

O Teorema de Pasolini como representação da noção de objeto *a* de Lacan (análise filmica).

Nathan Athila Santos da Luz

Resumo

A psicanálise encontrou no dispositivo cinematográfico a possibilidade de articular seus conceitos com a realidade subjetiva expressa na película. O cinema é cada vez mais utilizado na psicanálise para extrair o objeto imaginário e tornar visível os aspectos da subjetividade humana, além de anteceder os anseios de uma época, de um estado de sociedade e de civilização. Deste modo, é partindo da intersecção entre cinema e psicanálise que o presente trabalho, com uma análise da linguagem cinematográfica do cineasta Pier Paolo Pasolini e de seu filme *Teorema*, pretende colocar em perspectiva o conceito de objeto *a* de Jacques Lacan. O clássico romance do Neorealismo Italiano daquele tempo tem como principal característica o Cinema de Poesia e o seu estilo eleva a imagem do cotidiano ao sagrado, ultrapassando as fronteiras da percepção. De acordo com os aspectos subjetivos dos personagens, busca-se trazer alguma compreensão acerca da produção artística e teórica de dois dos autores mais prestigiados no campo da intelectualidade. É assim que Lacan e Pasolini se encontram no desígnio trabalho de revelação do impossível do real.

Palavras-chave: Psicanálise; *Teorema*; Cinema; Objeto *a*; Neorealismo Italiano.

Abstract

Psychoanalysis found in the cinematic device the possibility of articulating its concepts with the subjective reality expressed in the film. The cinema is increasingly used in psychoanalysis to extract an imaginary object and make the aspects of human subjectivity more visible, it also precedes the yearnings of a time, a state of society and civilization. Thus, beginning from the intersection between cinema and psychoanalysis, the present work, with an analysis of the cinematographic language of filmmaker Pier Paolo Pasolini and his film *Theorem*, intends to set a perspective into Jacques Lacan's concept of object *a*. The classic Italian Neorealism' novel of that time has as its main feature in the Poetry Cinema and its style elevates the image of everyday life to the sacred, surpassing the frontiers of perception. According to the subjective aspects of the characters, this monograph seeks to bring some understanding about the artistic and theoretical production of two of the most prestigious authors in the intellectuality field. This is how Lacan and Pasolini's work go in the same direction as they reveal the impossible of the real.

Keywords: Psychoanalysis; *Theorem*; Cinema; *Object a*; Italian Neorealism.

Introdução

Segundo Walter Benjamin, no seu ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* ([1936] 2017), o cinema marca uma virada na relação do homem com a arte e com a imagem. A psicanálise também encontrou neste dispositivo um meio de transmitir os seus conceitos e de localizar os desejos da civilização moderna. O cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) sabia que o cinema era mais que um romance ou uma historieta de ficção. Nele, em seu limite, encontra-se o desejo de uma época e, principalmente, um pedacinho do real.

O filme *Teorema* representa a travessia poética do cineasta; a obra catalisa a narrativa cinematográfica numa linguagem hermenêutica e traz questões caras ao estilo de vida burguês: o declínio da família burguesa, o fracasso das instituições conservadoras, a Igreja Católica, o sexo proibido, a violência, a alienação neocapitalista, o vazio melancólico das sociedades modernas. Este período é conhecido como a fase corsária de Pasolini e é nesse momento que seu estilo do Cinema de Poesia se destaca na indústria cinematográfica.

O psicanalista Lacan também articula uma noção teórica para representar o impasse do real, o conceito de objeto *a* indica esse novo paradigma clínico e político, por estar relacionado com a falta constitutiva do ser, no epicentro da sexualidade humana, com a função primordial de causa do desejo. Este conceito também representa a travessia teórica de Lacan, considerado por ele mesmo a sua única contribuição à psicanálise.

O objeto *a* enigmático é um traço inanimado do todo perdido que se busca encontrar durante toda a vida na relação com o outro, principalmente nas relações amorosas. Deste modo, a narrativa de *Teorema* e a noção de objeto *a* se aproximam enquanto dramaturgia trágica do desejo na sua relação com o desconhecido, justamente na impossibilidade de apreender o real em sua totalidade. É nesse momento que o Cinema Poesia de Pasolini encontra a psicanálise de Lacan.

O personagem principal do filme é um jovem belo e estrangeiro, ele em seu carisma singular funciona como um representante de *a*, causa do desejo e responsável pelo desarranjo do destino de cada integrante da família milano-burguesa. Após a sua partida, deixa uma marca absoluta do vazio no lugar sagrado da família.

Em *Teorema* temos elementos da literatura, da pintura, da semiótica, do marxismo, da psicanálise e da filosofia. A partir daí a pesquisa tem por objetivo se utilizar do potencial artístico da obra de Pasolini para colocar em perspectiva o conceito laciano de objeto *petit a*. Dessa maneira, a obra avança para além da racionalização teórica e permite experimentar o objeto-arte como a forma de expressão mais radical da subjetividade humana.

1.1 Neorrealismo Italiano e o cinema de Pasolini

Teorema, como o título indica, funda-se sobre uma hipótese que se demonstra matematicamente per absurdum. É isto que coloco: se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, que aconteceria?

(PASOLINI, 1983, p. 98).

O interesse de Pasolini pela linguagem cinematográfica surge em decorrência de seus estudos literários e do exercício da linguagem narrativa como tentativa de expressão de relações vitais, ou seja, exprimir a realidade por meio da própria realidade (SCHLESENER, 2006, p. 142). O cineasta considerava o cinema como uma inovação em relação à escrita, porque traduzia a realidade e por meio do exercício narrativo, algo que poderia de algum modo exprimir o real. Para ele, a poesia seria um produto final na relação entre o real e o cinema, ou seja, o cinema como dispositivo de uma língua de poesia.

O Cinema de Poesia reunia características gerais de atuação, fotografia, composição de arte, roteiro, traços estilísticos e execução do plano-sequência de um cinema mais solto; semiótico, surrealista; a pura dialética das formas – uma arte de narrar por imagens e abertura radical nos sentidos do espectador. A fase corsária de Pasolini foi ligada aos movimentos sociais da época, principalmente, Maio de 68 na França.

A então fase corsária do cineasta tem em seu cerne a negação do realismo cinematográfico que pretende reproduzir mecanicamente um efeito de realidade no espectador, explorado fortemente pela indústria hollywoodiana, assim evidenciando um estilo pautado na potencialidade das imagens como símbolo de linguagem, sempre enfatizando o universo poético retratado pelo roteiro em questão. Podemos então dizer que nessa fase de sua filmografia é que de fato ele radicalizou na estética de seus filmes, criando dessa forma um importante marco para o cinema contemporâneo, o início do cinema autoral (KINSKI, 2016, p. 75).

A dramaturgia de *Teorema* (1968) é extraída de um romance de Pasolini e que será utilizado na articulação lacaniana da noção de objeto *a*. Trata-se da vida de uma família burguesa de um rico patriarca industrial em Milão, que recebe durante a primavera um jovem e misterioso rapaz em sua casa. Aos poucos, o estrangeiro se relaciona de forma afetiva e sexual com cada integrante da família, movimentando desejos e fantasmas adormecidos, mudando a vida e o destino de todos do lar, da empregada à matriarca.

