

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Especialização em Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura

**NATHAN ATHILA SANTOS DA LUZ**

***O Teorema de Pasolini***

**como representação da noção de objeto *a* de Lacan**

**(análise filmica)**

São Paulo

2019

**NATHAN ATHILA SANTOS DA LUZ**

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

Monografia do Curso de Pós-Graduação em  
Semiótica Psicanalítica, Clínica da Cultura, da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
Orientador: Prof. Dr. Claudio César Montoto.

São Paulo

2019

*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).*

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos os meus colegas de classe, em especial, aos que chegaram até o fim dessa jornada, mas também aqueles que por algum motivo tiveram que interromper. Todos foram extremamente importantes no aprendizado que adquiri. Essas pessoas de estima, carisma e inteligência foram essenciais nessa etapa da minha formação acadêmica e de vida.

A todo corpo docente da PUC, do curso de Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura. Todos os professores que transmitiram um pouco do seu rico conhecimento, tão necessário ao período de armadilhas e repostas fáceis, residentes nos discursos dominantes e polarizadores do nosso tempo.

À minha família, aos meus queridos irmãos, ao meu padrasto. À minha mãe e à minha avó, mulheres que sentiram na pele o descaso do estado e do preconceito, mas que mesmo assim, se mantiveram à frente do seu tempo. Nas conquistas pessoais e na luta política, me deixaram o exemplo. Experiência e vivência que pude reencontrar retratadas no estilo cinematográfico do Neorealismo Italiano e na obra de Pasolini.

Ao meu querido patriarca, que não se encontra mais neste plano existencial, porém, seus ensinamentos atravessaram o tempo, e hoje de forma especial figuram o meu interesse pelas mais variadas modalidades de expressão artística.

Aos meus queridos amigos, companheiros intermináveis de histórias e alegrias: Abner Araújo, Giulia Lacava, Euclides Ursulino, Lukas Abrahao e Rodrigo Lewis.

À minha amada Júlia Balista, pessoa que me acompanhou de perto em todo o trajeto formativo, fonte da minha inspiração e amiga de todas as horas. Auxiliou-me por diversas vezes, foi quem me apresentou esta obra cinematográfica que virou objeto de pesquisa. Sem dúvida, sem ela, esse trabalho jamais seria realizado.

À Fani Hisgail, professora que me trouxe outra visão sobre a clínica psicanalítica, pessoa de escuta e de interesse único pelas ideias dos alunos. Sou eternamente grato pela aposta e pela amizade construída ao longo do curso.

À Fernanda Pereira, pela qualidade da revisão diagramática. Seu profissionalismo foi essencial à pesquisa e todas as dicas deram um toque final ao trabalho.

Em especial, ao meu orientador: Prof. Dr. Claudio César Montoto, sem as suas orientações não seria possível a produção dessa pesquisa. Sou grato à experiência única de assistir as suas

calorosas aulas; tive o privilégio de me beneficiar em aula e orientação da sua obstinação de ensinar. Este encontro foi fundamental na formação do meu pensamento crítico e psicanalítico. Muitos desses ensinamentos contribuíram para que esse trabalho se realizasse.

Finalizo os agradecimentos citando meus grandes amigos & parceiros Leandro Pasini e Gabriela Monteiro. Figuras de inteligência rara e que tornaram essa experiência mais divertida. Compartilharam comigo durante todo esse processo seus conhecimentos, suas inquietações e, principalmente, suas ideias. Muito obrigado!

## Resumo

LUZ, Nathan Athila Santos da. **O Teorema de Pasolini como representação da noção de objeto *a* de Lacan (análise filmica)**. 2019. 78 f. Monografia (Especialização) – Pós-Graduação em Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

LUZ, Nathan Athila Santos da. **Pasolini's *Theorem* as a filmic representation of Lacan's petit a notion (film analysis)**. 2019. 78 p. Monograph (Especialization) – Postgraduate Diploma in Psychoanalytic Semiotics: Clinic of Culture, Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2019.

