

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise



imagens-textos



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor
Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica
Jane Fraga Tutikian

EDITORA DA UFRGS

Diretor
Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial
Álvaro Roberto Crespo Merlo
Augusto Jaeger Jr.
Carlos Pérez Bergmann
José Vicente Tavares dos Santos
Marcelo Antonio Conterato
Marcia Ivana Lima e Silva
Maria Stephanou
Regina Zilberman
Tânia Denise Miskinis Salgado
Temístocles Cezar
Alex Niche Teixeira, presidente

psicanálise**clínica e cultura**

Coordenação da Série
Amadeu de Oliveira Weinmann
(UFRGS, Porto Alegre)

Maria Cristina Candal Poli
(UFRJ, Rio de Janeiro)

Simone Zanon Moschen
(UFRGS, Porto Alegre)

Conselho Científico da Série

Betty Fuks
(UVA, Rio de Janeiro)

Leandro de Lajonquière
(USP, São Paulo,
e Université Paris VIII, França)

Marco Antonio Coutinho Jorge
(UERJ, Rio de Janeiro)

Nina Virginia de Araujo Leite
(Unicamp, Campinas)

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise

© dos autores
1ª edição: 2017

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Verônica da Silva Ezequiel

Revisão editorial: Lucas de Andrade

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello

Imagem da capa: Comstock Images/Thinkstock

Imagem da contracapa: Moisés de Michelangelo, Piazza di San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

I31 Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise / organizadores Amadeu de Oliveira Weinmann, Edson Luiz André de Sousa [e] Liliane Seide Froemming. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
216 p. ; 16x23cm

(Psicanálise: Clínica e Cultura)

Inclui Referências.

1. Psicologia. 2. Artes. 3. Psicanálise. 4. Cinema. 5. Psicanálise – Clínica – Cultura. 6. Psicanálise – Cinema. 7. Experiência fílmica - Reflexão – Cinema – Sexualidade – Infância – Adolescência – Sonho. I. Weinamm, Amadeu de Oliveira. II. Sousa, Edson Luiz André de. III. Froemming, Liliane Seide.

CDU 159.964.2:791.43

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0366-5

os teoremas de Pasolini

Edson Luiz André de Sousa

A morte não está em não poder comunicar, mas em não poder mais ser compreendido – Pier Paolo Pasolini (2015) – no poema “Uma vitalidade desesperada”.

Teorema é um filme construído em forma de labirinto, que nos propõe inúmeros caminhos de reflexão. Este filme, lançado em 1968, é uma das obras-primas do diretor italiano Pier Paolo Pasolini e foi proibido durante algum tempo na Itália, o que de alguma forma também contribuiu para a aura de *enfant terrible* que Pasolini tanto cultivava. *Teorema* surgiu como uma pequena explosão, desafiando tanto os conservadores de direita, que consideraram o filme obsceno, como os conservadores de esquerda, que o julgaram excessivamente místico. Esta obra nasceu quase simultaneamente como filme e como romance. Na primeira edição italiana, Pasolini escreveu que concebeu *Teorema* sob um fundo dourado (evocando aqui certamente as pinturas do Quattrocento):

Eu o pintava com a mão direita enquanto, com a esquerda, eu trabalhava em um afresco sobre uma grande parede. Não saberia dizer sinceramente se é a essência literária ou a essência fílmica que predominou na natureza anficológica desta obra. (Bayer, 1987, p. 217).

Filme de uma alegoria surpreendente tocando em temas tão diversos: a crise da família burguesa, a crise do capital, os impasses do desejo diante de uma moral católica conservadora, o erotismo, a solidão humana, a loucura, a função da arte e seu papel na mudança do mundo. *Teorema* abandona uma das temáticas clássicas em seus filmes anteriores, quando filmava de dentro da vida proletária, como podemos ver especialmente em filmes como *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Em *Teorema*, apenas a personagem Emilia, a empregada, conserva a memória dessa filmografia.

O livro de Pasolini (1978) começa com uma citação bíblica do Êxodo evocando o chamamento de Deus para a travessia no deserto. Talvez pudéssemos propor como ponto de partida do filme uma tentativa de resposta à pergunta: “Como atravessar um deserto?”. O deserto é sugerido tanto pela questão social, sobretudo a da diferença de classes, impondo uma lógica de vida imperativa e violenta, como também pela busca de uma enunciação do singular, expressando conflito entre o desejo sexual e a lei moral instituindo proibições, culpa e sofrimento. O cenário dessa travessia é o corpo, bem como as estratégias singulares de responder a esse desafio de encontrar um lugar para o gozo dentro de estruturas moralistas e conservadoras.

Como sabemos, o termo teorema foi introduzido por Euclides em seu clássico texto *Elementos* para indicar uma afirmação que pode ser provada. Curiosamente, em grego, originalmente esse termo significava espetáculo ou festa. Que teoremas Pasolini quer provar? Vou propor alguns teoremas possíveis,

partindo dos cinco personagens principais do filme, os quais articulam, a meu ver, uma gramática mínima dos temas que Pasolini propõe.