O estrangeiro dionisíaco, de alguma maneira, funciona como *objeto causa do desejo* dos integrantes da família, de modo que após a sua partida cada personagem cai num vazio existencial muito grande, numa melancolia enlouquecedora. O jovem desajusta a configuração da família burguesa, um clima de angústia marca a ação de cada personagem, de modo que não se pode voltar ao que se era antes, o que faz com que cada um questione o real do seu desejo, quebrando o semblante de unidade familiar.

O romance de Pasolini se desenvolve a partir da metáfora da sexualidade, ou seja, o drama do eterno conflito entre religiosidade e sexualidade; tradição e modernidade; onde a sedução e a repressão são marcadas pela organização da estrutura burguesa. No filme, a estrutura da família burguesa está em jogo, bem como o seu futuro na pós-modernidade. É nesse plano que Pasolini subverte, ao invés de dessacralizar, a figura de Jesus Cristo, como fez em *Evangelho Segundo São Mateus* (1964); em *Teorema* ele sacraliza a imagem de Cristo ao grau máximo (hiperfetichizado), ou seja, no nível da perversão.

O grande argumento dramático e poético de *Teorema* é: “O que aconteceria a uma típica família burguesa se eles fossem visitados por um ser divino e maravilhoso?” (KINSKI, 2016, p. 79), tal qual foram visitados por um Jesus ideal, belo, jovem, de olhos azuis, conforme a sua imagem e semelhança.

Neste filme, Pasolini passa da falta e das rachaduras causadas pela Segunda Guerra Mundial para os excessos e extravagâncias da sociedade burguesa. *Teorema* é caracterizado por ser um filme hermético e de difícil consumo. Com ele cria-se uma série de referenciais vinculados à ação, ao olhar, ao movimento, ao encadeamento das imagens, que podem ser identificadas como elemento de uma língua de poesia (SCHLESENER, 2006, p. 145). É um momento onde o processo criativo torna-se um desafio para o espectador, por ser um filme complexo, rompe com a estrutura padrão da narrativa filmica. Com seu estilo, Pasolini expôs como a narrativa filmica pode produzir um efeito de reflexão e de abertura dos sentidos. Procurou

mostrar que a imagem ocupa um lugar importante na vida do homem moderno e que o cinema elabora sua linguagem a partir de signos linguísticos, na criação de um novo universo de significação (SCHLESENER, 2006, p. 143).

Crítico da cultura e com uma produção de conteúdo subversivo, Pasolini tentou em filmes como este, transcender no modo de se fazer cinema – algo que causou conflitos de diversas ordens – no meio cultural e político. *Teorema*, como produto de revelação das contradições do poder e do desejo, não passaria batido, ficou proibido durante anos em vários países, tornando-se uma lenda no meio cinematográfico. Hoje, o filme é aclamado pela crítica como a obra-prima do genial cineasta, por abordar questões importantes ao nosso tempo. É deste modo que evoco a oportunidade de aludir conceitos psicanalíticos por meio da obra do artista e efetuar alguma correlação entre Pasolini & Lacan.

Em *Teorema*, estamos diante da noção psicanalítica de *sujeito de desejo*, transfigurado pela fundação do ato, além da imagem, balizado pela força da pulsão. Deste modo, identificar o sujeito ao ato é, sem dúvida, apresentá-lo fundamentalmente articulado à pulsão, à repetição como produtora de diferença. É justo aí que o sujeito produz um devir, não como reprodução do mesmo ou identidade a si (WINOGRAD, 1998, p. 94). A pulsão é a dimensão da libido que escapa aos limites da consciência e tem como fonte de excitação o corpo. O desejo é uma dimensão histórica, visto que é determinado por um traço decorrente do processo de constituição da falta, colocando em perspectiva a tendência à repetição.

O desejo é aquilo que coloca o sujeito em movimento; a marca da unidade perdida; a causa do desejo; a letra radical extraída do imaginário, aquilo que Lacan nomeou de *objeto a*: o conceito que torna cada sujeito único, que só pode ser concebido como causa e busca incessante do “paraíso perdido”.

Análise filmica

A abertura do filme marca um reposicionamento da cultura italiana e da própria obra de Pasolini. *Teorema* é a expressão máxima da fase corsária do cineasta, produção que promove um deslocamento do Neorealismo Italiano para as questões da modernidade. Dos cortiços tão explorados na cinematografia do neorealismo clássico, para a burguesia e o centro urbano milanês; do remanejamento da força de trabalho para as grandes fábricas que se erguiam no neocapitalismo e o futuro da burguesia na modernidade.

Nas primeiras cenas temos a apresentação do contexto social dos anos 1960. Processo histórico no qual as relações entre indivíduos tornaram-se distintas. Novos mal-estares surgiram diante de uma nova configuração de relações trabalhistas, de consumo e produção cultural, influenciados pelo capitalismo emergente e pela burguesia vigente. Isso redimensiona a organização do mundo ali corrente. Obviamente, o amor não ficaria de fora desse novo paradigma social. Pasolini, como pensador contemporâneo, sublinha na imagem cinematográfica o fenômeno da modernidade em ebulição, e principalmente daquilo que estava por vir: a *pós-modernidade*.

Os grandes traços da pós-modernidade estão aí colocados: o anarquismo, o tudo vale, o inclusivismo, a proliferação, a aceitação do antigo e da historiografia; o reconhecimento da ideologia como traço dominante da humanidade e não como traço a ser superado inelutavelmente pela ciência, como acreditava a modernidade; a importância do estilo (COELHO, 2011, p. 123).

2.1 A apresentação da família

Conforme descrito, em *Teorema*, Pasolini traz à cena a família burguesa. Esse é o seu material. Na psicanálise, a família se apresenta como uma ordem simbólica, o tesouro dos significantes, uma aparência, fundada desde as civilizações primitivas, como indica os textos *Totem e Tabu* ([1912-1913] 2012) e *Moisés e o monoteísmo* ([1937-1939] 2018).

Ao longo da história ocorreram grandes transformações na família ocidental. As modificações se deram em decadência dos valores tradicionais, no declínio da autoridade paterna, na liberdade sexual e nos processos culturais da economia moderna.

Ademais, nos conceitos psicanalíticos, a família é um espaço simbólico que pode ser colocada ao lado da noção grande Outro, pois é lugar das trocas simbólicas, das alianças, do tesouro dos significantes, da história e da fundação do sujeito na interdição do incesto. Como situa Quinet (2012, p. 21), o grande Outro é representado por Lacan com a letra *A*, de *Autre* (Outro), em francês. *A* é o lugar onde se coloca para o sujeito a questão de sua existência, de seu sexo, de sua história.

Assim, a família representa a matriz e o lugar de passagem do pulsional à cultura. Nessa questão, a experiência psicanalítica encontrou na força trágica do mito de *Édipo-Rei* o

conjunto simbólico necessário que estrutura a lógica do inconsciente. Nesta ordem simbólica, encontra-se a constituição do sujeito, o modo como as subjetividades desejanças vão responder à lei e organizar suas identidades dentro dos papéis sociais disponíveis.

A noção de família do cineasta Pasolini se apresenta alinhada à perspectiva tradicionalista de burguesia & propriedade privada, constituída do pai; empresário & capitalista, provedor da casa; da esposa; uma bela mulher do lar; e de um casal de filhos estudantes – uma família burguesa apresentada por signos que representam seu *status* social.