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.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1 – Cinema &amp; psicanálise</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Neorrealismo Italiano e o cinema de Pasolini</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo 2 – A constituição do sujeito</b>	<b>26</b>
<b>2.1 Objeto <i>a</i></b>	<b>35</b>
<b>Capítulo 3 – Análise fílmica</b>	<b>44</b>
<b>3.1 A apresentação da família</b>	<b>46</b>
<b>3.2 A chegada do ser divino</b>	<b>49</b>
<b>3.3 A sedução do jovem Dionísio</b>	<b>51</b>
<b>3.4 O corte e o deserto</b>	<b>58</b>
<b>3.5 Ato – o anúncio da partida</b>	<b>59</b>
<b>3.6 Ato – A falta do hóspede</b>	<b>61</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>71</b>
<b>Referências</b>	<b>73</b>

## 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. Questão explorada na psicanálise de Jacques Lacan e em todo movimento cinematográfico do Neorealismo Italiano.

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, a 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, um jovem e belo estrangeiro, funciona como um representante de *a*, causa do desejo e responsável pelo desarranjo do destino de cada integrante da família 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 lacaniano 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.

## Capítulo 1

### Cinema & psicanálise

Cinema & psicanálise são contemporâneos na história. Do poder da imagem em movimento – criada pelos irmãos Auguste Marie e Louis Nicholas Lumière – ao inconsciente freudiano, ambos se apresentam como novas e fascinantes produções humanas. Inaugurados no início do século XX, lançam uma nova reflexão sobre a subjetividade e realizam a abertura das sociedades modernas. Surgem num novo paradigma social, junto às sociedades de massa, fenômeno de organização social que promove transformações profundas no modo de se relacionar com o outro, com a arte e a pólis.

Foi um momento histórico marcado pelo advento da irracionalidade do fascismo, da Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Era o progresso tecnológico e o avanço proporcional do poder de destruição, ou seja, em termos freudianos, a expressão fundamental da pulsão de morte. Em contrapartida, o cinema surgia como nova tecnologia, mas também como uma nova arte – meio de sublimação –, portanto, um esforço civilizatório capaz de eternizar na imagem em movimento os processos históricos da civilização.

Deste modo, o cinema marca uma virada na relação do homem com a arte e a imagem, como aponta Walter Benjamin em seu ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* ([1936] 2017). O filósofo reflete sobre o poder de transformação social relacionado ao cinema, principalmente os seus efeitos na sensibilidade estética do homem moderno, ou seja, na subjetividade com maior impacto nos processos culturais de ruptura da tradição. Esse abalo da tradição é reverso à atual crise e renovação da humanidade – relaciona-se intimamente com os movimentos de massas dos nossos dias, e o seu agente mais poderoso é o cinema (BENJAMIN, [1936] 2017, p. 15).

As modificações não se restringiram apenas ao campo da arte, chegaram também ao olhar do homem contemporâneo, na sua percepção e recepção da imagem. Ao instaurar o desejo de possuir o objeto de arte e aumentar a sua influência na época da possibilidade de reprodução técnica, a imagem atingia um nível de quantidade inimaginável, percorrendo toda a sociedade, interferindo e mudando todas as outras formas de manifestação artística e organização social.

No campo psicanalítico, as produções fílmicas têm sido recursos na compreensão das novas subjetividades e nas formações do inconsciente. O cinema como expressão artística desenvolve uma nova linguagem e, conseqüentemente, um novo sujeito. Seja no ponto ligado aos

mecanismos da fantasia, no estatuto do real ou na decodificação semiótica dos processos culturais.

Se cinema & psicanálise apresentam uma proximidade, o meio psicanalítico demorou a perceber as qualidades da sétima arte como fonte de um dizer inconsciente. A aplicabilidade da psicanálise durante tempos ficou restrita à crítica de arte geral. A relação entre cinema e psicanálise se intensificou apenas em meados dos anos 60, principalmente devido à intelectualidade francesa e junto ao crescimento dos estudos semióticos, dos novos movimentos artísticos, acompanhado dos acontecimentos políticos e sob os desdobramentos de maio de 68.

No mesmo contexto, os seminários de Lacan também traziam novos ares ao campo psicanalítico, tirando a psicanálise do encarceramento institucional e redimensionando-a numa conjuntura cultural mais ampla; algo que permitiu não só o descentramento do sujeito psicanalítico, mas também sua aplicabilidade nas artes modernas, na política e na ciência, proporcionando operar novas noções e dissociar o esgotamento da sua aplicabilidade. Assim, atraiu o olhar do *establishment* cultural, que reivindicou novos conceitos para a teoria do cinema, encontrando na união entre semiótica, psicanálise e filosofia uma nova fonte de inspiração.

