

TEOREMA DE PIER PAOLO PASOLINI: OS SENTIDOS SIMBÓLICOS ESSENCIAIS NA CONSTRUÇÃO DA OBRA LITERÁRIA E FÍLMICA

Osvando J. de Moraes*

Resumo: A obra de Pier Paolo Pasolini pode ser vista como paradigma para se pensar a trajetória de um grande autor, tanto do ponto de vista teórico-crítico quanto de um realizador. Isso, tendo em vista que ele foi poeta, ficcionista, pintor, ensaísta, crítico literário, articulista, teatrólogo, linguísta, argumentista, roteirista e cineasta. As intersecções que Pasolini faz entre literatura e cinema, por meio de *Teorema* – livro e filme –, são um claro exemplo de suas experimentações híbridas de comunicação verbal e visual.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; literatura italiana; literatura e cinema.

As intersecções que Pasolini faz entre literatura e cinema, por meio de *Teorema* – livro e filme –, é um claro exemplo de suas experimentações híbridas de comunicação verbal e visual. Pasolini, um homem de Letras, com profundos conhecimentos do verbal, passa a realizar projetos literários em outro meio de comunicação – o cinema. A historiografia cinematográfica registra a existência de filmes notáveis que resultaram da união de um especialista em literatura – portanto, um escritor – e de um diretor de cinema. É o caso, entre outros, de *O terceiro homem* (*The third man*) (1949) – da dupla Carol Reed e Graham Greene; e de *À beira do abismo* (*The big sleep*) (1946) – da dupla Raymond Chandler e Howard Hawks, com a colaboração de William Faulkner. Em *Teorema* (1968), Pasolini, amalgamando as duas funções, produz o texto literário concomitantemente aos avanços da rotação do filme, em um proces-

* Mestre em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) e doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: moraisosvando@bol.com.br.

so semelhante aos dois casos anteriormente citados. E, dessa forma, nascem juntos o livro e o filme, diferentemente da forma tradicional do cinema relacionar-se com a literatura, quando um livro preexistente, pelo processo de adaptação, é transformado em filme.

Assim, *Teorema* é, ao mesmo, literatura e cinema, fazendo parte do grupo cuja característica é a da criação simultânea – literatura e cinema em conjunção –, visto que livro e filme são produzidos ao mesmo tempo, à medida que prossegue o trabalho seqüencial de criação literária em paralelo ao de produção ou realização cinematográfica. Os tempos de construção das obras literária e filmica se sobrepõem.

O presente ensaio é tanto uma homenagem a Pier Paolo Pasolini como uma triste lembrança (SCHETTINO, 2005) de sua trágica morte ocorrida nos Fimados de 1975.

INTRODUÇÃO

*O início é como um deus que, enquanto mora
entre os homens, salva todas as coisas.*
(Platão)

É difícil encontrar conceitos capazes de qualificar Pasolini em todas as suas facetas: poeta, romancista, dramaturgo, crítico, ensaísta e, por último, a mais conhecida, cineasta. Assim, é difícil conceituá-lo quando se tenta enquadrar o autor de *Teorema* em uma dessas categorias. É também difícil ver um Pasolini diferente para cada uma delas. Em qualquer obra sua – poema, romance, crítica, ensaio ou filme – pode-se perceber um entrelaçamento de todas. Ele está, até certo ponto, contextualizado com sua época, na qual não era possível haver divisões entre arte, política, cultura (genericamente), literatura e cinema.

Como se sabe, o cinema tornou-se, a partir do início do século XX, o centro de todas as atenções. E Pasolini não seria, por certo, indiferente a todas essas manifestações, imbricamentos, hibridizações, cruzamentos e experimentalismos, que têm como limite o ano de 1968, com convulsões estudantis na Europa, principalmente aquelas acontecidas na França.

Suas preocupações, contudo, vão além das questões relacionadas a tais movimentos, a tais manifestações ou mesmo relacionadas ao cinema. Nesse sentido, suas idéias são, por vezes, interpretadas por seus críticos como reacionárias, pois, em sua visão de mundo, iria sempre relacionar aspectos dos acontecimentos contemporâneos aos modos burgueses, principal foco de sua atuação, presente em toda a sua obra. Por exemplo, no que se refere a questões lingüísticas, Pasolini faz sua opção pelos dialetos em detrimento da língua italiana oficial, pois essa, segundo ele, seria uma imposição burguesa em vários sentidos: cultural, social, político.