No filme, a apresentação da família é marcada pela ausência de cor na imagem, em tom sépia. A tonalidade de cor segue a fragmentação estética do Neorealismo Italiano, transmitindo uma perspectiva documental, sem os efeitos especiais de Hollywood, isto é, uma força de estilo.

No campo dos afetos, essa tonalidade chama a atenção por expressar um aspecto da *melancolia*. Os traços mentais distintivos da melancolia são: um desânimo profundamente penoso; a cessação de interesse pelo mundo externo; a perda da capacidade de amar; a inibição de toda e qualquer atividade (FREUD, [1917/1915] 2010, p. 171). As primeiras cenas transmitem ao espectador uma monotonia e um desencanto total.

Do ponto de vista da semiologia da imagem, o fragmento estético e a sensibilidade afetiva introduzem uma oscilação necessária entre o campo objetivo e o subjetivo – marca primordial da maneira que Pasolini confronta o espectador entre a imagem que lhe é dada e o seu próprio conjunto subjetivo, a fim de ampliar o universo semiótico. O ambiente sem cor, apático, apaziguado, sério, confere e transparece uma ausência absoluta de qualquer desejo na família.

2.2 A chegada do ser divino

A sensibilidade afetiva dos personagens muda de acordo com o anúncio da chegada do visitante. A entrada desse personagem acontece numa festa, regada de vinho e música. O acontecimento subverte a expressa melancolia da família e introduz um aspecto dionisíaco à trama. O belo visitante é munido de um carisma próprio, e de imediato é festejado pela família milano-burguesa, marcando presença de forma absoluta. Logo de início a matrona e a jovem filha endereçam um olhar interessado, curioso, fascinado e desejança ao misterioso rapaz. Olhar que perseguirá o personagem em toda narrativa.

O que Lacan chama de objeto *a* é justamente o objeto posto pelo desejo, para o qual o olhar se dirige de forma interessada, comprometida, ou seja, um objeto que só vemos quando olhamos a partir de certa perspectiva, a da fascinação (PRADO, 2015).

A câmera faz o seu movimento; faz um corte e apresenta uma nova cena: o jovem na casa da família, sentado no jardim. Ao fundo, uma estátua greco-romana. Poucos metros à frente, a empregada limpa o jardim e o observa de forma desejante.

Na figura 3 podemos levantar alguns pontos que indicam o misterioso rapaz como possuidor daquilo que Lacan chamou, no *Seminário 8: a transferência* (1960-1961 *apud* JORGE, 2005, p. 139), de *agalma* – uma áurea que representa o caráter sumamente enigmático do objeto de desejo e sua relação com o real da falta. O hóspede, supostamente possui o *agalma*, pois movimenta o desejo do núcleo familiar de saída, sendo objeto de olhar e de interesse de todos, que veem nele um ser apaixonante.



Figura 1: O hóspede no jardim da casa da família burguesa, lendo um livro, sentado ao lado de uma estátua greco-romana; a câmera faz o olhar da empregada.

Fonte: *Teorema*, 1969 (*print* de cena).

Como apontado, temos o jovem hóspede sentado ao lado de uma estátua. A composição de arte de Pasolini parece acompanhar o pensamento lacaniano; o objeto-estátua é o objeto utilizado de exemplo por Lacan para explicar a função do *agalma*. Nesta imagem, o estilo do cineasta se faz presente: a estátua, o livro, o personagem e o olhar-câmera da empregada, constituem o campo semiótico, que dá uma tonalidade poética à imagem; os objetos ganham

vida própria e configuram, junto ao plano-sequência, a linguagem cinematográfica do cineasta; o *Cinema de Poesia* em ação, portanto, a arte de narrar por imagens.

O termo *agalma* foi retirado da literatura grega e significa estátua, mas também pode significar ornamento, tesouro, objeto de oferenda aos deuses. Sua função é atribuir um certo brilho aos objetos, mais especificamente, um certo valor (JORGE, 2005, p. 139). Essa espécie de áurea diz respeito ao caráter erótico das estátuas, que são objetos passíveis de se fazer semblante e serve de apoio para o desejo e para a formulação de fantasias.

O objeto-estátua atrás do jovem é signo da ideia de perfeição e pode ser um objeto desviante, ponto de identificação e significação do desejo –, a tríade do Renascimento Italiano: verdadeiro, bom e belo. Com efeito, o hóspede e a estátua estão numa posição reflexiva, de valor agalmático diferencial.

Este agalma tem sempre alguma relação com as imagens (Igreja Católica), com a ideia de surpresa (Cavalo de Troia), de sacrifício (Rituais), de perfeição e de encantamento (Estátuas gregas/budistas). Assim, o misterioso rapaz é colocado no altar da divindade por Pasolini, trazendo o elemento sagrado para dentro da família burguesa. O jovem Deus é aquele que promete o acesso ao *paraíso-perdido*.

Pasolini, numa entrevista concedida a Jean Duflot, ao comentar o filme *Teorema*, faz a defesa do sagrado e parece revelá-lo como um objeto perdido do seu desejo. Menciona que os representantes do poder se apropriam e institucionalizam essa importante dimensão da existência humana.

Eu me dou conta de que esta nostalgia que tenho do sagrado idealizado e que talvez jamais tenha existido – pelo fato de que o sagrado sempre foi o objeto de uma institucionalização – por exemplo no começo, através dos xamãs, depois dos padres –, que esta nostalgia tem alguma coisa de errado, de irracional, de tradicionalista (PASOLINI, 1983, p. 95).

A criação desse personagem sedutor e bacante representa justamente o resgate do elemento divino perdido no engodo das relações institucionais e familiares. Assim, a presença do estrangeiro inaugura a idealização erótica do sagrado, fora dos operadores de poder. Ele representa o acesso ao caráter ilusório do desejo, por meio do seu corpo e do seu olhar. De modo que a sedução permeia o tecido familiar sem que precisem de um mediador

direcionando os seus interesses (padre\ pastor). Portanto, é assim que o jovem desconhecido desvincula o desejo dos personagens das garras da Igreja e da família.

2.3 A sedução do jovem Dionísio

A empregada da casa foi a primeira personagem fisgada pela via da transferência¹. Na figura 1, a câmera faz o seu olhar e coloca em cena a sexualidade da mulher acatada e religiosa. O jovem é o objeto da pulsão escópica da personagem, que persegue o recém-chegado como objeto de fascinação & gozo.

A câmera-olhar marca coloca em cena a base pulsional do olho, que é o imaginário; campo visual que especula e procura o ponto de apoio para o desejo, na qual o voyeurismo e o exibicionismo se posicionam como formas constitutivas do desejo para o Outro (QUINET, 2012, p. 18). Portanto, a fantasia. Assim, logo de início o hóspede atua como representante do objeto *a*. Este hóspede ideal, belo, jovem, de olhos azuis, semelhante às imagens fetichizadas das figuras religiosas e da ideia de perfeição, construída ao longo da história do ocidente, funciona como motor do desejo. Ele é o objeto da fantasia de cada integrante da família.

