

Quando o sagrado é subversivo... Uma análise de *Teorema* de Pier Paolo Pasolini

Quando o sagrado é subversivo... Uma análise de *Teorema* de Pier Paolo Pasolini

Frederico Pieper¹

Resumo

Este artigo aborda a noção de religião presente no filme de 1968, *Teorema*, do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. A crítica tende a situar esse filme na esteira de outras produções do escritor italiano, no sentido de retratar certa crise no sistema capitalista. No caso específico desse filme, Pasolini buscaria evidenciar a crise da instituição familiar burguesa, tida como importante meio de propagação e continuidade do capitalismo. O artigo objetiva, sem negar inteiramente essa perspectiva, destacar o elemento religioso como central na película, mostrando como a crítica à sociedade burguesa é realizada a partir da religião. Religião é entendida como hierofania, com chegada inesperada de um visitante à casa de uma família de alta classe de Milão, revelando o que cada um tem de demoníaco e de divino, processo que se dá por meio da seguinte estrutura: sedução, confissão e transformação. Desse modo, o visitante (de quem não se sabe nome, nem de onde vem ou para onde vai; que quase nada fala, mas cuja presença mesma é o que “incomoda”) causa na família burguesa (pai, mãe, filha, filho e empregada) uma inquietação, que leva ao envolvimento. Após o anúncio de sua retirada, instaura-se a crise em cada um dos membros da família, exposta na confissão que cada um faz a ele. Por fim, todos se sentem desterritorializados, de frente para a falta de fundamento à qual a experiência vivida os lança. Dessa maneira, religião pode ser entendida como a manifestação de algo desconhecido e que desestrutura aquilo que era tido por ordinário, isto é, a cotidianidade, conduzido ao reconhecimento do abismo que tudo permeia. A religião tem a ver com experiências de crise (visíveis nas diversas imagens do deserto que se interpõem à narrativa) que tudo relativiza, inclusive os valores da sociedade burguesa.

Palavras-chave: Religião, Teorema, Pier Paolo Pasolini, mundo, abismo.

Abstract

This article approaches the notion of religion present in the 1968 film, *Theorema*, by Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini. Critics tend to interpret this film as indicating a certain crisis in the capitalist system. So, in this film, Pasolini would seek to highlight the crisis of the bourgeois family institution, considered as an important means of propagation and continuity of capitalism. The article aims, without denying this social perspective entirely, to highlight the religious element as central in the film, showing how criticism of bourgeois society is carried out from religion. Religion is understood as

¹ Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo – Umesp, Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP, e Professor do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Contato: frederico.pieper@ufjf.edu.br. Artigo recebido em 26/04/2018, e aprovado em 13/08/2018. Uma versão preliminar deste artigo foi publicada em PIEPER, Frederico. *Religião e cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

hierophany, with the unexpected arrival of a visitor to the house of a Milan high-class family, revealing what each one has of demonic and divine, process that takes place through the following structure: seduction, confession and transformation. In this way, the visitor (of whom no name is known, nor from where he comes or where he goes, he almost nothing speaks, but whose very presence is what “annoys”) causes in the bourgeois family (father, mother, daughter, son and maid) a restlessness that leads to involvement. After the announcement of his departure, the crisis is established in each of the family members, exposed in the confession that each one makes to him. Finally, all feel deterritorialized, facing the lack of foundation to which the lived experience throws them. In this way, religion can be understood as the manifestation of something unknown and that deconstructs what was considered to be ordinary, that is, everyday life, led to the recognition of the abyss that permeates everything. Religion has to do with experiences of crisis (visible in the various images of the desert that interpose with the narrative) that everything relativizes, including the values of bourgeois society.

Keywords: Religion, Theorem, Pier Paolo Pasolini, world, abyss.

“Porque só quem é mítico é realista
E só quem é realista, é mítico”
(Pasolini. Medeia)

A luz é projetada na tela. A máquina cria mundos. A película se torna vida. As personas ali projetadas nos prendem com complexas identidades, conflitos, tramas, paradoxos. Tudo isso nos faz querer conhecê-las, entrar em seu universo e explorar seu mundo. Os filmes não nos chamam para fora do mundo, mas nos convidam *para* seu mundo. Seja ele o mundo fantasioso criado pela imaginação ou o mundo próprio de algum personagem. Assim, um filme é obra de arte não pelo que retrata do real, mas porque é capaz de, por meio daquilo que é visível, redirecionar o olhar e a percepção das coisas. Por meio de objetos ordinários, traz à vista aquilo que se esconde nessa realidade justamente por desvelar outros mundos. Isso ocorre via suspensão do mundo dado e por sua capacidade de provocar certo estranhamento em relação àquilo que é usual².

Nessa perspectiva, esse artigo se insere na proposta de recorrer à linguagem cinematográfica como fonte para se pensar a religião. Com isso, como já discutido em outra ocasião (PIEPER, 2015), não se pretende meramente instrumentalizar a linguagem fílmica. Antes, a intenção é ampliá-la, mostrando como o cinema, com a complexidade típica dessa linguagem (luz, movimento, enfoque, narrativa, etc.), pode expandir nosso horizonte de compreensão da religião. O objetivo dessa perspectiva é, de um lado, a interpretação da visão do cineasta sobre religião sem se esquecer da discussão mais específica da sua obra. Nessa complementariedade, ambos (obra e teoria sobre a religião) saem enriquecidos.

Neste artigo, vamos nos deter na obra prima de Pasolini, *Teorema*. O filme saiu em 1968, havendo também a publicação de um livro com o mesmo título. Há algumas importantes diferenças entre os dois, ainda que se possa perceber no livro o planejamento que conduziu ao filme. Ele chama a atenção para importante face da religião de modo que a atenção a isso torna sua película ainda mais intrigante. De um lado, o filme estabelece profícuo debate com certa concepção de religião. Em várias perspectivas teóricas sobre a religião (seja ela funcionalista, crítica ou fenomenológica), ela é entendida primordialmente como instância que organiza o tempo e o espaço, de modo a se configurar como discurso que ordena o real frente ao caos. Religião é assim estabelecimento de sentido. Há o reconhecimento da fragilidade do chão que

² Aliás, estudo mais recentes na área têm enfatizado esse aspecto, o cinema como religião. Por exemplo, LYDEN, 2003.

o discurso religioso oferece, mas pouca ênfase é dada a essa dimensão por parte dos teóricos. Eles estão mais interessados na religião como produtora de sentido. Para delimitar nossa abordagem, vamos nos ater à compreensão de Mircea Eliade, a quem o próprio Pasolini faz referências. Neste aspecto, insere-se a novidade de Pasolini: em seu filme, em consonância com Eliade, a religião é entendida como hierofania. Mas que tem por consequência, sobretudo, a desestabilização dos sentidos constituídos. Ao invés de ser aquilo que instaura o sentido, a experiência religiosa desorganiza, questiona as referências e traz o caos. Com isso, a nosso ver, é resgatada importante face da religião: ela também é abismo. Essa percepção, por outro lado, enriquece a obra do cineasta italiano. Os críticos tendem, com razão, a enfatizar a crítica social presente nessa obra. Certamente, ela está lá. No entanto, o próprio Pasolini não nos daria indícios de que há mais em seu filme? Além de uma crítica social, ele também não seria um reparo à falta de senso de sagrado dos seus contemporâneos?