Seja a noção de ideologia, tal como formulada por Althusser; seja a noção de código, tomada por empréstimo das ciências da linguagem; sejam as novas concepções de “sujeito descentrado”, de imaginário e de simbólico, emprestadas por Jacques Lacan; seja a “desconstrução” de Jacques Derrida (XAVIER, 1983, p. 355).

As novas noções permitiram uma leitura social e uma teoria contemporânea do cinema, com conceitos que caminhavam junto às questões da pós-modernidade e colocavam em extensão o debate intelectual francês. Neste processo, um denso arcabouço teórico surgiu no exato momento onde marxismo, psicanálise e semiologia deram as mãos (XAVIER, 1983, p. 356). A base desse pensamento tornou-se especialmente clínico, capaz de captar os sintomas e as obstruções simbólicas do novo capitalismo.

O movimento cinematográfico abrangeu grandes pensadores daquele período, como Roland Barthes, Felix Guattari, Gilles Deleuze, Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, e atravessou cineastas, teóricos e importantes equipes da *Revista Cahiers du cinéma* (Jacques Doniol-Valcroze, André Brazin e Lo Duca), *Cinéthique* e *Communications*. O grupo contestatório de Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol somado à equipe de edição da *Revista*

*Cahiers du cinéma* influenciaram as mais diversas correntes teóricas e do fazer cinematográfico.

Ao longo da história a presença do psicanalista foi incorporada ao cinema por meio da justaposição das noções teóricas dos movimentos da intelectualidade francesa, na psicologia dos personagens ou nos dizeres conhecidos numa certa cultura *mainstream*. Os efeitos desse sistema de pensamento ecoaram e ainda hoje podem ser sentidos nas produções acadêmicas e cinematográficas. Deslocamentos esses que permitiram a divulgação do método psicanalítico, seu lugar na cultura e na crítica cinematográfica.

O cinema tornou-se indispensável à psicanálise; podemos ver essa junção com noções articuladas em filmes unicamente de natureza analítica, como o documentário do psicanalista e filósofo Slavoj Žižek, *O guia pervertido do cinema* (2006). O filme é uma jornada ao coração do cinema como ideologia, e coloca em perspectiva a psicanálise aplicada. Conceitos psicanalíticos-marxistas e filosóficos como: pulsão, desejo, fantasia, real, imaginário, mais-valia, autoritarismo e negatividade são usados para a interpretação hegeliana-lacaniana dos filmes mais populares do cinema.

Fora do pós-lacanismo, as primeiras reflexões teóricas sobre o cinema foram desenvolvidas pela psicologia clássica de Merleau-Ponty e Hugo Mauerhofer, questões de como a percepção opera junto aos processos de montagem e decupagem, relações entre construção e sentido da imagem, ideias que ligavam a construção filmica no sentido de decupagem e montagem – tudo isso se associa à memória na desconstrução de um sentido, e o esmiuçamento deste processo de percepção é fundamental para realização cinematográfica (MANZANO, 2003, p. 38).

O texto do psicólogo alemão Hugo Mauerhofer também levantava questões sobre a passividade do espectador, naquilo que chamou de “situação cinema” (XAVIER, 1983, p. 356). Algo que considerava elevar a suspensão da crítica e o isolamento como instalação de um regime próprio de consciência, imperativo que distanciava o espectador dos problemas cotidianos. A “situação cinema” seria um fenômeno de fronteira entre vigília e sono, afinado ao sonhar acordado, cuja função básica seria oferecer um prazer unicamente imaginativo. Questões que já abriam campo para efetuar uma relação entre o cinema e o sonho.

A psicologia clássica apontava para os perigos da função alienante do cinema. É o próprio Mauerhofer quem já observava isto, o devaneio cinematográfico tende a funcionar como um mecanismo de adaptação ao quadro de realidade vigente (XAVIER, 1983, p. 358).

É na relação estabelecida ao longo da história que foi possível efetuar nexos entre o plano da imagem, o som e o campo da palavra – elementos de um vasto campo semiótico que permite aventuras enquanto criação e expressão de uma linguagem próxima a dos sonhos e a do imaginário.