Nele, são projetadas as fantasias mais íntimas, pensamentos e intenções. Este momento da narrativa do filme se desenrola na presença de Eros. O amor é introduzido com uma pregação de peça na burguesia. Pasolini traz para dentro da família a própria representação de Eros e Ágape de Dionísio. Com o personagem: o sexo proibido, a homossexualidade, a paixão, a morte, o eterno conflito entre o sagrado & profano.

O percurso do tal jovem misterioso continua, o anjo-dionisíaco, ultraidealizado, portador de *a*, parceiro do desejo; transita, desloca-se, é dinâmico e metonímico. Ele não tem um parceiro fixo, desliza na gramática da sexualidade e obtém uma relação sexual com cada integrante da família.

¹ O conceito de transferência vai aparecer em Freud, no início da sua obra, como fundamento da ação clínica. A transferência refere-se à reatualização na relação com o analista (outro), de afetos, relações, identificações, escolhas de objetos que estão na história sexual, na história narcísica, na história desejante do sujeito (DUNKER, 2016).



Figura 2: A interação sedutora do jovem Dionísio com integrantes da família.
 Fonte: *Teorema*, 1969 (print de cena).

A presença do personagem coloca em cena a expressão do erotismo. Ou seja, o objeto *a* como parceiro da sexualidade, conforme Lacan ([1962-1963] 2005, p. 55) assinala no *Seminário, livro 10: a angústia*: Ele é um alimento que fica ali para animar, intervir na relação com o outro, a imagem do corpo em sua função sedutora, sobre aquele que é o parceiro sexual.

Portanto, um fluxo que não tem por características um objeto fixo, mas um movimento constante. Na psicanálise, a sexualidade delineada pela pulsão e, portanto, inicialmente aberta (METZGER, 2017, p. 29). Seja como for, o ser divino de Pasolini representa o destino da pulsão, essencialmente um elemento perturbador, desviante, que coordena o desejo e promove as obstruções imaginárias e simbólicas no seio da estrutura da família burguesa.

Toda aproximação do hóspede promove nos personagens uma mistura de angústia e desejo. Este efeito indica a condição para o visitante fazer semblante de objeto *a*. Qualquer objeto deste mundo que satisfaça a pulsão e cause o desejo pode fazer função de objeto *a* (QUINET, 2012, p. 33). No contato de cada integrante com o jovem há uma divisão subjetiva; surge um questionamento sobre si, um desejo, até então, morto no engodo das relações familiares. Vemos isso nos momentos que antecedem o contato sexual.

O personagem do patriarca é um homem de sucesso, dono de fábrica e rígido – o próprio representante do imperativo categórico do *Super-Eu*. Ao se aproximar do hóspede, vê-se dividido em elegê-lo como objeto do seu desejo. Momentos antes, o pai tenta uma relação com a esposa, ao fracassar, circula pela casa e vê o hóspede deitado com o seu filho na cama. Após o episódio, começa a ter pesadelos, e logo adoece. Depois desses sinais de angústia, paradoxalmente realiza a sua fantasia homossexual com o jovem Dionísio.

O jovem visitante se mantém a todo tempo enigmático, alegre, sempre em posição de escuta, parece ser um parceiro ideal para compartilhar os desejos mais íntimos. Sua presença levanta a seguinte questão a cada um da família: Quem é este diante de mim? Quem sou eu em relação a este outro misterioso? O que ele quer de mim?

Esses questionamentos são fundamentais para colocar na gramática da narrativa o estádio do espelho, momento em que o eu busca no outro a determinação de si. Porém, as perguntas constituem a operação necessária para efetuar a descentralização e revelar a falta na unidade familiar.

A saída dessa posição subjetiva confere a possibilidade de desalienação da estrutura familiar (Outro simbólico). Isso significa que na impossibilidade de responder o que é esse outro, o eu de cada personagem se desloca da matriz simbólica para se questionar enquanto *sujeito de desejo*².

Segundo Kojève, o homem toma consciência de si no momento em que, pela primeira vez, pode dizer “Eu”. Enquanto a consciência estiver perdida na contemplação dos objetos, estará alienada de si mesma numa atitude passiva frente ao mundo. Somente pelo desejo, este ser poderá constituir-se como eu (WINOGRAD, 1998, p. 60).

Não é o “Eu” que define o sujeito, mas essencialmente o desejo. O objeto *a* é uma nomeação para a falta constitutiva do sujeito, o impasse radical do desejo em relação ao desconhecido do outro. Isso se designa como ponto fundamental do personagem principal, ele se posiciona em relação ao outro fazendo semblante de objeto *a*. É a partir daí que ocorre a perseguição do objeto de desejo por cada integrante da casa.

² Dizer que o sujeito é sujeito de desejo, é dizer que não se pode fixá-lo num ou noutro termo. Ele é, simultaneamente, um e múltiplo, pois é indeterminável. É a diferença em estado puro, a multiplicidade atualizada. Não mais alma, consciência ou razão, o sujeito é ato, devir, repetição (WINOGRAD, 1998, p. 94).

Justamente nessa posição que o hóspede promove sua ação: ele, como objeto que completará a falta do outro, tem as condições necessárias para se positivar e se fazer representante de *a*. Assim, nessa ambiguidade do desejo, realiza na falta do outro o que o seu semelhante procura.

Este visitante está presente e ao mesmo tempo perdido na trama familiar. Como o Cavalo de Troia, este personagem traz algo consigo, há nele uma surpresa para aqueles que o desejam. Mas o que ele poderia trazer de tão especial para dentro do núcleo burguês?

Do ponto de vista psicanalítico, o ser divino de Pasolini traz o sujeito diante do espelho; a imagem de si perdida exatamente no ponto cego da visão, ou seja, na mesma fascinação narcísica da força trágica do mito de Narciso. No enamoramento mais radical, na impossibilidade de reintegrar a própria imagem – um espelho que ao se ver refletido no rosto do outro, fascina e aprisiona.

Passando de um ao outro, o visitante desloca cada integrante do seu lugar imaginário na família e em relação a si mesmo. Ninguém tem mais papel fixo. A empregada serventia passa a ser um sujeito desejante. A mãe e a filha se descentralizam do lugar da mulher em relação ao desejo do pai. O filho e o pai efetivam suas fantasias homossexuais e, assim, são liberados das amarras da virilidade conservadora.

Ninguém escapa à sedução do visitante. Ele é o objeto que promove o deslocamento dos desejos reprimidos e condensa as fantasias. A fantasia não é o cenário para a realização do desejo, mas uma cena que apresenta (organiza, prepara, teatraliza, encena) o desejo, que dá as coordenadas para sua construção (PRADO, 2015, p. 57). Está ao lado de Eros, da atração sexual, do outro modo de imaginação desviante.

Portanto, o objeto *a* de Lacan, também nomeado por Bataille ([1956] 1987 p. 85) de objeto erótico, evoca a sedução do sagrado e designa a sexualidade humana limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao campo do erotismo. Para Bataille, o desejo do erotismo é o desejo que triunfa do interdito. Ele é um objeto que nega o limite e faz do erotismo a exuberância da vida – o poder de encantamento de Eros que devolveu a vitalidade à família.