1. O sagrado se manifesta e ordena o mundo

O sagrado se manifesta. Esse é um pressuposto fundamental para a compreensão da religião no pensamento de Mircea Eliade. É característico do sagrado se manifestar, se mostrar, se fazer fenômeno. Dada a importância desse mostrar-se do sagrado, Eliade cunha o termo hierofania para se referir a ele. Como o próprio autor afirma: “Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ELIADE, 2001, p.17). Como se pode notar, a hierofonia possui uma estrutura simbólica, uma vez que por meio de um objeto ou coisa do mundo profano, algo de outra ordem se mostra. Ou, analisando o mesmo acontecimento de perspectiva inversa, um objeto assume um segundo sentido, remetendo para algo além de si próprio. Assim, para a consciência religiosa, por meio de uma pedra, uma árvore, uma pessoa, uma bebida, etc.; algo de uma realidade distinta se manifesta, de maneira que uma árvore interessa não enquanto árvore, mas como uma hierofania (manifestação do sagrado), isto é, na medida em que ela aponta ou se mostra como meio de manifestação de algo que lhe excede.

As hierofanias desempenham papel central na interpretação que Eliade concede à religião, pois por meio da análise dessas manifestações do sagrado seria possível chegar aos elementos estruturantes da religião, estabelecendo elementos fundantes e comuns às diversas manifestações religiosas para além de suas particularidades. Em outros termos, Eliade pretende estabelecer uma morfologia do sagrado (entendido como modalidade da consciência) por meio do exame de estruturas, formas e padrões recorrentes, acessíveis nas hierofanias. É nessa direção que sua empreitada assume também colorações de uma fenomenologia da religião.

No entanto, Eliade não apenas permanece nesse aspecto mais estrutural, mas reconhece a necessidade de articulação dessas estruturas com a história, como aponta a introdução de *Tratado de história das religiões* (2008)³. Assim, busca-se desenvolver uma compreensão da religião que seja, ao mesmo tempo, estrutural e histórica. A história auxiliaria a entender qual modalidade de sagrado se mostra em determinada hierofania, atentando-se à sua singularidade. As hierofanias não seriam a-históricas, mas se inserem em determinada tradição religiosa, trazendo em si o caráter situado do contexto histórico a partir de onde emergem. O ponto contingente e histórico da hierofania residiria no fato de que o sagrado se vale de elementos profanos para se manifestar.

³ Ela também ocorre em outros lugares, por exemplo, “Tudo que podemos dizer é que a *atualização* do símbolo não é automática; ela ocorre em relação com as tensões e vicissitudes da vida social, e, finalmente, com os ritmos cósmicos” (ELIADE, 2002, p. 21.)

Entretanto, apesar de destacar o particular e o singular, cabe destacar que Eliade acaba concedendo mais atenção aos elementos estruturantes da religião. Isso se evidencia, por exemplo, no subtítulo de *O sagrado e o profano*, que diz *A essência das religiões*. Em outros termos, o elemento estrutural acaba assumindo destacada importância, visto que ele fornece a moldura a partir de onde se interpreta as diversas hierofanias. De certo modo, é justamente daqui que surgem as críticas que concebem o projeto de Eliade como sendo mais normativo do que descritivo (Cf. McCutcheon, 2003, p. 191ss). Ao invés de se ocupar em descrever as hierofanias, é como se o autor acabasse por estabelecer um conjunto de preceitos reguladores para se definir o que é uma hierofania.

Além dessa perspectiva, de constituição de uma morfologia do sagrado, o projeto eliadiano se desenvolve em outra direção: a constatação da ausência do sagrado no mundo contemporâneo. Se o sagrado é um modo de consciência, que marca principalmente as culturas não complexas e arcaicas, o profano se mostra como um modo de consciência predominante no mundo contemporâneo; modernidade que dessacraliza o mundo, tornando as hierofanias mais raras. De certa maneira, subjaz ao seu projeto a atenção para essa camuflagem do sagrado no tempo contemporâneo (ELIADE, 2000, p.15-30).

Dada essa dupla intencionalidade do projeto eliadiano, cabe destacar que predomina em sua concepção da noção de hierofania, a tese de que a manifestação do sagrado possibilita às culturas não complexas e às arcaicas a ordenação do caos, concedendo sentido ao mundo. Desse modo, a manifestação do sagrado não teria a função primeira de desestruturação, mas pelo contrário: apesar de por meio do profano se manifestar algo de outra natureza, a hierofania desempenha o papel de conceder ordem ao caos, organizar o espaço, dar sentido ao tempo, legitimar as instituições e práticas sociais etc. Dois exemplos são aqui necessários para indicar esse ponto.

O primeiro exemplo se refere ao que se denomina de “simbolismos do centro”. Eliade observa que determinada árvore, pedra, cidade, templo etc. se constitui como centro do mundo para certa religião. Esses símbolos são aquilo que permite distinguir o sagrado do profano, de modo a estabelecer um ordenamento do espaço. O espaço profano é comum, homogêneo, amorfo e sem significado particular, tanto assim que existe, mas poderia não existir; apresenta esta forma, mas poderia apresentar outra forma qualquer. É contingente e sem valor, não definitivo, não verdadeiro, não absoluto. Já o espaço sagrado é demarcado e dotado de significado particular.

É a ruptura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (ELIADE, 2001, p.25-26).

Em outros termos, como se pode notar, ainda que Eliade pontue que algo de outra natureza se manifeste por meio de algo natural, a hierofania teria por função central instaurar um ponto por meio do qual se concede sentido ao espaço. Esse eixo permite estabelecer um sentido para o espaço, concedendo um centro. O espaço não é sempre igual. Mas, por meio da distinção entre sagrado e profano, funda-se uma compreensão do espaço (e, em

consequência, do mundo), já não mais dominado pelo caos, mas dotado de sentido. É, como ele diz, a fundação ontológica do mundo, passagem do caos para o cosmos.