Em contrapartida, um filme pode colocar em imagem os anseios de uma época, as frustrações e os sintomas culturais, as utopias e distopias da juventude, um crepúsculo de possibilidades de discursos e desejos. Por sua estrutura narrativa, um filme pode ser mais que um produto, pois se equipara a um dizer inconsciente – justamente por seus aspectos audiovisuais: sonoros, fotográficos e narrativos; é a proposição de um jogo dialético, contrato que pode colocar através da metáfora, fantasias e desejos impossíveis, estabelecendo uma relação íntima com o espectador.

Um filme é um processo que cria uma ilusão a partir de certos modos de narração de roteiro e da montagem, nos quais os objetos são capturados nos circuitos dos olhares, processo que começa quando o enunciador propõe o jogo cinematográfico e prossegue quando o espectador aceita o contrato comunicacional (PRADO, 2015, p. 52).

Dessa maneira, o contrato comunicacional amplia e transcende a relação do espectador com o próprio objeto-filme e pode ser lido como um sistema de significantes nos quais se reencontram suas articulações elementares de tipo metafórico e metonímico<sup>1</sup> (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 19). Um filme promove um giro no eixo paragramático e sintagmático<sup>2</sup> e pode operar numa função poética, mudando completamente o sentido constituído pelo significante posto na imagem em movimento. Neste sentido, por meio dos dois principais tipos comunicacionais – a

---

<sup>1</sup> A *metonímia* é a figura de linguagem por meio da qual se coloca uma palavra em lugar de outra cujo significado dá a entender, mantendo uma relação predicativa de proximidade com o referente da palavra substituída. A *metáfora* consiste em retirar uma palavra de seu contexto convencional e transportá-la para um novo campo de significação, por meio de uma comparação substitutiva, de uma similaridade existente entre as duas palavras; o conectivo comparativo não está expresso, mas subentendido. Roman Jakobson, na parte de seus estudos em que se refere à metonímia, nela vê a marca por excelência da literatura realista, enquanto que a metáfora caracterizaria melhor uma literatura romântica, ou simbolista (PINTO, 2009).

<sup>2</sup> “Na linguística de F. de Saussure as relações sintagmáticas opõem-se às relações associativas (Saussure não fala em relações paradigmáticas). Os linguistas estruturalistas propuseram a distinção entre eixo sintagmático (eixo horizontal de relações de sentido entre as unidades da cadeia falada, que se dão em presença) e eixo paradigmático (eixo vertical das relações virtuais entre as unidades comutáveis, que se dão em ausência). No primeiro eixo, abrem-se as relações que pertencem ao domínio da fala, por exemplo, os elementos que constituem o enunciado;” a segunda, pertence ao domínio da língua (CEIA, 2009).

função metonímica e metafórica – o cinema constitui-se na estrutura de linguagem proposta por Roman Jakobson, no texto *Linguística e comunicação* ([1919] 2007). E no processo de funcionamento inconsciente de condensação e deslocamento proposto por Freud, no texto *Interpretação dos sonhos* ([1900] 2010). De qualquer modo, assim como no sonho, o filme levanta a questão do papel do significante no cinema.

O significante no cinema é abordado na tradição do cruzamento semiótico-psicanalítico de Christian Metz (1980). Seus densos ensaios teóricos mencionam que as diferentes linguagens (pintura, teatro, música e cinema) se distinguem pelo seu significante, pois não há um significado próprio que as enquadre. Cada uma tem seus próprios códigos para estruturar o sentido. Em particular, o cinema foi postulado como uma técnica do imaginário, pois está situado no jogo das identificações, conceito abordado por Freud, no texto *Psicologia das massas e análise do Eu* ([1921] 2011), e por Lacan no *Estádio do espelho como formador da função do eu* (1949 [1998]) e no *Seminário 9: a identificação* (1961-1962 [2003]), ao qual se dedicou a esse conceito.

Metz sugere que o objeto-cinema seria algo equivalente ao estádio do espelho lacaniano, pois estaria localizado numa relação especular entre o sujeito e o espelho e que o forçaria para extrair aquilo que chamamos de um Eu (METZ, 1980, p. 11). O espectador neste registro, identificado a algum aspecto fantasmático de sua personalidade no filme-espelho, buscaria experimentar uma espécie de “eu” dotado de algum tipo de unidade, capacidade e reconhecimento (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 19), do mesmo modo que o sujeito busca experimentar um contorno de si quando está inserido na massa. Numa leitura lacaniana, poderíamos falar do cinema como o lugar do grande Outro, do campo de clivagem que determina o sujeito na sua falta.