Os personagens estão identificados ao nível do *Ideal do Eu* e do *Eu ideal*, ou seja, numa imagem-miragem de si que oferece um oásis infindável. Procuraram nesse outro misterioso realizar algo impossível: a satisfação plena, à medida que o hóspede se oferece como objeto de gozo e permite que cada um realize o seu desejo proibido. Nessa dinâmica, temos a

subversão da dialética do desejo, modalidade do imperativo categórico do *Super-Eu*. O personagem representante do objeto *a* é a voz que toma o outro e diz: goze!

Deste modo, o que se revela na circulação desse personagem enigmático é o aspecto perverso de sua alteridade. O jovem bacante, desconhecido e sedutor, atua como agente do desejo, portanto, o ponto de desvio necessário aos personagens para a efetivação do desarranjo familiar. Nesta relação, o antagonismo da perversão se inscreve em movimento à figura do patriarca, como paradoxo da castração: o pai representante e articulador da lei *x* o visitante representante e articulador do desejo; a lei como o conjunto de proibições; o desejo como o furo na estrutura, o símbolo e o ponto de acesso ao gozo. De modo que a transgressão, o erótico e o obsceno afloram juntamente com uma certa violência.

O simbólico estrangeiro é o elemento estranho, o de fora, que desorganiza o núcleo familiar. Aqui a política de Pasolini: este personagem revela a fragilidade dos laços afetivos e o preconceito ao diferente como ponto de sustentação que edifica a burguesia fascista.

As cenas com o pai e a matrona são anunciadas com a aparição dos livros de Arthur Rimbaud e Liev Tolstói. A presença dos livros entra como elemento narrativo que sofisticava o roteiro e participam do drama ao lado do desenvolvimento dos personagens, introduzindo uma qualidade de representação na linguagem cinematográfica. Por consequência, a união desses componentes gera um signo de potencial interpretativo dinâmico³, lógico, estético e poético.

Na psicanálise, Rimbaud é o poeta usado por Lacan para formular parte da sua teoria. A famosa frase “*o eu é um outro*” – da citação de Rimbaud – norteia a hipótese da constituição do sujeito. No filme, a aparição do livro do poeta se dá na cena do jovem Dionísio com a matrona. Se efetuarmos um paralelo, de acordo com a teoria psicanalítica, a mãe é a figura central da trama edípica, o primeiro objeto de amor de todo ser humano. Ela, enquanto primeiro Outro, é quem marca o cálculo narcísico, estabelece as diretrizes das primeiras sensações de satisfação e prazer. A figura primordial para nos constituirmos enquanto sujeitos e nos humanizarmos.

É nesse sentido que Lacan aponta a mãe como representante do grande Outro, Outro total, que porta a língua, a linguagem, e lança a criança, através do circuito pulsional, nas malhas do desejo. O sujeito da psicanálise é aquele que se constitui na relação com outro por meio da

³ O interpretante é aquilo que o signo produz de efeito, no geral, consiste nas possibilidades interpretativas do signo. O interpretante dinâmico se refere ao efeito efetivamente produzido em um intérprete pelo signo. Esse efeito ou interpretante dinâmico tem também três subníveis, isto é, ao atingir o intérprete, o signo pode produzir três tipos de efeitos: o efeito emocional, o efeito energético e o efeito lógico (SANTAELLA, 2005, p. 129).

linguagem. Portanto, não podemos falar de um sujeito sem um outro, e, é só a partir da relação com um outro que o sujeito pode se revelar.

Se *a* chama-se *a* em nosso discurso, não é apenas pela função de identidade algébrica da letra que pregamos outro dia, mas, por assim dizer, humoristicamente, porque ele é o que não temos mais. É por isso que esse *a*, que não temos mais no amor, pode ser reencontrado, pela via regressiva, na identificação, sob a forma de identificação com o ser (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 132).

O simples fato do personagem se manter em posição enigmática não é o suficiente para fazer dele um semblante de objeto *a*. Para isso acontecer, cada integrante da família precisa estar posicionado numa relação de espelho com esse outro desconhecido, pois é partir desse Outro imaginário, dessa identificação, que os personagens podem correr em direção ao *a*.

Assim, a relação entre a matrona e o jovem hóspede marca o encontro entre o representante do grande Outro e o representante do objeto pequeno *a*, ou seja, duas categorias de regras e regulação do eu na sua relação com o outro. De forma que é a partir desse encontro de representantes que a personagem da matrona se descola do lugar que ocupava na família.

2.4 O corte e o deserto

A criação de conceitos é uma característica elementar do desenvolvimento teórico da obra de Lacan. De qualquer maneira, é importante ressaltar que Lacan, no *Seminário 10: a angústia* ([1962-1963] 2005), aponta o *status* do objeto *a* ao lado da angústia, porque dessa maneira poderia aproximá-lo do real, daquilo que é impossível de ser simbolizado. Aqui temos uma grande articulação lacaniana: a criação do conceito do objeto *a* é um esforço de Lacan para transpor o real em toda a sua impossibilidade à representação de uma letra. Em *Teorema*, Pasolini parece realizar uma produção nesse sentido, ao tentar transpor o real à representação de uma cena, como retratado na figura 3.



Figura 3: O deserto vulcânico que antecede o ato sexual dos personagens com o hóspede.
Fonte: *Teorema*, 1969 (*print de cena*).

Este é um ponto interessante do filme, cada vez que alguém da família vai se relacionar de forma sexual com o hóspede, temos um corte direto para uma cena no deserto. Este corte parece anunciar algo de traumático.

Em vários momentos do filme, há um encadeamento dos planos, na montagem com a imagem do deserto. A paisagem do deserto, com sua monumentalidade geológica e metafísica, apresenta-se de forma singular na composição do filme. Nesta representação o homem tem quase uma significância menor. O próprio deserto mental dos personagens (KINSKI, 2016, p. 81).

O deserto surge como última tentativa de significação, o real no silêncio, o nada e a miragem como símbolo do objeto inalcançável do desejo. A *secura* e a *sede*, o lugar escolhido pelo filósofo Slavoj Zizek para tomar uma Coca-Cola gelada⁴. A angústia sem fim do deserto, por outro lado, é o espaço perfeito para a efetivação do objeto *a*.

2.5 Ato – o anúncio da partida

A subversão da família ocorre no exato momento em que o hóspede anuncia a sua partida. Sua retirada movimentava novamente os afetos do núcleo familiar. Porém, numa outra direção, que não mais a completude; mas na perda, na dor e no vazio. O discurso de todos os integrantes se apresenta balizado na perda do objeto de amor. Um adendo, é interessante

⁴ O deserto é a paisagem que o filósofo Slavoj Zizek usa em seu filme *O guia pervertido do cinema* (2006) para encenar o objeto *a*.

observar a posição passiva do personagem tomada do seu silêncio. A sua escuta é uma *ação-negativa* que movimenta a demanda e dita o discurso do outro.



Figura 4: O hóspede e a matriarca no jardim da casa, após anúncio da partida do jovem Dionísio. Momento de confissão da personagem.
Fonte: *Teorema*, 1969 (print de cena).

Podemos perceber esses elementos no diálogo da matriarca, onde ela relata ao hóspede:

Agora percebo que nunca tive interesse real por nada.

Não falo de grandes interesses, mas dos pequenos, como o do meu marido pela fábrica, do meu filho pelos estudos, Odetta pela família.