Outro exemplo é encontrado em certa face da noção eliadiana de mito. É função da mitologia fornecer aos seres humanos certos modelos para as atividades mais significativas da vida (tais como nascer, morrer, alimentar-se). Nas suas palavras,

O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer **já foi feito**, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o Herói mítico já a efetuou num Tempo lendário? Basta seguir seu exemplo. Do mesmo modo, por que temer instalar-se num território selvagem e desconhecido, se se sabe o que é necessário fazer? (...) O modelo mítico é susceptível de aplicações ilimitadas (ELIADE, 1989, p.120).

Em outros termos, além de também auxiliar na estruturação das coisas por meio de narrativa de sentido, o mito fornece exemplos a serem seguidos. Novamente, nota-se como as hierofanias, presentes nas ações de heróis, deuses ou antepassados concedem sentido às ações, instituições e práticas humanas. Para a consciência religiosa, elas não são meramente arbitrarias, mas, enquanto dádivas dos deuses, são revestidas de sentido.

2. O sagrado se manifesta e subverte um mundo

O que tudo isso tem a ver com *Teorema*? Eliade fornece parâmetros para notar em que medida na proposta de Pasolini de compreensão do sagrado, para assumir uma dimensão crítica, é vista de maneira inversa do que nos apresenta Eliade. O fato de Pasolini adotar o pensamento de Eliade como fonte não significa afirmar simples continuidade⁴. No caso de Pasolini, a hierofania se mostra em sinal inverso. Ela aparece não para organizar, mas para embaralhar uma realidade dada, como contraposição à ordem estabelecida. Em outros termos, se nas sociedades arcaicas a religião organiza, num contexto dominado pelo capital, tendo por ator central a classe burguesa (que vive a nostalgia desse sagrado e no qual a religião se configura como mero ritual e instituição), o sagrado desorganiza o tédio instaurado, lançando-a no deserto. Diante de uma “hierofania autêntica” (e o termo é de Pasolini), esse modo de organização cultural e social não consegue se reestruturar. Segundo ele próprio, o filme trataria de “*um personagem misterioso, que é o amor divino, e chega em uma família burguesa. É a intrusão da metafísica e do autêntico que vêm para destruir e derrubar uma existência que é totalmente inautêntica*” (apud, GREENE, 1990, p.132).

Não se descarta que o motivo central desta obra de Pasolini é desenvolver certa crítica social. Tomando isso como pressuposto, o objetivo não é apenas desenvolver os contornos dessa crítica, mas se perguntar pela concepção de sagrado que subjaz a *Teorema*. Desse modo, a perspectiva não é tratar como o erotismo (presente principalmente no filme) ou a crítica social determinam a compreensão de sagrado, mas como ele concebe o sagrado e em que medida sua percepção do tema se revela como ancoragem para sua crítica da sociedade contemporânea. De certa maneira, parte-se da leitura do lugar central do mítico, buscando modalizar essa hierofania.

⁴ Ao tratar do sagrado em entrevistas, geralmente, aparecem referências a obras do estudioso da religião. Nesse sentido, vale citar as entrevistas concedidas a Jean Dufлот e reunidas no livro *As últimas palavras do herege*. Pasolini aproxima-se da noção de hierofania, destacando que para as sociedades “primitivas” a natureza não é natural, mas é dotada de sentido (PASOLINI, 1983, p. 94; cf. também p. 57).

Teorema narra a história de uma família de Milão que, repentinamente, recebe a visita de um hóspede. Essa família é tipicamente burguesa, sendo constituída por um rico proprietário de indústria (Paolo), sua entediada esposa, cuja vida se resume ao cumprimento das funções exigidas por sua posição social (Lúcia), uma filha marcada pela idolatria à figura paterna (Odete), um filho com alguns distúrbios (Pedro) e a empregada com traços camponeses típicos do norte da Itália, que apesar de conviver nesse meio burguês ainda carrega em si os vestígios de seu lugar de origem (Emília). Em dado dia, Ângelo (nome que claramente remete a Anjo) entrega uma mensagem anunciando a chegada de um visitante. Não são dadas maiores informações sobre esse hóspede. Não se diz seu nome, nem de onde vem, o que pretende ou por quanto tempo irá ficar... Apenas se anuncia sua chegada. O visitante, então, aparece e inicia processo de sedução de todos os integrantes dessa família. Chama a atenção o silêncio que o ronda. Ele pouco fala, dedicando-se à leitura de um livro de Rimbaud. No entanto, um a um, cada membro da família se sente seduzido por ele, havendo envolvimento sexual. Do mesmo modo repentino como foi anunciada sua chegada, a família é avisada sobre sua partida. Consternados pela despedida do visitante, cada membro da família se achega diante dele, fazendo espécie de confissão. Nessas confissões, ressalta-se como esse visitante alterou a vida de cada um deles, conduzindo à perda da identidade segura que anteriormente possuíam. Eles estão destruídos e transformados. Pedro, ao desfazer-se do que pensava sobre si mesmo, reconhece sua singularidade e sua homossexualidade. Lúcia se dá conta de sua vida vazia, de sua reputação burguesa casta e de sua incapacidade em desenvolver interesse real por coisa alguma. Odete, por sua vez, perde sua inocência, dando-se conta também da fragilidade do pai, destruindo a imagem de herói que lhe concedia alguma identidade. Paulo também sofre as consequências da presença do visitante. Ele, tão acostumado a possuir, ao ser possuído pelo visitante, sente-se destruído e incapacitado de se refazer. No caso de Emília, não ocorre essa confissão. Não porque ela não tivesse nada por dizer, mas por sua consciência camponesa não se expressar por meio de palavras. Por isso mesmo, ela nada precisa falar para dar vazão ao que se passa consigo.