Do ponto de vista histórico, o cinema esteve baseado na noção clássica de que a experiência-cinema é como a experiência-sonho. Essa concepção também aproxima o cinema como uma simulação semelhante ao aparelho psíquico, por abranger mecanismos complexos de indução ao onírico: sala escura, silêncio, isolamento, imagens em movimento e inflexão de espaço e tempo. Conjunto de instrumentos que lançam o sujeito no mundo dos sonhos, das emoções, das pulsões, portanto, uma incursão ao inconsciente (XAVIER, 1983, p. 336).

Deste modo, o cinema como simulador da experiência do sonho e como dispositivo de criação tem as condições necessárias para realizar um desejo inconsciente, e foi nesse lugar que o cinema encontrou recinto na psicanálise.

Freud considerava o sonho como a via régia de acesso ao inconsciente. A psicanálise adveio da análise das produções oníricas, e rapidamente começou a trabalhar com os filmes como sonhos coletivos, localizando neles os mais importantes desejos humanos. Lacan encontra na descoberta do inconsciente freudiano uma função estruturante da linguagem, uma cadeia de significantes, capaz de colocar em perspectiva os disparates da fantasia. Podemos situar o cinema nessa dimensão, jogando com o desejo nas figuras de linguagem e na narratividade.

O segundo momento da teoria cinematográfica manifesta-se na sua capacidade ideológica e na sua função enunciante no mundo contemporâneo, balizando ressonâncias e tensões sociais. A famosa frase de Lênin: “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante” já localizava o cinema no campo político.

Desde o seu surgimento, a produção cinematográfica esteve na visão dos interesses do poder. Os mecanismos de manipulação, narratividade e montagem estão desde sua criação nos grandes estúdios à mercê da ideologia hegemônica capitalista. Podemos ver esses mecanismos nos filmes do tipo *Star Wars* e produções *Marvel*, nas quais há um deslocamento das fissuras econômicas e étnico-políticas fronteiriças do mundo globalizado para o cósmico.

Há um segundo momento da teoria cinematográfica que questiona o modelo clássico do cinema-sonho e situa a experiência filmica no tema do real, contrapondo às formas de ilusão como sonho e a fantasia, este modelo pretendia pensar o cinema como um dispositivo de criação ideológica, alienante, capaz de abordar criticamente a semântica, a ideologia e a lógica de poder mobilizada pelos filmes (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 20).

O cinema como arte ideológica estaria situado como representação imagética de uma verdade encoberta por uma narratividade ficcional, assim como dizia Lacan: “A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção.” (LACAN, [1956-1957] 1995, p. 259). As operações de câmera, roteiro, decupagem, luz e projeção ofereceriam uma trajetória narrativa dissimulada, porém não desconexa da verdade, que sem cessar simboliza novos fragmentos do real a fim de os anexar à realidade (METZ, 1980, p. 9).

A questão deste tópico, do ponto de vista crítico, é que os mecanismos cinematográficos não geram um efeito de conhecimento, denúncia ou crítica, ou seja, o espectador fica sempre na orla da verdade, correndo o risco de ser direcionado a uma visão alienada e arbitrária de questões urgentes. Assim, os procedimentos instrumentais do cinema vão produzir efeitos

ideológicos específicos, e se tais efeitos são direcionados pela ideologia dominante, provocarão um efeito ideológico determinado (XAVIER, 1983, p. 386).

A discussão entre as relações de imagem e ideologia é alvo da análise de Jean-Louis Baudry (1970 *apud* XAVIER, 1983, p. 359). Sua reflexão considera o aparelho base (cinema) um sistema integrado de falsa neutralidade; o modo complexo de representação produzida na experiência de cinema configura um aparelho substitutivo psíquico engendrado na participação afetiva do espectador sujeito. De modo geral, o aparelho base cinema como sistema integrado – câmera, imagem, montagem, projetor e sala escura – torna-se um gerador ideológico.