Dessa maneira, tanto a língua literária, vista como tradição, quanto a língua oral, vista como prática, eram elementos inautênticos aplicados à realidade, e não expressos por ela. Ainda nesse mesmo sentido, Pasolini afirmava enfaticamente que na Itália não existia uma língua nacional verdadeira, pois tudo estava contaminado pelo espírito burguês, ou pequeno-burguês, e pela sua experiência histórica e cultural.

A seguir Pasolini (1986, p. 18) define sua visão de língua e que, de certo modo, traduz todas as suas preocupações em tudo que fazia: “A língua italiana é então a língua da burguesia, que por razões históricas determinadas não soube identificar-se com a nação e permaneceu classe social: e a sua língua é a língua dos seus hábitos, dos seus privilégios, das suas mistificações, enfim da sua luta de classe”. Portanto, o conceito serve como referência para nossa leitura e análise de *Teorema*, utilizado como parábola da sociedade industrial italiana burguesa.

TEOREMA: O ENUNCIADO

Na primeira cena de *Teorema*, o filme, vemos Paulo, um empresário, em uma entrevista. Esse tem ar arrogante, olhar perdido no vazio, preocupado, enfastiado, inexpressível e indecifrável. Essas características compõem os primeiros “dados” da proposição do enunciado. As outras características dos personagens restantes servirão para compor uma família pequeno-burguesa no sentido ideológico, não no econômico, pois na realidade são pessoas muito ricas. Quais são exatamente os outros personagens?

Pedro, o filho, é descrito como certos personagens de “velhos filmes”, ou melhor, muito parecido com *Carlitos* – vestindo capotões e casacas com as mangas balançando. Ele é tímido, ladino e feliz como qualquer garoto de sua classe social.

Odete, a irmã, é comparada a uma caixinha cheia de inteligência, quase sábia, precoce, “velha da velhice da sua classe”.

Lúcia, a esposa e mãe, é uma mulher entediada, sedentária e vaidosa. Tem como função principal o culto à beleza. Sua inteligência é ao mesmo tempo iluminada e instintivamente reacionária.

Emília, a criada, é uma moça que vem da Alta Itália – uma proscrita da raça branca, idade indefinida. Pode ter oito ou trinta e oito anos.

Angelino, como o próprio nome já indica, é aquele que faz a anunciação (carteiro). Ele é uma espécie de coringa. Tem um ar mágico, com a cabeleira cacheada, densa e absurda. Sua figura, conforme o texto, lembra a de um cão alegre.

O último personagem a entrar em cena, o hóspede, faz sua primeira aparição de maneira extraordinária. Assim Pasolini (1986, p. 26-27) o descreve:

Uma beleza de tal modo excepcional, a ponto de criar quase um escandaloso contraste com todos os outros presentes. Observando-o bem, dir-se-ia que é um estrangeiro, não só pela estatura e a cor azul dos olhos, mas porque é tal modo isento de qualquer toque de mediocridade, de familiaridade e de vulgaridade, que não é possível, nem de longe, imaginá-lo como um jovem pertencente a uma família italiana pequeno-burguesa. Não se poderia nem sequer dizer, por outro, que tivesse a sensualidade inocente e a graça de um jovem do povo [...] Em suma, ele é socialmente um mistério, embora se entrose perfeitamente com todas as pessoas que se encontram naquele Salão magnificamente iluminado pelo sol.

Com esses “dados”, Pasolini conclui a primeira parte do *Teorema*. Acrescenta-se que tais “dados” são, no momento, apenas indicações, como em qualquer enunciado de equações matemáticas. Nesse sentido, os personagens parecem não ter ainda conteúdo e forma bem definidos. Isso poderá ser notado também ao longo da demonstração. Conforme o próprio autor afirma:

[...] a nossa história mais do que uma simples história, é aquilo que nas ciências se chama de relatório: é pois, muito informativa; por isso, tecnicamente, aparenta ser menos uma mensagem do que um código. Além disso não é realista, mas ao contrário, alegórico [...] enigmático [...] de tal modo que qualquer informação preliminar sobre a identidade dos personagens tem um valor puramente indicativo: serve para dar concretude, não substância, às coisas (PASOLINI, 1968, p. 20).