Dar estilo ao caos

Teorema é uma alegoria do declínio de uma abastada família burguesa em Milão. Filme que alterna tempos lentos, tempos breves, tempo nenhum, tempo perdido. O réquiem de Mozart, que costura a trilha musical do filme, certamente diz de um tempo que já aconteceu, de um lamento/homenagem ao que já morreu, mas de que ainda não conseguimos nos separar. Essa foi a última obra de Mozart e teria sido encomendada por um desconhecido para homenagear sua esposa em seu sepultamento. Mozart, debilitado, não conseguiu finalizar essa composição. Portanto, o que temos é uma obra inacabada. O que isso diz da estrutura mesma do filme?

Teorema inicia com grandes planos da fábrica de Paolo, rico industrial de Milão. Vemos os prédios da imensa fábrica sem nenhum operário, como se Pasolini nos mostrasse ali uma arquitetura do vazio, o deserto do mundo do trabalho que se alimenta da lógica do capital. É nessa melodia de fundo social que veremos o desenvolvimento do destino dos cinco personagens do filme acionados pela presença/ausência do ilustre hóspede desconhecido (Terence Stamp). O filme é claramente dividido em dois momentos: a chegada do hóspede na casa e a sua despedida, a qual nos abre assim as narrativas do destino de cada personagem diante de sua ausência. No livro *Teorema*, a narrativa é dividida em dois grandes capítulos. O livro não se apresenta como um roteiro e Pasolini fez questão de manter de forma clara essa diferença. Por exemplo, não há nenhum diálogo explícito no livro. O leitor e o espectador, diante das duas

obras, têm a chance de perceber o fundo literário que alimenta as imagens do filme. Ler o romance é como ver o filme quadro a quadro, no mínimo detalhe do gesto, na escolha do tom da cena, no pensamento de fundo que alimenta o espírito de cada personagem. Um dos eixos que proponho como leitura do filme é a interrogação da lógica de contato entre o eu e o Outro.

De alguma forma, Pasolini nos dá elementos que permitem demonstrar algumas teses psicanalíticas fundamentais. Demonstra, por exemplo, que o Eu é uma imagem e indica a função do sexual como eixo de articulação no contato com o Outro. O estilo com o qual cada um consegue responder a esse desafio de encontrar-se/perder-se diante de seu “obscuro objeto do desejo” vai dizer de sua posição sintomática, ou seja, do desenho da relação com o Outro. O desafio é encontrar um lugar nesse deserto em erosão, neste Eros que aparece em imagem como uma névoa por sobre a terra, o sem forma da neblina, lembrando o que Georges Bataille (1987, p. 29) propõe em seu ensaio sobre o erotismo:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco.

Vamos, então, aos teoremas que proponho.

Teorema do objeto a: o hóspede

Talvez não exista imagem melhor para o ilustre hóspede de *Teorema* do que o objeto *a*, proposto por Lacan. Esse hóspede aciona e convoca em cada personagem um desejo até então silenciado. Sua presença é causa de desejo e é impressionante

no filme como o visitante tem a potência de acolher as formas tão diversas de desejos que lhe são endereçados. Ele fica em uma posição de escuta, de acolhimento e pouco sabemos dele. O espectador não sabe por que chegou e nem mesmo por que foi embora. Quem anuncia sua chegada é um carteiro eufórico que chega à casa da família como se fosse um pássaro balançando os braços, como se estivesse voando. A alegoria do anjo é nítida, pois Pasolini o nomeia como Ângelo, o anjo mensageiro. O hóspede é como um vírus que reposiciona os corpos de todos. Produz, por sua presença, uma espécie de corte nas imagens estagnadas da vida de todos os personagens. Ele fala muito pouco, escuta. Não tem nome. Em seu silêncio, ele opera como um disparador do vazio que habita cada personagem. Vemo-lo lendo Rimbaud e Tolstoi. Apresenta-se como um livro que acolhe vidas, acionando a posição de amante de cada um.

Teorema místico: Emília

Emília é a empregada da família, alegoria da proletária absorvida pela burguesia. É a primeira a se deixar capturar pelo hóspede. Diante da perturbação que o seu desejo provoca, busca uma saída em uma tentativa de suicídio patética. O hóspede a salva e a acolhe em seu desejo sexual. Será o único personagem que não construirá um discurso no momento da despedida do hóspede. Personagem, portanto, que ainda padece de uma falta de espaço discursivo no laço social. Contudo, no momento da despedida é a que carrega a mala do visitante, metáfora potente de quem, mesmo em seu silêncio, sustenta a sua “bagagem”. Emília abandona a casa encontrando de alguma forma uma libertação, indo buscar o pequeno vilarejo de onde veio, produzindo uma forte alegoria da função de retornar às origens. Esse retorno, contudo, a situa em um lugar de destaque, da santa pe-

nitente que só se alimenta de urtigas e é capaz de produzir milagres. A cena final é comovente quando decide enterrar-se viva e suas lágrimas surgem como a esperança de inundar a terra e, quem sabe, vir a purificar o mundo. A nova empregada que vem trabalhar na família também se chama Emília, outra alegoria de Pasolini para nos indicar como esses lugares são facilmente substituíveis.