Não entendo como consegui viver nesse vazio. E vivi.

Se havia alguma coisa, um pouco de amor instintivo pela vida, era estéril, como um jardim onde ninguém passa.

Na verdade, esse vazio continha valores falsos e mesquinhos de um acúmulo horrível de ideias erradas. Agora eu percebo: você deu à minha vida um interesse total e real.

Partindo, não destrói em nada o que já existia em mim, fora uma reputação de burguesa casta! Que importa? Mas, você, em troca, me deu um amor no vazio da vida.

O significante vazio é mencionado algumas vezes no discurso. A confissão é a afirmação de que a presença do hóspede a tirou de um lugar imaginário e a colocou novamente num outro (ação), sob o regime do vazio, questionando a própria existência.

A presença desse elemento estranho descentraliza o discurso da matrona, saindo do enredo burguês, assim ela revela a sua falta. O seu discurso tenta produzir algum sentido para *experiência-hóspede* em relação à sua vida anterior, passando para uma lógica subjetiva, fora da aparência e da superfície dos gestos burgueses. Isso se repete com todos os integrantes da família. Assim, a despedida do jovem deus coloca em perspectiva o efeito de sua presença e anuncia o vazio como novo ponto de partida. Ao se despedir, todos integrantes entram desesperados num confessionário. O jovem é eleito o único objeto capaz de colocá-la novamente na gramática do desejo.

A saída do representante do objeto *a* deixa uma marca que não pode ser localizada e nem calculada, apenas sentida por cada um. Ou seja, foi na perda que o objeto se fez presente como tal. A presentificação na partida do personagem objeto *a* coloca em perspectiva o vazio, o negativo e o nada, pois foi quando ele anunciou a sua ida, que marcou sua presença de forma mais absoluta.

2.6 Ato – A falta do hóspede

Após a partida do visitante, aquilo que se anunciava da angústia no discurso se realiza. O vazio absoluto ocupa o lugar sagrado da família, acompanhado de uma expressão de dor e desespero. É neste momento em que algo dos diálogos positiva a angústia, a falta e o real.

O desajuste da configuração da família burguesa é o fator que marca a ação de cada personagem: fora do lugar, nada do que eles façam, faz voltar ao que se era antes. A partir daí, o destino da pulsão de cada um encontra a tragédia como limite.

Os personagens entram num novo paradigma existencial: no luto do objeto de amor perdido, na repetição e no gozo⁵. A saída de cena do estrangeiro promove a perseguição de um novo representante de objeto *a*, de modo que todos os participantes suspendem os limites das regras simbólicas (lei) familiares para satisfazer seus desejos, estabelecendo uma escrita sadiana na gramática do desejo, ou seja, o mais de gozar: “Esse mais de gozar deve ser entendido de dois modos diferentes: por um lado, não há mais gozo, pois ele está perdido em razão do

⁵ O gozo implica em algo que poderia ser prazeroso, mas que não o é, em virtude de sua característica de excesso de fixação e repetição que o coloca na contramão do prazer. Esses são apenas exemplos que visam deixar claro que o gozo não é privilégio de alguns; é condição de todo ser falante (METZGER, 2017, p. 23-24).

significante; por outro lado, há um resto desse gozo que escapa ao significante, sob a forma de objeto *a*” (VALAS, 2001, p. 35).

O último ato coloca em questão: O que fica quando a pessoa amada parte? De quem e do que faço o luto após a separação do objeto de amor?

Neste último ato, trata-se da dissolução da família enquanto representação de alienação do sujeito. Os personagens são lançados para fora da moldura do quadro familiar, cada um à sua maneira precisa se haver com o real do desejo. A separação do objeto de amor deixa um resto, excedente, que parece perturbar o espaço simbólico, impossível de ser reintegrado à lógica familiar. É dessa maneira que o arco-dramático dos personagens segue o roteiro da pulsão de morte (perda de elo com a vida).

Este último ato indica a modalidade do objeto *a* enquanto resto, um resíduo excedente que matiza os estilhaços pulsionais e implica no reagrupamento dos fragmentos perdidos, assim, os significantes são dinamizados. Porém, essa dinamização consiste em produzir um novo elemento, alguma coisa excedente que lhe é heterogênea ou estranha. Essa produção é uma operação similar, embora de ordem inteiramente diversa, à da exteriorização do significante (NASIO, 1992, p. 96). No filme, o sintoma parece ter sido a via de acesso de representação desse resíduo deixado após a separação.

A primeira reação à saída do jovem Dionísio advém da jovem filha, que logo adoece e fica catatônica numa cama (figura 7); a paralisação expressa a noção clássica da histeria⁶. A teoria psicanalítica designou a histeria como um efeito decorrente de traumas psíquicos, na qual os sintomas eram causados por lembranças inconscientes, de intensas emoções que não puderam ser adequadamente descarregadas no momento em que ocorrera o acontecimento real.

⁶ A noção de histeria tanto remete aos sofrimentos psíquicos das burguesas ricas da sociedade vienense, escutadas por Freud em sigilo, quanto à miséria mental das loucas do povo, exibidas por Charcot no palco do Hospital da Salpêtrière. Entre uma cidade e outra, a histeria do fim de século fez estremecer o corpo das europeias, sintoma de uma rebelião sexual que serviu de motor para sua emancipação política (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 337-338).



Figura 5: A família observa a jovem filha catatônica e acamada após a partida do visitante.
 Fonte: *Teorema*, 1969 (print de cena).

Ela não só perdeu o objeto de amor, como perdeu o amor das figuras parentais, principalmente, o amor do pai. Ao que parece, a realização do desejo se inscreveu como traumática, e um leve deslocamento da jovem no papel familiar, promovido na relação com o hóspede, colocou a personagem em pânico. É no estatuto do real da sexualidade que ela sai de casa numa maca, direto para um hospital psiquiátrico.

A empregada volta para a sua cidade natal, santifica-se, torna-se alguém capaz de curar os enfermos do vilarejo. Ela faz um jejum interminável, próprio da súplica católica do sacrifício, que oculta no ritual a punição como expressão da realização do desejo. No seu último ato, enterra-se viva, revelando a morte simbólica do seu papel de serventia à família e afirmando o deslocamento para um novo papel, a de serva de Deus.

Foi na partida que o hóspede se instaurou como objeto perdido do desejo. Ele como a pessoa amada é uma versão narcísica pré-concebida daqueles que se apaixonaram por ele; ele é uma parte do Eu ideal e do Ideal de Eu de cada personagem. Foi na dualidade desse espelho que o hóspede fez semblante de completude desses seres.

Essa questão envolve uma ideia impossível, a ideia de um objeto vazio, invisível, sem forma, um puro-semblante que não existe em si e que só poderia dar “notícias” a partir da perda ou da imagem especular do Outro, ou seja, é a partir desse Outro imaginário onde retornamos e andamos em direção ao *a*.

Não foi à toa que hoje lhes falei de um espelho, não o do estádio de espelho, da experiência narcísica, da imagem do corpo em sua totalidade, mas o

espelho no campo do Outro em que deve aparecer pela primeira vez, se não o *a*, pelo menos seu lugar – em suma, a mola radical que faz passar do nível da castração para a miragem do objeto do desejo (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 251).