Seguimos, até aqui, a proposição dos “dados” do *Teorema* que, conforme os manuais de ciências exatas, para ser admitida ou se tornar evidente, necessita de demonstração. Dessa maneira, os dados apresentados descrevem uma vida familiar pequeno-burguesa com todos os elementos essenciais que tal vida requer: religiosos, sociais, ideológicos, políticos. Nessa perspectiva, é possível definir *Teorema* como resultado crítico pasoliniano de todas as questões que envolvem essa classe social e o momento político italiano vivido por ele. Como se sabe, Pasolini sentia uma enorme ojeriza pela burguesia e pode-se depreender daí a necessidade que teve de trabalhar tal tema, explicitamente, pois em toda a sua obra há preocupações políticas que caminham nessa mesma direção.

Assim, o aspecto trágico dessa história é o de fixar, alegoricamente, a família burguesa de sua época e as hipocrisias, as ociosidades e uma enorme apatia com tudo o que acontece à sua volta, carecendo, portanto, de forças capazes de desencadear uma desordem revolucionária àquela ordem.

TEOREMA: A DEMONSTRAÇÃO

Pasolini afirmava constantemente que *Teorema* era um filme alegórico no qual cada coisa significava outra coisa e que, por sua vez, remetia a uma outra realidade. É essa a sua concepção de alegoria. Pode também ser interpretada como uma grande metáfora da família burguesa em crise de comportamento.

Tanto no filme quanto no livro há muitos exemplos de usos de diversos símbolos: montanha, vento, deserto, o número sete e Deus. Tais símbolos combinados entre si foram colocados no filme não só para alegorizar, mas também para discutir a sacralidade como tema maior. Assim, as possibilidades de dar significados aos vários elementos estruturados nessa obra definem a pulsão e o ritmo sagrados que provêm em grande parte da funcionalidade da imagem: cada gesto, cada objeto, sendo alegórico dentro da parábola, adquire uma forma sagrada e funcional.

Dentro dessa cadeia simbólica, Pasolini (1983, p. 111) assim define a figura do hóspede: “o jovem hóspede não é simplesmente um hóspede que vai passar uma estadia numa família de amigos milaneses, é a alegoria de Deus”.

Nesse sentido, Pasolini tentou acabar com a polêmica provocada pelo personagem em questão. Mas isso não foi o suficiente: há o ponto de vista burguês, em que ele pode significar um demônio que desestrutura aquela família aparentemente feliz e muito bem estabelecida. Mas há o outro, o marxista, segundo o qual ele veio, justamente, para provocar uma ruptura e uma desordem, restabelecendo, portanto, uma nova ordem que é também um caos dentro da sociedade industrial italiana.

Todos os membros da família sofreram os efeitos do estranho hóspede. A primeira a sucumbir foi Emília, depois Pedro, Lúcia, Odete e, por último, Paulo.

Para Pasolini, o erotismo é um fato cultural e em *Teorema* esses fatos são transformados em sistema de signos. Assim ele define a transformação dos personagens por meio de um erotismo santificador:

este Deus, este anjo que aparece na história desta narrativa comunica com os outros através de um sistema de signos específicos, diferente do sistema lingüístico. 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. 97).

Em outro trecho, ele acrescenta mais algumas informações sobre tudo aquilo que entende como cadeias de signos pertencentes ao convívio de homens em um mundo comum em termos de confusão e ilusão, as reações ante o anjo, e como funciona seu sistema de comunicação:

Em todo o filme ele se contenta em pronunciar algumas frases e ler versos de Rimbaud – a relação muda e este sistema de signos eróticos constitui o único meio de comunicação dos personagens do filme.

De fato, a relação “semiológica erótica” só existe na primeira parte do filme. Na segunda parte, cada um reencontra sua própria história. Uma história toda interior: daí a seqüência do filme inteiramente muda (PASOLINI, 1983, p. 97).