Após a partida do visitante, cada qual tenta se reencontrar. Emília retorna para seu lugar de origem. Emudecida, realiza milagres e se alimenta de urtigas. Após algum tempo, pede para ser enterrada viva. Pedro (o filho) busca desenvolver um estilo artístico que seja ao mesmo tempo planejado e espontâneo, algo completamente original que expresse a singularidade da qual tomou consciência com a experiência com o visitante. Odete, por sua vez, tenta recuperar a inocência perdida. Ela brinca pela casa, busca pelos lugares onde esteve com o visitante e seu pai, inclusive se valendo de uma fita métrica para medir a distância que separava o visitante dela e do pai. Ao rever as fotos feitas nessa ocasião, é acometida de loucura, permanecendo em sua cama, sem nenhuma reação e com as mãos cerradas. Um médico é chamado para analisar o caso e assume que a medicina nada pode fazer, restando à menina ser internada. Lúcia vai à periferia da cidade em busca de rapazes, numa tentativa de reviver a experiência passada. Paulo, por sua vez, doa sua indústria aos operários. O filme é concluído com Paulo no deserto, descalço e nu, soltando um grito de desespero.

Por essa breve descrição, que nem de longe capta a riqueza da obra, pode-se observar certa estrutura. Em primeiro lugar, os personagens se sentem inquietos e, ao mesmo tempo, seduzidos pelo visitante. Essa sedução, leva ao envolvimento. Num segundo momento, com o anúncio da partida, há a confissão de transformação pela qual cada um passou. Por fim, há a busca de reconstrução da identidade. De certa maneira, a única que consegue viver uma experiência religiosa autêntica é Emília, exatamente por ainda não ter assimilado totalmente a cultura burguesa. Nela, o sagrado ainda não é somente nostalgia. Paulo, por sua vez, parece chegar próximo de se reencontrar. Mas acaba sendo tomado pelo desespero. Enfim, pode-se

perceber que o filme se estrutura a partir de um tríplice movimento: inquietação/sedução, confissão e busca de si.

Outro ponto a se chamar a atenção. O ritmo do filme é demorado. Mais do que isso. Os diálogos entre o visitante e os demais personagens são bastante raros. Quando ocorrem, são curtos. Em outros termos, o visitante seduz não pelo que ele diz ou faz. É a sua simples presença que causa inquietude e sedução. Desse modo, os membros da família não são atraídos por algo, mas por alguém. O que interessa não é tanto o *que*, mas *quem*. O importante não é o que ele tem a dizer ou alguma característica que possua. Mas é a figura mesmo do visitante, na irredutibilidade do seu corpo, que importa. Nesse sentido, pode-se explicar, ao menos parcialmente, a ênfase que se dá ao erotismo no filme. É a pessoa mesma do visitante, em sua singularidade, que seduz; não algo que ele faz ou diz.

Esse aspecto é interessante quando se compara o que aqui ocorre com outra película de Pasolini, *O Evangelho segundo São Mateus*. Se contrastado com expressivo número de filmes que se fez sobre a figura de Jesus no século XX, ele não inova muito em relação à narrativa que toma por base. A imagem de Jesus é reconstruída seguindo-se de maneira bastante próxima os registros do evangelho de Mateus. No entanto, cabe ressaltar que se trata de uma leitura muito bem feita. Jesus é retratado como aquele que veio para questionar a ordem social estabelecida. Pasolini resgata bem a inspiração javista do judaísmo subjacente ao evangelho de Mateus, ressaltando um Jesus bélico, que pouco sorri e se coloca em franca oposição à situação diante da qual se depara. Além disso, a figura de Jesus é aqui muito falante. Há uma sequência bastante expressiva na qual Pasolini coloca na boca de Jesus uma sequência de ditos de sabedoria, inclusive retirando-os da estrutura narrativa à qual foram inseridos pelo redator do evangelho de Mateus. Já em *Teorema*, o personagem central, apesar de se colocar também como aquele que se opõe à ordem estabelecida, pouco fala. O que importa é mais sua presença do que propriamente o que ele tem a dizer. De certo modo, o próprio Pasolini reconhece esse ponto ao afirmar: *“Por exemplo, este Deus, este anjo que aparece na história desta narrativa comunica com os outros através de um sistema de signos específicos, diferente do sistema linguístico. De resto, é talvez o único de que seja capaz. Com efeito, que língua humana poderia empregar para evangelizar? Além disso, ele não veio evangelizar, mas testemunhar a si próprio”* (PASOLINI, 1983, p.96-7). Nesse sentido, pode-se notar como ele se aproxima bastante de uma compreensão presente no cristianismo. Uma das características centrais, ao menos na perspectiva de alguns autores (Kierkegaard, Bultmann) é a de que o cristianismo não proclama uma doutrina, um corpo de proposições verdadeiras, mas uma pessoa. A verdade não estaria numa proposição, em formulações doutrinárias, mas numa pessoa.

Teorema se insere numa fase bastante peculiar e fecunda de Pasolini. Na sua produção anterior, inclusive com *O Evangelho segundo São Mateus*, o cineasta italiano se engaja na composição de obras imbuídas de um nacionalismo popular. Na esteira dos ideais de Gramsci, há a tentativa de se dirigir ao povo, concebido como classe social nitidamente distinta da burguesia. No entanto, com as transformações sociais e culturais da década de 1960, Pasolini se encontra na necessidade de rever essa estratégia de crítica. Após se recuperar da II Guerra Mundial, esse momento é de grande expansão econômica da Itália. Há a busca de se reconstruir um novo país, uma nova língua e, conseqüentemente, uma nova subjetividade. Em termos históricos, a população campesina diminuiu vertiginosamente, indo para as grandes cidades (principalmente Roma, Milão e Turim). Um dado que pode parecer banal, mas que tem profunda influência tanto na constituição de uma identidade nacional como representa importante indício da expansão desse capitalismo que nesse momento se estrutura é o aumento do número de aparelhos de TV. Em 1971, 82% das casas tinham televisão. Esses e outros aspectos levam Angelo Restivo a denominar esse momento de milagre econômico.

Segundo ele, “*O milagre econômico deve ser visto como uma série dinâmica de negociações através de um campo cultural permeado por forças do capital multinacional e por resistências das diferentes Itálias imaginárias*” (RESTIRO, 2002, p.45). É importante notar que se trata não apenas de um desenvolvimento meramente econômico. Antes, busca-se certa homogeneidade na Itália, de modo a sublevar os diversos dialetos e culturas locais sob o signo do progresso, modernização e, principalmente, a aceitação de um modelo cultural. Para Pasolini, isso era uma ameaça, especialmente a cultura do consumismo que se espalhava com bastante força, transformando tudo em produto e, para tanto, fazendo com que tudo se reduzisse ao mesmo.