Teorema da imagem: Odetta

Odetta é a filha. O hóspede vem fazer um corte na captura em que vive diante da fascinação pela imagem do pai. Ela diz para o hóspede: “Não entendo como consegui viver neste vazio. Antes, só amava meu pai. A dor da perda causará em mim uma queda”. De alguma forma, a presença da imagem do pai interdita a presença de outros homens em sua vida, como podemos ver no início do filme, quando recusa a sedução de um jovem colega endereçada a ela. Odetta coleciona imagens, faz fotografias do pai e do visitante. No momento em que o hóspede vai embora, tenta recompor sua presença com imagens, indo medir no jardim o exato lugar em que ele se encontrava com seu pai no momento em que fez uma série de fotografias. Com uma trena calcula as proximidades e distâncias: cálculo do gozo proibido. Diante do desespero de ver-se abandonada pela “imagem”, se enclausura nas garras de uma paralisia catatônica e segue o destino de um hospital psiquiátrico.

Teorema do desejo e da culpa: Lúcia

Lúcia, a mãe, tem uma vida sexual frustrada. Vemos que sua relação conjugal é uma farsa. Seu marido é impotente e ela

parece se conformar a uma condição de renúncia de seu corpo. O hóspede a confronta com seu desejo e ela diz a ele no momento da despedida: “Agora percebo que nunca tive interesse real por nada”. Busca uma saída em relações sexuais com jovens que encontra na rua, mas nem mesmo esse momento de prazer lhe é permitido, pois padece de uma culpa violenta, que Pasolini nos mostra no grito angustiado de Lúcia em seu carro depois de um encontro sexual.

Teorema do deserto: Paolo

Paolo, o pai, corporifica a ideia do poder em ruína. De alguma maneira, reduplica no filme o personagem de Ivan Ilitch. A cena em que o hóspede chega no quarto de Paolo, o qual está doente e acamado, e tenta aliviar a dor dele colocando a perna em seu ombro é exatamente a cena que vemos em Tolstoi, na qual o criado Guérassim também faz esse movimento para aliviar a dor de seu patrão. No momento da despedida, Paolo diz ao visitante: “Você destruiu a ideia que sempre fiz de mim”. É este personagem que corporifica em imagem a travessia no deserto. Vemo-lo despir-se na estação central de Milão e, na cena final, ele caminha nu em desespero no meio de um deserto: um verdadeiro vulcão em erupção que encerra o filme com um dos gritos mais impressionantes da história do cinema.

Teorema da criação: Pietro

Pietro, o filho, talvez construa a saída mais lúcida diante da desordem provocada pelo visitante. É o único personagem que busca uma saída na arte e na criação. No momento da despedida, ele revela ao hóspede: “Você me tirou da ordem natural

das coisas. O futuro será viver com um Eu que não tem nada a ver comigo. Devo chegar ao fundo dessa diferença”.

Pietro coloca em cena o desafio de encontrar uma linguagem singular e se desprender de algumas de suas influências, entre elas, a fascinação pela pintura de Francis Bacon. Podemos levantar a hipótese de que talvez seja o personagem mais próximo do próprio Pasolini em sua inquietação de encontrar um lugar de autoria. Ele busca reinventar métodos. Em determinado momento, ao vendar os olhos e se lançar a um processo de construir formas ao acaso, Pietro lembra o processo do artista Cy Twombly, que buscava estratégias de conter um excesso de “Eu” na construção de suas telas. Twombly, muitas vezes, ia pintar à noite, com a luz apagada, usando a mão esquerda mesmo sendo destro, buscando assim abrir espaço para que outras expressões, não tão condicionadas pela sua consciência, pudessem encontrar espaço de representação. O desafio seria, portanto, dar voz a este estrangeiro que nos habita, ao qual resistimos em dar forma.

O filme de Pasolini continua sendo de uma atualidade impressionante, justamente em um tempo em que os imperativos do consenso e a tirania do senso comum parecem estar na ordem do dia. Que espaços temos ainda para a emergência de um singular que possa ir na contracorrente da lógica de funcionamento da máquina social? *Teorema* nos propõe muitas imagens, alguns enigmas. Como diz Pasolini (1981, p. 83), este filme é um “poema em forma de grito e desespero”.

Referências

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAYER, A. M. *Pier-Paolo Pasolini, qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

PASOLIN, P. P. *Teorema*. Itália: Euro International Film, 1968. 1 DVD.

_____. *Théorème*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Les dernières paroles d'un impie*. Paris: Editora Belfond, 1981.

_____. *Poemas*. São Paulo: Cosac & Naif, 2015.