Além desses signos que podem ser, em parte, interpretados como eróticos, há outros, como já dissemos, também importantes para que se possam entender as cenas e seqüências como um todo, explorando assim outras possibilidades semiológicas.

Pasolini usa, tanto no filme quanto no texto literário, a seguinte epígrafe: “Por isso, Deus fez com que o povo desse uma volta pelo deserto (Êxodo, 13,18)”.

Ao longo do filme, com certas diferenças em relação ao texto literário, vemos cada seqüência interligar-se com imagens envolvendo os outros três símbolos importantes: deserto, vento e montanha.

O símbolo do deserto, citado pelo próprio autor, comporta a imagem da solidão e esterilidade reencontrada pela experiência espiritual. Além disso, por meio dessa mesma solidão, pode haver a tentação do demônio e também a epifania, por exemplo: Deus, ou o anjo. Já o vento, por meio de sua característica principal, é um símbolo da vaidade, da instabilidade e da inconstância, o sopro espiritual de origem celeste. Se o anjo é Deus, é também sopro e vento. A montanha significa a própria transcendência, a ascensão humana e a reconquista da pureza e do sagrado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995).

Dessa maneira, Pasolini construiu sua narrativa fundamentada em autores como Mircea Eliade, como ele mesmo confessa em suas entrevistas. Assim, todos os elementos simbólicos arrolados completam os vários sentidos, implicitamente, e funcionam como pontos instigantes e provocadores de diversas questões. Por exemplo, o desnudamento de Paulo e sua caminhada na seqüência final, fechando com um enorme grito, acentua a dor da solidão e do desamparo.

É importante observar que dentro dessa cadeia simbólica há também o número sete. Esse número está presente na mitologia grega, na Bíblia, na literatura oriental e em Dante. Pode-se dar a esse número interpretações em diversos sentidos. Sentidos esses que vão do não-sagrado ao sagrado, tema maior do filme. Mas é importante também perceber que o “sete” indica, no filme, a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído por meio dos sete

personagens colocados em tal extremo, que as transformações e rupturas adquirem a mesma força da platônica alegoria da caverna, na qual aqueles que aspiram às idéias eternas e verdadeiras devem abandonar o convívio dos homens comuns, em que só há trevas, confusão e ilusão.

TEOREMA: OS COROLÁRIOS

Pasolini fez a demonstração de seu teorema colocando cada personagem em contato com uma força “sagrada” capaz de romper com todas as contradições que ajudou a construir a sociedade industrial, comparada à civilização que a precedeu, a camponesa, pois essa possuía o sentimento do sagrado. Esse se degenerou por meio do contato com as instituições eclesiásticas, ficou cada vez mais feroz e alienado pelo poder:

Este sentimento do sagrado estava no coração da vida humana. A civilização burguesa o perdeu. Pelo que ela substituiu este sentimento do sagrado depois da perda? Pela ideologia materialista do bem-estar e do poder. Por ora, vivemos um momento negativo do qual ainda ignoro a saída. Só posso então propor hipóteses em lugar de soluções. E tudo o que posso dizer é que uma era nova começou, tão distinta da precedente como a época da agricultura se distingue daquela da coleta (sic) (PASOLINI, 1983, p. 98).

As hipóteses de que fala Pasolini sustentam o seu desejo de que a sociedade burguesa se santifique, renunciando a todas as benesses acumuladas, incluindo os sentimentos que tais benesses representam. Todos atingem outros estágios nos quais o ápice é a própria santidade. Este é o balanço final, o resultado da demonstração anterior.

Emília torna-se santa, levita e começa a fazer milagres; depois, misturado às máquinas e aos canteiros de obras, seu pranto transforma-se em um verdadeiro regato milagroso que, aos poucos, vai crescendo.

Odete atinge sua verdadeira ascese, refugiando-se numa espécie de vazio escuro. Para os outros é loucura, para ela é apenas uma completa inércia ou um estupor. Enfim, ela agora vive em outro mundo, ela foi tocada pelas ações santificadoras do hóspede e fixou em sua retina a última imagem do anjo, apreendida numa fotografia na qual contempla sua virilidade juvenil e beleza física.