O advento da cultura de massa, promovido e representado pela televisão, demandava novos procedimentos. É a partir dessa leitura do contexto que o cineasta e escritor traça seu novo caminho. Aliás, pode-se notar certa crítica à superficialidade desse meio de comunicação logo ao início do filme. Invertendo a ordem do livro, ele começa com uma equipe de reportagem buscando entender e interpretar a última notícia do dia: o empresário Paolo havia doado sua fábrica para os trabalhadores. Ao final do filme, o espectador entende o que o levou a essa decisão. Ao se tornar cômico dos acontecimentos, não há outro modo senão perceber como a equipe jornalística não consegue apreender o acontecimento em todo seu alcance. A abordagem televisiva não alcança e nem se interessa realmente pelas profundezas daquilo a que se propõe investigar. Ela fica presa à superficialidade de hipóteses e teorias que nada ou muito pouco explicam.

Como meio de questionar essa cultura de massa, sua estratégia passa pela produção de obras notadamente dotadas de certa dificuldade. Com isso, exige-se do espectador esforço hermenêutico no sentido de interpretar o filme. Ele deixa o simples lugar de receptor para ter de se relacionar com uma obra aberta em relação à qual ele mesmo deve se posicionar. Além disso, nota-se o apelo a certos temas que não se enquadravam na produção cinematográfica da época, como por exemplo o erotismo. Em *Teorema*, o erotismo ocupa lugar central. São várias as tomadas em que a câmera fecha no pênis do visitante, especialmente quando os personagens são seduzidos. Esse destaque, incluso a homossexualidade, é importante como aquilo que quebra a lei, suspende o que é dado. A sedução que toma conta da família é transgressiva. Ela não visa à continuação da ordem estabelecida. Antes, o que se busca é justamente colocar essa ordem burguesa em xeque. De certa maneira, isso se coaduna com a compreensão de arte desse momento da trajetória do cineasta italiano. A autêntica arte é feita para provocar. Por isso, ela não pode ser popular. Ela deve ser herética para não se conformar aos cânones. Não somente em relação à religião. Mas é herética em relação aos padrões sociais, estéticos, éticos, etc..... Ela deve escolher; e, para ser autêntica, deve seguir o caminho da provocação. Apenas com esse argumento é possível notar a limitação da interpretação da obra que diz se tratar de um filme quase autobiográfico, especialmente sobre a dificuldade de ser homossexual. Ora, mas no filme a dificuldade não está nele, mas no rastro que deixa na família burguesa. Quem enfrenta a dificuldade com o seu mundo sendo questionado é justamente a estabilidade burguesa, não o visitante. Além disso, até mesmo como modo de rebater esse tipo de recepção do filme, Pasolini diz que a questão da sexualidade aqui é metafórica. Era um meio de se dizer que o visitante divino não era mais escandaloso do que Deus mesmo.

Posteriormente, o próprio Pasolini reconhecerá os limites dessas propostas, especialmente ao se aperceber de que a cultura de massa terminava por absorver e tornar corrente tudo isso que ele julgava como elemento destoante. Enfim, especialmente a partir do média-metragem *La Riccota*, nota-se que a temática do mito assume um ponto de fundamental importância. Observe-se que há uma linha de continuidade: em ambos os casos, Pasolini mantém “*um ódio visceral, profundo, irreduzível, contra a burguesia, contra sua suficiência, sua vulgaridade; um ódio mítico ou, se preferir, religioso*” (PASOLINI, 1983, p.22). No entanto, em obras como *Evangelho segundo São Mateus*, *Teorema*, *Pocilga*, *Medeia*, o

elemento mítico aparece como ponto de contraposição à sociedade industrializada e pautada pelo consumo.

A sua estratégia aqui é a resistência. Essa resistência se pauta na crença de que o capitalismo industrial não poderia excluir por completo os valores antigos. No máximo, poderia degradá-los, enterrá-los nos seus subterrâneos. Permeia sua perspectiva a compreensão de que a industrialização, articulada com o incentivo ao consumismo e ao bem-estar (tão característico do pós-guerra), tende a se tornar hegemônica. Aqui reside o problema. Ela busca eliminar tudo aquilo que lhe parece ser primitivo e ultrapassado, incorporado na figura do camponês. Entretanto, aquilo que se quer eliminar perdura em camadas de profundidade. Ainda está lá, no subsolo, de modo latente, mas pulsante. Nesse sentido, pode-se entender a sua nostalgia pelo sagrado que, ao se tornar manifesto, coloca em questão o modo de vida totalizante ensejado pelo neocapitalismo.

Em *Teorema*, esse sagrado pré-industrial se mostra na figura de Emília. Ela representa a Itália pobre e campesina, na qual o sagrado ainda é perceptível. Isso permite explicar o porquê, após retornar ao seu lugar de origem, ela levita, realiza milagres e escolhe ser enterrada nos arredores de Milão, às margens do bairro operário. Ela, como representante do arcaico, não é eliminada, mas ainda subsiste nos escombros do que se constrói nas franjas das cidades. Reconhecendo o aspecto trágico de *Teorema*, que levanta um problema, mas sem ser capaz de indicar alguma solução, Pasolini enxerga nessa cena o elemento mais otimista: *“Quero lembrar que as civilizações anteriores à nossa não desapareceram, elas apenas se enterraram. Assim, a civilização camponesa permanece sepultada sob o mundo operário, sob a civilização industrial. Na realidade, este é talvez o único momento de otimismo no filme”* (PASOLINI, 1983, p.117). Apesar da cena em si parecer indicar justamente o contrário, a solução para essa sociedade dominada pelo fascismo do consumo poderia encontrar alguma saída na recuperação de suas raízes, justamente no elemento mítico, camponês, arcaico. Não em uma retomada inocente, mas como possibilidade de se viver a vida que não se enquadre no absolutismo do neocapitalismo. Por isso, talvez, Pasolini o assuma como momento de otimismo. Nesse sentido, fica clara a dialética de justaposição: *“Sou mesmo tão metafísico, mítico, tão mitológico que não me arrisco a dizer que o dado que ultrapassa o precedente dialeticamente o incorpora, o assimila. Digo que eles se justapõem”* (PASOLINI, 1983, p.88). Desse modo, em sua compreensão, o sagrado não é eliminado, mas justaposto no subterrâneo dessa consciência. Uma vez justaposto, há a nostalgia por ele⁵. Para G. Deleuze, aqui se encontra a importância do deserto. Em suas palavras, *“estes são os desertos de Pasolini, que fazem da pré-história o elemento poético abstrato, a ‘essência’ co-presente com a nossa história, a base arcaica que revela uma história interminável sob nossa própria”* (DELEUZE, 1989, p.244).