Deste modo, o objeto *a* pode oferecer um semblante e um lugar de apoio para o desejo driblar a castração, ou seja, ele é um objeto para o desejo que se anuncia na linguagem diante da presença do outro (posição do psicanalista durante a análise). No campo da literatura, é tudo aquilo que foi construído ao longo da história do amor romântico. Ele é o objeto da fantasia e é aquele que promete dar conta da falta constitutiva do sujeito.

O destino trágico dos personagens situa o objeto *a* entre o amor e a morte – Eros e Tântatos. A letra *a* levada ao seu limite aparece como uma espécie de roteiro à pulsão de morte: de retorno à indiferenciação, ao desaparecimento do eu e ao aniquilamento do sujeito.

Dilacerados, nenhum deles consegue encontrar em si e nem nos seus semelhantes um ponto de sustentação, caem num vazio existencial imenso. A partir desse lugar, mergulham nesse vazio e preenchem esse espaço com sua própria trama.

A cena do filho comporta outra modalidade do objeto *a*, o objeto como vazio e furo na estrutura. Isso se dá num ateliê de arte, onde ele coloca as telas que pintou uma sobre a outra e olha para os seus trabalhos. O objeto-quadro era o que ele apreciava junto ao hóspede.

O filho profere um último discurso:

E basta um sinal dar certo por milagre, e é preciso imediatamente protegê-lo, conservá-lo, como uma tela.

Reduziu sua vida à melancolia e ao ridículo.

De um ser que sobrevive degradado sob a impressão de ter perdido alguma coisa para sempre.

Neste discurso temos novamente a expressão da angústia como sinal do objeto de amor perdido. A tela vazia do quadro no chão representa o vazio deixado pela partida do hóspede (figura 7).



Figura 7: O jovem filho no ateliê de arte da universidade contempla uma tela vazia.
 Fonte: *Teorema*, 1969 (*print de cena*).

A tela vazia como representação da falta do objeto perdido coloca em perspectiva o objeto *a* no sentido de aparência de completude. O hóspede simulou essa completude, mas quando partiu, revelou na tela vazia do núcleo familiar a falta de cada personagem. Afirmando o objeto *a* como objeto vazio.

O objeto nada mais é que a positivação de um vazio/falta, um ente puramente anamórfico que não existe em si. O paradoxo, é claro, é que essa tradução enganadora da falta em perda nos permite asseverar nossa posse do objeto: o que nunca possuímos jamais pode ser perdido (ZIZEK, 2013, p. 57).

A família vive o luto do estrangeiro nessa melancolia na qual o objeto evidencia o seu princípio: desde o início era faltoso, porque não existia em si, e na ausência isso aparece de forma mais avassaladora. Assim, na perda, o objeto se faz presente, por isso ele é um vazio/falta. Dessa maneira, ele só pode representar o objeto *a*, porque desde o início era perdido para aquela família.

Por último, dentro da narrativa, dá-se o desenvolvimento da matrona e do patriarca.

A matriarca saí pelas ruas de Milão sem direção (à deriva no gozo). Na periferia da cidade logo encontra com garotos de programa e avista um jovem semelhante ao hóspede, parado em frente a um *cemitério*. Após obter uma relação sexual, olha as peças de roupas do jovem “michê” no chão, assim como o ato que antecedeu a sua relação sexual com o Dionísio. Ao sair do hotel, ainda insatisfeita com a impossibilidade de ter o estrangeiro de volta, grita no

carro, expressando sua angústia em seus gestos. A personagem vai parar num outro ponto de prostituição e contrata o serviço de mais dois rapazes, que estavam em frente a uma Igreja.



Figura 8: A matrona dirige pelos subúrbios de Milão em busca de garotos de programa.
Fonte: *Teorema*, 1969 (print de cena).

A narrativa dessas cenas coloca em perspectiva a *semiologia da realidade* de Pasolini. Após a personagem consumir o ato sexual com os garotos de programa, o cineasta posiciona a estátua do padre como ponto final do pecado cometido pela madame. O padre é o símbolo da Igreja, guardião da família e da sexualidade, nele, um conjunto de signos. Com efeito, a linguagem de poesia do cineasta, expressa por meio desses símbolos (padre e prostituição) o conflito entre sexualidade e religiosidade, sagrado e profano, erotismo e desejo.

A repetição da cena inicial, buscada pela matrona, potencializa o seu desespero e representa a busca do objeto perdido e inalcançável do desejo. Porém, o que é importante nesta cena, é o caráter de *traço* do objeto *a*. Amamos um traço, amamos aquele que carrega esse traço do objeto anteriormente amado (NASIO, 1992. p. 94). Fica evidente que a personagem procura em outros homens o jovem dionisíaco.

A ideia genial de Freud consistiu em revelar que essa marca que persiste e se repete, no primeiro, no segundo e em todos os outros parceiros sucessivos de uma história, que essa marca é um traço, e que esse traço não é outra coisa senão nós mesmos. O sujeito é o traço comum dos objetos amados e perdidos no curso da vida. Foi exatamente isso que Lacan denominou de traço unário (NASIO, 1992, p. 94).

Outro ponto, na busca desse traço unário, é que ela se libera da função de burguesa casta e coloca em perspectiva a economia do gozo que adquiriu nessa nova posição. Aliás, convém nos precavermos contra o que seria uma visão exclusiva do objeto *a* considerado como uma perda. O objeto *a* pode ser teorizado de maneira diferente, sobretudo como mais-gozar, no qual, longe de ser uma perda, ele é um excesso que se acumula (NASIO, 1992, p. 108).

Assim, a matrona repete o ato com outros jovens, numa tentativa de reconstituir o próprio eu e a sensação de completude experimentada com o visitante. Foi na imagem, no rosto e no corpo dos rapazes que ela perseguiu o objeto perdido do desejo. De modo que podemos situar a perseguição como um roteiro marcado pela angústia e pela impossibilidade de simbolizar essa separação. Isto convocou a personagem a se movimentar no horizonte da dialética do desejo.

A trajetória do pai é ainda mais dramática, ele retorna à fábrica e começa a questionar as suas posses e as suas relações de poder. Ele pergunta:

O que aconteceria comigo, se decidisse me desfazer da fábrica e dos operários?

Caminha por uma estação de trem, sem rumo e sem sentido, encontra com um belo rapaz que chama a sua atenção, e num ato metafórico se desnuda ali mesmo, abandonando aquela velha roupa do que já fora um dia. A câmera corta para o deserto, e lá está o patriarca nu, correndo desesperado nas areias quentes, procurando o objeto perdido do desejo para colocar um fim na sua dor.



Figura 9: O patriarca despojuado de seus bens, anda pela estação de trem e avista um belo jovem. O plano-sequência encerra o filme no corte para o deserto, e em perspectiva o pai nu, sem destino e desesperado.

Fonte: *Teorema*, 1969 (*print de cena*).

O patriarca enlouquecido no deserto, sem família, sem empregados, sem fábrica, sem roupa e sem o objeto de amor que fora perdido, dá o grito final que encerra o romance pasoliniano. Esse desespero não representa só o objeto *a* enquanto impossibilidade de retorno, mas a perda da tradição, dos costumes e dos valores. Esse é o vazio deixado pelo jovem Dionísio, súplica pelo retorno de uma época. O patriarca é um signo que a historiadora e psicanalista Roudinesco (2003) denomina na modernidade de *família em desordem*.