É nesse campo que a psicanálise encontra a centralidade necessária para colocar em discussão os mecanismos de encobrimento do real pela fantasia, à medida em que a fantasia, sendo uma espécie de superfície vazia, é uma moldura que dá limite ao quadro, onde o sujeito pode realizar os seus desejos e manter-se inscrito no quadro fantasmático da realidade (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 85), sem qualquer passagem subjetiva de tomada de conhecimento.

Na sua formulação, o cinema está sempre às voltas com o real, no mundo imaginário projetado na tela, tentando capturar o objeto impossível de ser representado, ou seja, o objeto *a*, causa do desejo [conceito que será elucidado durante o trabalho]. Sua personificação se daria na falha da simbolização da fantasia, ganhando um potencial de um invólucro vazio (ideológico) que captura o espectador num nível de imediaticidade próprio do registro do real, desenrolando a narratividade.

A mais clara definição de ideologia é provavelmente a famosa frase d'O Capital, de Marx: eles não sabem o que fazem, mas mesmo assim, o fazem. O nível fundamental da ideologia, não obstante, não é uma ilusão que mascara o estado real das coisas, mas uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social (ZIZEK, 2005, p. 61).

A presença do real (conceito que Lacan desenvolve a partir de Hegel) no cinema é debate de longa data. Em termos lacanianos, o real seria aquilo que resiste à simbolização e se expressa por meio da angústia. Ele retorna na busca por se inscrever no simbólico, mas sempre escapa à simbolização. O real em si é impossível de ser nomeado. Portanto, não há narratividade (seja de qual ordem for) capaz de dar conta do real na sua totalidade, pois ele em si permanece negado, tensionando dois aspectos fundamentais da subjetividade humana: fantasia e desejo. É nesse sentido que o cinema está sempre às voltas com o real e sob um regime unicamente escópico.

Nessa direção, temos na origem do cinema soviético a clássica noção do cine-olho (onde o universo se organiza a partir da posição ideal do olho), um marco na história do cinema, pois coloca o olhar em perspectiva. O filme de Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera* (1929), por definição, associa o olho a uma câmera. O movimento adiciona uma tonalidade poética, numa metáfora da retina-câmera, assim como a metáfora da retina-pintura dos renascentistas, com o mesmo objetivo de apreender o real.

Filma-se o cotidiano de Moscou, procurando aquilo que o olho humano não é capaz de capturar. Com isto, oferece uma “representação sensível” da metafísica ocidental que, desde pelo menos Descartes, opera a partir da oposição sujeito (da representação) x objeto (representado), onde a consciência se vê diante do mundo (XAVIER, 1983, p. 360). Nesse sentido, temos o método de montagem de Sergei Eisenstein, que considerava que as imagens uma vez colocadas juntas seriam capazes de transmitir todo o poder ideológico e inteligente do filme. Através da câmera, o olhar documental do cineasta seria fonte de articulação da realidade em busca de uma verdade, isto é, o cinema localizado numa tradição idealista da cultura ocidental – código dominante que faz do olho do sujeito o elemento central da representação, seu princípio de coerência e ordem (XAVIER, 1983), não só como recurso estilístico, mas como estimulante do pensamento crítico.

A relação entre olho e câmera faz uma passagem radical nos modos de construção da imagem ótica: projetando a visão ideal, a visão alucinatória e a virtual, ou seja, do ponto de vista subjetivo, o diretor oferece um novo ângulo de se ver o mundo. Eisenstein desenvolveu uma teorização mais sistemática, no papel da montagem dentro de um filme, partindo do conceito que a junção de dois pedaços de filme resulta não em uma simples soma de produtos, mas a formação de um novo conceito (MANZANO, 2003, p. 40).

Se nas costuras do cinema o corte é a criação de um novo conceito, temos neste trabalho a sétima arte articulada à principal noção elaborada por Lacan, o objeto *petit a*, que também tem sua função de corte e continuidade na criação de um novo desejo. Se podemos falar de uma diferença fundamental do cinema perante as outras artes, é o *plano-sequência* como a assinatura própria que abre um novo campo de percepção.