Michel Lahud, no seu belo texto sobre Pasolini, enfoca mais o aspecto de crítica social de *Teorema*, o que o leva a enfatizar Emília, passando a compreensão de que a noção de sagrado em Pasolini se configuraria pela oposição entre o pré-industrial e o neocapitalismo. Dessa feita, a religião, o sagrado e o mítico ficam restritos ao arcaico, que se mantém em relação de tensão com o neocapitalismo. Certamente, essa interpretação é bastante coerente e encontra amparo no filme. Mas será que se pode restringi-los apenas ao que compõe um substrato dessa consciência contemporânea? Não seria concedida a esses elementos religiosos outra dimensão, aquela que os entende como uma percepção realista das coisas? Aliás, chama a atenção como a dimensão propriamente religiosa escapa das análises e críticas que se desenvolvem dessa obra, apesar da observação há muito feita por Deleuze:

⁵ De certa maneira, é possível encontrar aqui certa similaridade com Eliade. Ao tratar dos mitos no mundo moderno, afirma: *“o mito nunca desapareceu por completo: faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias do homem moderno, e a imensa literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a grande e pequena mitologia na actividade inconsciente e semiconsciente de cada indivíduo”* (ELIADE, 2000, p.19).

Pois o que caracteriza o cinema de Pasolini é uma consciência poética que não seria propriamente esteticista nem tecnicista, mas antes mística ou “sagrada”. O que permite a Pasolini levar a imagem-percepção, ou a neurose de seus personagens, a um nível de baixeza e de bestialidade, nos conteúdos os mais abjetos, ao mesmo tempo que os reflete numa pura consciência poética animada pelo elemento mítico ou sacralizante. É essa permutação do trivial e do nobre, essa comunicação do excremental e do belo, essa projeção no mito, que Pasolini já diagnosticava no discurso indireto livre como forma essencial da literatura. E ele consegue fazer dela uma forma cinematográfica, capaz de graça tanto quanto de horror (DELEUZE, 1985, p.100).

Em geral, os comentadores se atêm à dimensão de crítica social e política que a obra enseja. Outra perspectiva busca destacar o elemento do erotismo presente, notadamente, no filme (Cf. VIEIRA, 2004). Assim, há certa tendência de se exaltar o caráter subversivo do erótico, mas se deixa escapar justamente que esse elemento se articula com a religião, tendo em vista que se trata de uma alegoria de Deus (PASOLINI, 1983, p.III). Nesse caso, os comentaristas se veem reféns de uma compreensão mediana de religião, como se não houvesse nela elementos críticos, capazes de desordenar e questionar a ordem vigente. Parece que a religião está condenada ao conformismo

Nesse sentido, vale dar atenção à resposta de Pasolini ao ser questionado sobre o que ele teria intencionado com o filme. Sua afirmação não se atêm à pergunta propriamente dita, mas alerta que: *“Há, primeiro, uma forma que é muito experimental e que pode desconcertar, desorientar, em relação à forma dos filmes precedentes, ao tipo de narração... Quanto ao escândalo, ele vem também de que estou cada vez mais escandalizado com a ausência de sentido de sagrado de meus contemporâneos”* (PASOLINI, 1983, p.93). A recepção da obra, mesmo quando alude à dimensão do sagrado presente, acaba se restringindo à crítica política por meio da ênfase na contraposição entre pré-industrial e o neocapitalismo. Não estou, com isso, dizendo que essa não seja uma face importante. Mas parece que a compreensão de Pasolini é mais radical. Ele percebe em que medida o religioso é ambíguo. De um lado, a religiosidade tradicional oferece uma moral a partir de onde a família burguesa pode se orientar e estabelecer seus valores, como expresso principalmente na religiosidade católica de Lúcia. No entanto, o hóspede, que aparece e vai embora sem maiores explicações e se identifica com uma figura divina, mostra-se como contraposição e elemento de desestabilização do que está previamente ordenado.

Como se pode observar por suas obras, o religioso, o mítico e o sagrado não são entendidos a partir de suas amarras institucionais. Antes, a compreensão desenvolvida por Pasolini busca romper com sua clausura nas instituições religiosas. Inclusive, essas mesmas instituições podem se configurar como forças contrárias à emergência desse sagrado, especialmente quando se aliam ou se conformam às estruturas burguesas de poder. Essa aproximação de Pasolini, católico e marxista convicto em constante embate com a igreja, não passou incólume aos pensadores marxistas. O *Evangelho segundo São Mateus*, *Teorema* e demais produções com essa tonalidade religiosa foram alvos de duras críticas por parte dos marxistas mais radicais, que justamente não comungavam da necessidade do recurso ao mítico como maneira de se estabelecer uma crítica. Em outros termos, a perspectiva adotada por Pasolini, ainda na década de 1960, de aliar marxismo e elementos da religião (especialmente oriundos do cristianismo) acabava por desagradar a ambos os lados. Os religiosos viam com reservas algumas de suas obras, ainda que tenham concedido premiações a algumas delas. Um

grupo católico, o *Office Catholique International du cinema* lhe concedeu um prêmio. Por outro lado, como ele mesmo relata em texto de 1974, um artigo publicado no *Osservatore Romano* caracterizava sua obra como excêntrica, enigmática e decadente (PASOLINI, 1979, p.97). Por outro lado, a opção adotada também não agradava aos marxistas.

Não obstante, é importante observar que para o autor não se observa nenhum tipo de contradição entre marxismo e cristianismo. Naome Greene menciona a “*crença de Pasolini que, no nível mais profundo, marxismo e cristianismo possuem profundas afinidades. Ele estava convencido de que, no mundo moderno, talvez somente essas duas forças permanecem opostas aos valores materialistas do neocapitalismo*” (GREENE, 1990, p.71). Novamente, cabe ressaltar que não se trata necessariamente do cristianismo ou marxismo dogmáticos, mas na medida em que eles estivessem dispostos a realizar sua vocação mais autêntica, de contraposição. Nesse sentido, não haveria oposição entre eles, mas ambos teriam função de se mostrar como pontos de inflexão no domínio estabelecido pelo neocapitalismo.