Pedro adquire a consciência de que aquela sua civilização se decompõe a cada instante. Todos os sentidos históricos em que estava inteiramente ligado ao século XX, por meio das técnicas utilizadas de maneira bastante severa pelas vanguardas (cubismo, futurismo), estão agora ultrapassados, empobrecidos. Ele inventa sua própria técnica. Torna-se autor, construindo um mundo onde as comparações não seriam possíveis. Mas tudo acaba por parecer inútil e, após tentar pintar o rosto do hóspede com seus olhos azuis: “E ele não pinta nem pintou jamais para se exprimir, mas, provavelmente, só para manifestar a todos sua impotência” (PASOLINI, 1968, p. 163).

Consegue apenas, como síntese de sua arte, uma enorme superfície azul, sem valor algum. Então, Pedro urina em cima da tela. Depois, com um gesto tresloucado, fecha os olhos e, tateando com dificuldade, encontra o mesmo quadro; ainda com os olhos fechados, entorna no centro do quadro a tinta azul, conseguindo o efeito de uma grande mancha azul com pequenas gotas ao redor. É esse o novo sentido encontrado na construção de um mundo novo com téc-

nicas novas. Ele agora habita o mesmo mundo azul dos seus quadros, preso metaforicamente a uma outra esfera: ao azul embriagador dos olhos do anjo.

Lúcia, além de sair em procura de si mesma, tenta encontrar nos rapazes da periferia o hóspede. Nessa longa busca, ela acaba por descobrir o mundo neocapitalista, representado na figura do jovem prostituto. Esse mundo é uma mistura do velho, o *ottocento*, com o novo. Nesse sentido, em contato com essa síntese absurda, Lúcia contempla o novo, está perdida, sente náusea por tudo aquilo. Em seguida foge e tenta com outro rapaz sua busca. Como Pedro, o que ela fixou, na verdade, foram os olhos azuis do anjo, lembrados através dos *blue-jeans* do novo amante.

Após perder-se, Lúcia começa a vagar por paisagens barrocas e neoclássicas até entrar em uma igreja cheia de imagens renascentistas, rústicas e amaneiradas; encontra ali os olhos azuis do hóspede nos olhos azuis daquele jovem Cristo, espiritual, um pouco idiota e ambíguo: “É por aquele Cristo que ela se sente atraída, deixando o magro corpo, ali, junto à porta, como um despojo que voltou à antiga vida” (PASOLINI, 1968, p. 190).

É essa a transformação de Lúcia que, de certa forma, aglutina por meio de suas buscas a nostalgia que Pasolini sentia pelo passado, isto é, as reações sentimentais sobrepujam a ideologia, como ele mesmo fazia questão de afirmar.

Paulo foge daquela cidade que nivela a todos, que transforma todos em iguais. Ele procura o mesmo que todos: os dois olhos azuis do hóspede que o levarão a um outro mundo, a um outro estágio. Chega à estação, anda, circula, procura, até deparar com um jovem com outros dois grandes olhos azuis. O rapaz caminha em direção a uma grande marquise que tem como fundo a “clareza do céu”.

Paulo caminha em direção a essa luz e começa lentamente a se despir, ficando completamente nu. Nesse sentido, como já dissemos, Paulo se desfaz de todos os seus valores burgueses. No entanto, tal desnudamento representa, no entender de Pasolini, apenas uma revolução hipotética, apenas no campo individual, ficando as outras possíveis revoluções sem respostas.

Ainda nessa perspectiva, a descrença de Pasolini está traduzida nos gestos de Paulo ao doar a fábrica, pois por meio desse gesto haverá uma aproximação inevitável dos operários aos valores burgueses e uma perda definitiva do “sentimento do sagrado”.

Assim, cada revolucionário enfrenta um longo caminho solitário pelo “deserto”. Agora, cabe a cada um “responder às perguntas que a história – que é a sua história – lhe propõe”. Portanto, “é frio, banal e inútil o significado de toda parábola, sem a parábola!”. No deserto ou nas cavernas os homens gritam.