À família autoritária de outrora, triunfal ou melancólica, sucedeu a família mutilada de hoje, feita de feridas íntimas, de violências silenciosas, de lembranças recalçadas. Ao perder sua auréola de virtude, o pai, que a dominava, forneceu então uma imagem invertida de si mesmo, deixando transparecer um eu descentrado, autobiográfico, individualizado, cuja grande fratura a psicanálise tentará assumir durante todo o século XX (ROUDINESCO, 2003, p. 13).

As cenas do último ato ampliam o sentido metafórico do filme. Pasolini convida à arte, a imagem recebe uma tonalidade de pintura, a fotografia ganha movimento, todo o cenário participa da narrativa cinematográfica, dando o seu significado surrealista, sacro, estético e erótico. As articulações de duplo movimento (objetivo e subjetivo) inscrevem na imagem uma semiologia da realidade, na dialética das formas – a imagem em movimento como língua e poesia.

O filme como *outra-cena* permite deslocar-se do campo objetivo, nessa pequena alusão, de maneira imediata e sensível, mostra que o objeto *a* não é a pessoa amada perdida, mas é aquilo que se instaura na perda eventual do objeto de amor.

O fim da relação deixa uma sobra, um resto que ficou, impossível de ser reintegrado. A repetição foi o caminho da pulsão dos personagens, que tentaram encontrar em outros semelhantes algum traço que representasse o objeto perdido, para efetuar um furo no real e liberar o acesso ao gozo novamente. Esta estrada os levou para fora das amarrações imaginárias e simbólicas da família burguesa direto para o deserto do real do desejo.

O ser divino de Pasolini traduziu em sua atuação o conceito de objeto *a* de Lacan, pois operou em toda narrativa como *objeto causa do desejo* dos integrantes da família milano-burguesa. Sua presença e, ainda mais, sua ausência, marcaram e não foram indiferentes a cada membro da casa.

Essa experiência evidenciou a falta constitutiva do ser, a alienação, a perda da singularidade e o vazio melancólico do estilo de vida burguês, ou seja, ele fora o elemento perturbador e causa da ruptura no semblante de unidade familiar, lançando-os para fora da moldura do quadro, na gramática real do próprio desejo. O romance, enquanto metáfora, anunciou não só o desarranjo e o deslocamento cigano do desejo, mas numa leitura simbólica e transcendente: a chegada da pós-modernidade, a liberdade sexual, a queda da tradição, a incorporação da Igreja ao neocapitalismo e o declínio do Nome-do-pai.

Considerações finais

O presente trabalho se utilizou do filme *Teorema* para aludir ao conceito de objeto *a* de Jacques Lacan. O clássico romance do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini colocou em perspectiva, por meio do personagem principal, as modalidades de representação do objeto *a*. Com isso, foi possível explorar o potencial artístico da obra como meio de exprimir os conceitos psicanalíticos. A entrada de um jovem Deus numa família burguesa causou um abalo sistemático na estrutura familiar e logo movimentou o desejo de todos integrantes da casa. O hóspede Dionísio representou as modalidades do objeto *a*: a função de agalma, objeto causa do desejo, objeto perdido, objeto vazio, operação de resto e objeto de gozo. A circulação do personagem evidenciou o seu poder de sedução e o erotismo permitiu representar o objeto *a* como parceiro da sexualidade. Numa posição de espelho, o visitante fez semblante de objeto *a*, e com isto fogueou os personagens em sua falta. Daí a perseguição, via o jovem Deus, pela completude perdida.

A chegada do jovem sedutor revelou o caráter daquilo que Lacan chamou de agalma, áurea que capturou os personagens ao nível da transferência. O anúncio da partida refletiu a angústia como baliza do desejo e o *status* do objeto *a* como objeto da angústia e de desejo. A sua partida situou o resto que fica na separação, o objeto vazio e sua relação com a economia do gozo. O olhar exerceu papel fundamental no grau de apaixonamento dos personagens, designando o objeto *a* como objeto do olhar, ponto de apoio a pulsão escópica, que persegue o objeto de fascinação narcísica. De maneira que todos os integrantes da família o elegeram como objeto de amor, e no arco-dramático do desejo obtiveram uma relação sexual com o visitante.

Nele, realizaram as suas fantasias mais íntimas e puderam lançar voo ao nível do Eu Ideal e Ideal de Eu. Porém, a relação em espelho com este outro desconhecido mostrou, na ruptura da matriz simbólica, a fratura narcísica deixada pelo representante do objeto *a*. A separação do semblante do objeto *a* lançou cada integrante no real do seu desejo, para fora da moldura e do lugar sagrado da família. Evento que levou a família ao roteiro da pulsão de morte, situando o objeto num primeiro momento ao lado de Eros e no segundo momento mais ao lado de Tântatos. Obviamente, o conceito psicanalítico aludido no trabalho não fica isolado ao potencial político da obra do cineasta. O ser divino de Pasolini é pura afirmação do desejo, metáfora da sexualidade ocidental e chegada da pós-modernidade.

Referências

BATAILLE, Georges. (1956). **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. (1936). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Estética e sociologia da arte**. Tradução: João Barrento. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. A transferência. Glossário Freud. **Falando daquilo 12**. Canal Youtube, 2017. (3min19seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0-9MS2Dssig>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

FREUD, Sigmund. (1912-1913). Totem e Tabu. In: _____. **Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e Outros textos (1912-1914)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 11.

_____. (1917 [1915]). Luto e melancolia. In: _____. **Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e Outros textos (1914-1916)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. O objeto perdido do desejo. In: _____. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. v. 1.

KINSKI, Davi. **Pasolini do Neorrealismo ao Cinema de Poesia**. São Paulo: Laranja Original, 2016.

LACAN, Jacques. (1962-1963). **O seminário, livro 10: a angústia**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

METZGER, Clarissa. **A sublimação no ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível ao gozo**. São Paulo: Edusp, 2017.

NASIO, Juan. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

O GUIA pervertido do cinema: Slavoj Žižek. Direção e produção: Sophie Fiennes. Roteiro e performance: Slavoj Žižek. Reino Unido: Canal Curta, 2006. Disponível em: <<http://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=556>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

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

PRADO, José Luiz Aidar. O objeto impossível do cinema. In: DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana. (Org.). **Cinema e psicanálise**: a criação do desejo. São Paulo: nVersos, 2015.

QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2012.

RIMBAUD, Arthur. **A carta do Vidente (à Paul Démeny)**. Charleville, 15 maio 1871. (Tradução de Leo Gonçalves). Disponível em: <<http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-à-Paul-Démeny.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro; Lucia Magalhães. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SCHLESENER, Ana. Pier Paolo Pasolini e o Cinema como Poesia. **Analecta**, v. 7, n. 1, p. 141-149, jan-jun, 2006.

VALAS, Patrick. **As dimensões do gozo**: do mito da pulsão à deriva do gozo. Tradução: Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WINOGRAD, Monah. **Genealogia do sujeito freudiano**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ZIZEK, Slavoj. **Alguém Disse Totalitarismo?** Cinco intervenções no mau uso de uma noção. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.