Há uma passagem que consta no livro *Teorema*, mas que não é retomada no filme, intitulada *Inquérito sobre a santidade*. Ela ocorre logo após a cena em que Emília levita, deixando seus conterrâneos assustados. Diante do inusitado acontecimento, pergunta-se pelo sentido da parábola. O termo parábola não se refere apenas àquele acontecimento específico, mas à obra como um todo, o que indica que o filme intenciona ser uma parábola da situação contemporânea. Mas, voltando à passagem, por meio da figura de um jornalista, o que indica que é preciso colocar suas questões sob suspeita, aparecem algumas observações interessantes. Há uma sequência de mais de duas páginas de indagações, mas que não encontram nenhuma resposta. Seria de grande valia para a compreensão da obra, o comentário pormenorizado de cada uma dessas perguntas, o que não se pretende aqui tendo em vista os objetivos propostos. De todo modo, essas perguntas devem ser consideradas inclusive como hipóteses que o próprio Pasolini assume.

Dois argumentos podem ser aqui evocados para sustentar essa perspectiva. Em primeiro lugar, cabe lembrar que o nome do livro e do filme é *Teorema*. Isso deve ser entendido como lançar uma hipótese para ser testada. Portanto, as questões são o grande móvel da obra, não as respostas ou soluções. Em segundo lugar, quando se comparam as questões com outros textos e obras fílmicas do próprio Pasolini, pode-se verificar como elas se coadunam com muitas de suas perspectivas. Por exemplo, questiona-se se a religião sobrevive autenticamente apenas no mundo camponês, o que nos remeteria para o terceiro mundo (PASOLINI, S/D, p.162). Em suas entrevistas, Pasolini nunca se furtou a demonstrar certa admiração pelo terceiro mundo. Com algumas exceções, poderia se observar nesse contexto a sobrevivência do sentimento religioso autêntico, com corporeidade mais viva, uma sexualidade anárquica, tendo em vista ainda não ter sido submetido ao processo de industrialização avassalador.

Visto que se podem assumir essas questões como relevantes para o próprio Pasolini, destacam-se algumas que indicam o que seria o sagrado nesse mundo burguês:

Se Deus se revelasse num milagre a você, julga que você ...a sua natureza... se alteraria? Ou você permaneceria tal qual era antes do milagre? (...) Julga que se processaria uma mudança em você? Nesse caso, seria mais importante o próprio milagre, ou a mudança – ocorrida em consequência do milagre – da sua natureza humana? (...) Por que motivo os burgueses não podem ser verdadeiramente religiosos? (...) Não? Toda experiência religiosa se reduz, pois, no burguês, a uma experiência moral? (...) O moralismo é a religião (quando ela existe) da burguesia? (...) Assim, qualquer coisa que aconteça a um burguês, *mesmo um milagre ou uma experiência divina do amor*, não poderia jamais ressuscitar nele o antigo

sentimento metafísico das eras camponesas? Ao contrário, tudo se torna nele uma seca luta com a própria consciência? (PASOLINI, S/D, p.162-163).

A crítica dirigida à religiosidade burguesa reside em que ela domina esse sagrado selvagem. A religião torna-se meramente questão de consciência, articulando-se com preceitos morais a serem observados. Nesse sentido, pode-se entender como Lúcia segue, por puro costume, algumas práticas religiosas. Ao se dirigir criticamente à maneira como a burguesia lida com o sagrado, reduzindo-o à moral, é preciso pressupor que religião e moral se colocam como coisas distintas. Mais do que isso. A religião, enquanto hierofania, se configuraria como experiência transformadora que seria capaz não somente de se contrapor à moral vigente, mas justamente de colocá-la em crise.

Essa dimensão teria esse poder justamente pela forma como ela lida com a realidade. A compreensão presente no senso comum e mesmo em alguns estudos de religião tende a asseverar que o mítico seria a deturpação ou a inversão do real. Nesse sentido, o mítico é associado à fabulação imaginativa, que nada ou muito pouco teria a dizer sobre o real. No entanto, Pasolini sustenta perspectiva bastante distinta. A passagem de *Medéia*, citada como epígrafe desse artigo, ressoa uma afirmação feita em uma de suas entrevistas: “*Minha ideia precisa sobre este ponto é que somente aqueles que acreditam no mito são realistas, e vice-versa. O ‘mítico’ é apenas a outra face do realismo*” (PASOLINI, 1983, p.74). Como compreender essa afirmação de Pasolini? Não se está defendendo, é claro, uma crença pueril na literalidade dos mitos, como se eles fossem expressão objetiva de fatos acontecidos, como se houvesse adequação plena entre o que enuncia e a realidade. Não se trata, portanto, de uma retomada do arcaico que ignora todo processo de crítica pela qual a linguagem religiosa e o mítico passaram no decorrer da modernidade. Se não é isso, o que seria então?

3. O mítico e o real

Como entender esse caráter realista da hierofania, do mítico? Como se tentou pontuar, a hierofania aparece aqui como aquilo que irrompe no meio do cotidiano, suspendendo-lhe o sentido. Trata-se de um fenômeno que acaba por implodir o horizonte hermenêutico onde os personagens se localizam. A noção de horizonte hermenêutico é aqui introduzida a fim de tornar mais clara essa compreensão de sagrado. A experiência religiosa acontece a partir de um horizonte de sentido previamente estabelecido ou de um mundo (Pieper, 2011). Esse horizonte se configura como conjunto de significações e sentidos prévios a partir de onde a experiência de qualquer coisa é tornada possível. Afirmar um horizonte significa dizer que se pode visualizar e esperar um conjunto de fenômenos. No entanto, todo horizonte possui uma delimitação: ele permite que parte da realidade se torne manifesta, mas não a realidade em sua totalidade. Desse modo, o horizonte delimita um campo de visão, um conjunto de fenômenos. No entanto, a hierofania, tal qual apresentada em *Teorema*, justamente acaba por mostrar a limitação desse horizonte previamente estabelecido. Ela o excede, vai além daquilo que previamente se esperava. Essa percepção pode ser notada na seguinte afirmação encontrada em *Teorema*: “*O pai fica olhando longamente, enternecido, aquela aparição, à qual não sabe atribuir qualquer significado – e, no entanto, ela também não deixa de ser reveladora*” (PASOLINI, s/d, p.55). Em outros termos, se está diante de um fenômeno que extrapola aquilo que o horizonte de sentido pode dominar. O que se revela não pode ser comportado e apreendido pelos conceitos que se possui. Não é gratuita a incapacidade à qual o pai (Paolo) se encontra lançado: ele se vê diante de algo em relação ao qual não se sente em condições de atribuir qualquer sentido. Por outro lado, isso que se mostra não é um puro nada. Há algo que ali se revela. A isso que se revela, o horizonte prévio não consegue delimitar um sentido,

tendo por consequência a suspensão do sentido dado, uma vez que há de se assumir que esse sentido dado não pode ser posto como absoluto.

