão de fazer um retrato, ao seu modo, do fatídico 1968.

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini e 68: o PCI aos jovens!. *Terceira Margem*, v. 12, n. 19, p. 53-60, 2008.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Possuídos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRONOWSKI, Jacob. *O olho visionário*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *A Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *Anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- FERRONI, Giulio. A literatura de 68. Imaginação e batalha cultural. In: MARNOTO, Rita. (Coord.). *Imaginação e literatura*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, p. 11-32.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade*. O uso dos prazeres. Vol. 2. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. O Estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Vol. XVII. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- GIANNOTTI, José Arthur. *Marx, além do marxismo*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MAUGHAM, Robin. *The servant*. Massachusetts: Prion, 1998.
- MURRI, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Editrice Il Castoro, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Golden Books/DPL, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Poemas*: Pier Paolo Pasolini. Trad. e notas de Maurício Santana Dias. Organização de Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Teorema*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PEREZ, Daniel Omar. O amor e a procura de si. In: PALMA, Paula Félix. *Por que é tão difícil se relacionar*. São Paulo: Escala, 2016.
- RIZZARELLI, Maria. «Scegliendo per sempre la vita, la gioventù». Pasolini, Elsa Morante e il '68. *La Libellula*, n. 1, v. 1, p. 141-153, 2009.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Tragédias cariocas II. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROSENFELD, Katrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ZELDIN, Theodor. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Recebido em 13/05/2018. Aprovado em 23/06/2018.

Title: *Theorem and the science of strangeness*

Abstract: *Pier Paolo Pasolini believed that cinema was such a revolutionary art that it could illuminate the dark historical moments, unite ethics and aesthetics in the creation of a new kind of science that could free man from his tragic oppressions and, demolish the buildings of oppressive systems. In Theorem, in the residence of the aristocratic elite of Milan, Italy, the writer inserts his Horse of Troy: the foreigner. But before generating death and destruction, Pasolini is interested in the demolition of habits and memories, in the intention to trace new paths, other compositions, forcing the perception to the total loss of “efficiency”, disallowing clichés, throwing their characters into a universe of a brutal novelty. As a critic of modernity, in Theorem, book and film released in 1968, Pasolini sees no more novelty in the vanguards and points to destruction as a path.*

Keywords: *Foreign. Lifestyle. Bourgeoisie. Habit.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.