CONCLUSÃO

Há ainda, implicitamente, em *Teorema*, um tema tão importante quanto os outros: a sedução. No apêndice do livro, Pasolini cita os seguintes versos de Rimbaud:

*O jovem de olhar brilhante e pele bronzeada
O belo corpo de vinte anos que deveria estar nu,
E que, a fronte rodeada de cobre, sob a lua
Adorar, na Pérsia, um Gênio desconhecido,
Impetuoso em doçuras virginais*

*E negras, orgulhoso de seus primeiros caprichos,
Semelhante aos jovens mares...*

Esses versos foram usados para concluir a enunciação. Assim, a sedução, no sentido físico, foi o ponto nevrálgico encontrado para atingir a burguesia. As razões são muitas: leitor de Marx, de Freud e de Eliade, Pasolini sabia que por meio da apologia nostálgica do sagrado representado, por exemplo, na figura do hóspede tentador, seu alvo não era só a política desenvolvimentista da burguesia, mas também o pensamento oficial de esquerda. Dessa forma, o grande mal burguês, independentemente de como ou onde poderia se manifestar, está presente na realidade paradoxal de permitir que se faça tudo, onde tudo é proibido. É essa a ideologia burguesa.

Todos os filmes de Pasolini repetem, *grosso modo*, suas experiências existenciais, no sentido de repensar o comportamento do povo italiano, deformado, degradado e remodelado de forma irreversível, naquele contexto, resultante do intenso desenvolvimento industrial e econômico da Itália. Pode-se citar, por exemplo, a sexualidade das classes populares antes da Revolução Industrial, quando ainda mantinham uma cultura antiburguesa. Dessa forma, nos *Scritti Corsari*, Pasolini coloca em prática uma obstinada decifração dos diferentes sintomas burgueses do mal, elaborando também, com muita sensibilidade, um exercício semiológico-político. Com tal exercício, ele interpreta todas as manifestações de sua época como uma consolidação do que ele chama de fascismo de consumo, presente na linguagem e no poder da televisão, nos *slogans* publicitários, nas intervenções do Vaticano, no terrorismo antifascista, na luta pela legalização do aborto, na escola obrigatória e, principalmente, na pseudotolerância sexual, provocando até mesmo uma “eretomania”.

As experiências pasolinianas podem ser mais bem analisadas, principalmente, a partir das entrevistas publicadas por Dufлот, que têm grande valor documental. Nelas podemos perceber as mudanças de tons, as nuances de inflexão e tônica temáticas, nas quais as aparentes contradições escondem uma profunda coerência. Isso porque sua intervenção política, somada a uma subjetiva interpretação da história, contempla os vários sentidos: simbólico, ideológico, político, que, articulados a uma complexa teia de valores culturais, revelam os verdadeiros traços de um possível auto-retrato de Pasolini.

Assim, ele define na última página de *Teorema*, com muita agudeza, suas próprias sensações do momento em que vivia: “Há terror por todos os lados! Denunciái, e o denunciaremos’. Todos os meus amigos esperam a minha queda: ‘pode ser que ele se deixe seduzir, e então prevaleceremos contra ele, e dele nos vingaremos’ (Do ‘livro de Jeremias’, Cap. 20 vv. 7 e 10)”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Rio de Janeiro (Guanabara): Nova Fronteira, 1968.

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

_____. *Diálogos com Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, Nova Stella, 1986.

SCHETTINO, Paulo B. C. Pasolini: Trinta anos, este ano! *Universidade e Sociedade*, n.35 (fevereiro de 2005). Brasília: ANDES-SN, 2005.

MORAIS, O. J. de. *Theorem*: the essential symbolic senses in the construction of the literary and filmic work. *Todas as Letras* (São Paulo), ano 7, n.2, p. 22-30, 2005.

Abstract: Pier Paolo Pasolini's work can be considered as a paradigm enabling us to think the trajectory of such a great author, from the point of view theoretical-critical and the one of a creator. For he was not only a poet but also a fiction writer, a painter, an essayist, a literary critic, a columnist, a dramatist, a linguist, a plot-writer, a script-writer and a film director. Pasolini's intersections between literature and cinema produced by means of Theorem – both the book and the film – constitutes a graphic instance of his hybrid experimentations of verbal and visual communication.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; italian literature; literature and cinema.