Traduzindo em termos mais concretos, é o mítico que quebra com certa idealização burguesa da realidade. Ele o faz justamente apontado o caráter contingente e relativo dessa construção de sentido. Inclusive, quando se quebra essa idealização, o desespero toma conta dos personagens que, cada qual à sua maneira, busca se reconstruir, tendo em vista a perda de uma identidade que se julgava bem estabelecida. A mãe se depara com o vazio de sua existência, dando-se conta de que nunca se interessou realmente por alguma coisa; o filho questiona sua inserção e aceitabilidade no grupo social; a filha perde a inocência e o culto por seu pai; já o pai acaba por perder o senso de identidade edificado como grande industrial.

Enfim, o mítico é mais realista por, justamente, colocar aquilo que se tem como realidade em suspensão. Ao não se deixar domar pelo horizonte previamente estabelecido, o mítico permite certo afastamento da realidade dada, gerando o estranhamento e o desespero. Nesse sentido, a citação que Paolo faz de uma passagem bíblica é muito importante. Articulando sagrado e sedução, ele menciona Jeremias 20.7: “Seduziste-me, ó Senhor, e deixei-me seduzir; mais forte foste do que eu, e prevaleceste; sirvo de escárnio o dia todo; cada um deles zomba de mim”. Essa sedução, por sua vez, é uma violência em relação à identidade constituída. Desse modo, o apelo ao mítico não significa, de maneira alguma, a afirmação de uma evasão ou negação da realidade. Antes, o mítico indica uma forma de se olhar a realidade de frente, como meio de acesso a ela. É um olhar penetrante porque não se deixa emoldurar por determinada compreensão utilitarista da realidade. É um olhar realista por ser capaz de captá-la a certa distância. Assim, o mítico funciona como instrumento para descrever, compreender e questionar aquilo que é dado. Ao invés de fornecer um padrão de comportamento (não somente moral, mas de se colocar no mundo - ontológico), a religião como hierofania justamente se apresenta como aquilo que põe esses padrões em suspensão. Ela não funda ontologicamente o mundo, mas o desmonta.

Como o deserto entra em tudo isso? Tanto na película quanto no livro, é citada como epígrafe a seguinte passagem bíblica: “*Por isso, Deus fez com que o povo desse uma volta pelo deserto*” (Êxodo 13,18). No filme, o deserto assume um papel ainda mais importante do que no livro. Aqui, ele aparece na epígrafe e no final, com Paulo, após ter renunciado aos seus bens, andando nu no deserto e soltando seu grito de desespero. Essa cena também aparece no filme. No entanto, no decorrer dele, Pasolini utiliza um recurso cinematográfico bastante interessante. O deserto é uma paisagem que entra em certos momentos do filme. Ele não é o cenário central, a partir de onde o filme se desenvolve. Toda a história acontece no ambiente familiar burguês. No entanto, essas cenas são intercaladas com imagens do cenário desértico acinzentado do Vesúvio. É interessante observar que o deserto aparece como externo à narrativa, sendo inserido em momentos chave, como se parecesse, à primeira vista, espécie de ruptura na narrativa. Não obstante, essas inserções que concedem sentido à narrativa. É por meio da ruptura no cenário que a trama ganha em significado, pois com ele nota-se aquilo que a hierofania constrói: a experiência do deserto, do se sentir desterritorializado.

Por que o recurso ao deserto? Estamos acostumados à imagem do deserto como lugar de penúria, de indigência. No entanto, não é apenas essa compreensão que se apresenta aqui. No deserto, há uma presença absoluta. Mesmo cercado pela falta, no deserto, o tempo parece não passar. Os dias, que se sucedem um ao outro, parecem todos iguais. Não é raro, por exemplo, que alguém que vagueia pelo deserto venha a perder a contagem dos dias, pois lá é como se não houvesse duração. A primordialidade da linearidade do tempo cede lugar à sua circularidade. No deserto, sente-se a fragilidade da ausência de direção. Não somente se é destituído de sua linearidade, mas a noção de direção é perdida. Todos os horizontes parecem iguais. Já não há nenhum ponto fixo, não há nenhum “simbolismo do centro”, para nos

remeter a Eliade, capaz de ordenar o espaço e de conceder direção. Em outros termos, o sagrado que leva ao deserto, conduz ao desnorreamento, ao caos.

Conclusão

No caso de *Teorema* não se está diante de uma hirofania que estabelece “simbolismos do centro”, mas de uma manifestação do sagrado que justamente rompe com os horizontes estabelecidos. Por mais que se caminhe no deserto, a sensação ao final do dia é a de estar parado, no mesmo lugar. Até mesmo os rastros dos passos dados são apagados pela areia e pelo vento. Novamente: ele coloca em suspensão aquilo que estava dado e se tomava como seguro. Não somente por ser pré-industrial. A hierofania tem esse poder de transformação como manifestação do sagrado. Não se trata de negar o mítico perante o real, mas de considerá-lo a partir do mítico a fim de promover sua crítica radical. Desse modo, Pasolini nos chama a atenção para o realismo da concepção mítica, que não reside no que ele concede de sentido, mas na sua capacidade de colocar o sentido dado em suspensão, de lançar nas profundezas do abismo, da ausência de fundamento.

Referências

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real*. Pasolini e a crítica literária. São Paulo: EDUSP, 1997.

DELEUZE, Gilles. *The time-image*. Cinema 2. Trad. Hugh Tomlinson e Robert Caleta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Imagens e Símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GREENE, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: New Jersey, 1990.

LAHUD, Michel. *A vida clara*. Linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

LYDEN, Joh. *Film as religion*. Myths, morals and rituals. New York, NYU Press, 2003.

McCUTCHEON, R. *The Discipline of Religion*. London/New York: Routledge, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Dufлот. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Escritos póstumos*. Lisboa: Moraes Editora, 1979.

_____. *Teorema*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

PIEPER, Frederico. *Religião e cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

_____. Experiência religiosa: considerações hermenêuticas. In: *Síntese*. Revista de Filosofia. V.38, no.122, 2011. p. 365-380.

RESTIRO, Angelo. *The cinema of economic miracles*. Visuality and modernization in the Italian art film. Durham and London: Duke University Press, 2002.

VIEIRA, Eryl Milton. *Recortes e rasuras no corpo. Sagrado e erotismo no Teorema de Pasolini*. Rio de Janeiro: UFF, 2004 [Dissertação de mestrado em Comunicação].