O cineasta Pasolini era um dos defensores do plano-sequência, pois acreditava que por mais infinita que fosse a realidade, sempre poderia ser captada. Pois é nessa sucessão de acontecimentos que a câmera efetivamente desempenha uma ação de movimento narrativo e poético. Se o cinema tem um lugar, é no olhar: onde a pulsão escópica persegue o objeto imaginário de fascinação e gozo. É na técnica de um novo olhar e de uma nova linguagem que

cinema & psicanálise, sob os eventos ordinários, cotidianos, dos encontros e desencontros procuram marcar a existência do homem na civilização.

### **1.1 Neorrealismo Italiano e o cinema de Pasolini**

O Neorrealismo Italiano é um movimento cultural decorrente da vanguarda cinematográfica neorrealista, gênero que transcorreu o período do Pós-guerra (1945-1953). Prevalciam temas relacionados à pobreza, à realidade difícil das classes baixas e o conflito político de uma sociedade em reorganização. Cineastas como Roberto Rossellini, Federico Fellini, Vittorio de Sica, Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini realizaram a abertura do ciclo de filmes que conduziram o neorrealismo no cinema italiano. A corrente cinematográfica apresentou características estilísticas que serviram posteriormente de base para fundação do cinema moderno.

Em decorrência dos danos causados pela guerra, a sociedade italiana estabeleceu limites ideológicos importantes para a produção do cinema italiano: a maior parte dos estúdios estava em ruínas e não podiam rodar cenas reconstituídas, não havia orçamento suficiente para fazer filmes, no outro lado, até os atores estavam ausentes, pois estavam no cinema fascista da *Cinecittá* (1937), o maior conjunto de estúdios cinematográficos da Europa, criada pelo regime ditatorial de Mussolini.

O regime fascista se serviu do potencial social do cinema como propaganda e ampliou os mecanismos de disseminação de ideologias com o único objetivo de associar o mundo da tela ao mundo fascista: unificar a imagem da Itália, censurar os dialetos regionais, neutralizar os valores e estabelecer uma ordem social dentro e fora do cinema, ou seja, um método sistemático de matar a palavra.

Naqueles anos, os jovens diretores que saíram da guerra e que participaram do movimento de renovação da sociedade italiana atacavam esses filmes, chamados de “telefone branco”. Essas produções eram imitações das comédias norte-americanas e apresentavam cenários luxuosos, sempre contendo um telefone branco, símbolo de *status* burguês (KREUTZ, 2018, p. 2).

O movimento do Neorrealismo Italiano surgiu como uma reação a este modo de fazer cinema e tinha como compromisso o contato direto, quase documental, com a realidade, cores em preto e branco. Estava em jogo a necessidade de expressar a verdade após as mistificações e a retórica do regime fascista. Os filmes eram uma maneira de contar a história do jeito que a história

estava acontecendo. O estilo ficou conhecido pela quebra dos paradigmas cinematográficos da época.

As produções do Neorealismo Italiano tinham como características gerais: retratar a instabilidade no âmbito social e sexual, apresentar personagens desviantes dos papéis pré-estabelecidos pela cultura, tidos como desestruturados; retratar o adultério e a desordem emocional que causavam um mal-estar na moralidade vigente. O movimento cinematográfico tinha como marca tratar de conteúdos político-sociais, fundamentalmente, a revolta contra o estilo de vida burguês, contra a indústria cinematográfica da *Cinecittá* e o modelo de produção cinematográfico Hollywoodiano.

A narrativa era focada em revelar uma sociedade em reconstrução; filmava-se todo aquele mundo do qual o fascismo não admitia existência: o cotidiano difícil das classes suburbanas, das famílias desajustadas, as condições miseráveis dos trabalhadores; os ladrões, as prostitutas, os imigrantes e as vítimas da tormenta do fascismo de Mussolini. O trágico também era aspecto importante na ruptura dessa lógica, pois a ausência do herói revelava o desfecho da existência humana no desamparo social.

O movimento foi o sinal de uma mudança radical na cultura italiana, o neorealismo foi um roteiro de resistência da linguagem, da poesia e do pensamento. Um exemplo foi Roberto Rossellini (1906-1977), ícone do cinema italiano que se opôs ao fascismo ao colocar em cena a brutalidade e o tosco do nazismo em filmes como *Roma, Cidade Aberta* (1945), que venceu Cannes e foi considerado o primeiro grande filme produzido na Itália, *Libertação, Paisà* (1946) e *Alemanha, Ano Zero*, que buscaram retratar um real do pós-guerra. Deste modo, utilizava-se das próprias ruínas das cidades, da força dramaturgica das crianças protagonistas da vida real e os dialetos dos cidadãos para revelar através da “ficção” o real da guerra.

A mistura de não atores ao elenco profissional capturava o clima de angústia para dentro da tela, do ponto de vista linguístico, fazia reaparecer os dialetos que o nacionalismo marcava como deterioração na realidade. No geral, o movimento foi um retrato cinematográfico daquele momento histórico.

O Neorealismo Italiano herdava dos seus precursores do Neorealismo Clássico, Jean Renoir – *Toni*, Yasujiro Ozu – *Um albergue em Tóquio*, Manoel de Oliveira – *Iniki Bóbó*, Luiz Buñuel – *O Cão Anda Luz*, o desejo de revelar as contradições do neocapitalismo, de mostrar a realidade sofrida dos periféricos marcada pela grande depressão econômica, os conflitos causados pelo acirramento da luta de classes. Criticava a racionalidade burguesa, evidenciava o mal-estar

causado pelo urbanismo, pela indústria e pela tecnologia, apontava a rigidez dos costumes e a repressão da sexualidade. De modo geral, desde sua origem colocava em perspectiva a tensão entre tradição e modernidade.

A subversão do movimento não se dava apenas no campo político-social, também alterava as regras clássicas de filmagem e apresentava uma nova estética: sem efeitos especiais, câmera na mão, plano-sequência, som direto, fragmentação da narrativa e do narrador, roteiros improvisados, atores não profissionais, cenários reais.

Estilisticamente, o movimento evitava histórias com narrativas convencionais em favor de estruturas mais abertas, que se desenrolavam organicamente. Outro aspecto marcante era o estilo visual quase documental, de cinematografia granulada, com o uso de locações reais (geralmente, externas), ao invés de cenários em estúdios, assim como atores amadores, até mesmo para os papéis mais importantes. Os diálogos eram improvisados, como as conversas, e os cineastas buscavam fugir de muitos artifícios estilísticos – como edição, fotografia e iluminação (KREUTZ, 2018, p. 4).

Nesse período, de pós-guerra, o cinema italiano deu os matizes sociais necessários para evidenciar o desarranjo da exploração e da violência de um novo capitalismo, que fazia da vida um improviso dramático de resistência. Deste modo, não demorou a se aproximar dos anseios da juventude revolucionária, anarquistas e comunistas.

A experiência do neorrealismo foi um ponto de partida para o cinema moderno, o movimento teve seu apogeu com os cineastas da segunda geração, entre os anos 60 e 70. Guiados pela estética da *Nouvelle Vague* e por todo debate intelectual sobre o cinema transcorrendo a Europa, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Paolo e Vittorio Taviani, Marco Bellocchio e Ermanno Olmi revolucionariam e colocariam em perspectiva essas questões no cinema italiano.

Em meados dos anos 50-60 o neorrealismo perdia força; era o *boom* econômico italiano, o público começava a se cansar do sofrimento e buscava por filmes americanos, romances, comédias que retratassem melhor a ascensão da classe-média.

A visão da pobreza e do desespero, apresentados pelo cinema neorrealista, deixava a população desmoralizada, ansiosa por mudança e prosperidade. O público não parecia muito interessado em ver sua própria imagem na tela. Além disso, os primeiros efeitos positivos do período de milagre econômico na Itália, como o aumento gradual da renda, fizeram com que os temas neorrealistas perdessem um pouco sua relevância com o público da época (KREUTZ, 2018, p. 4).

É nesse contexto que Pasolini começa a fazer cinema, não abandona o estilo neorrealista, mas modifica alguns aspectos do movimento cinematográfico. Em *Accattone*, seu primeiro filme (1961), a pobreza ganha um ar sacro, estético e erótico. O filme marca uma diferença no estilo neorrealista de retratar aquela realidade: a câmera fixa dá ênfase ao corpo masculino, numa tentativa de erotizar e dar um livre percurso para sexualidade do seu personagem, de modo que ninguém pudesse sentir pena do protagonista: pobre, explorador, malandro e violento. Era uma maneira emblemática de provocar o desconhecimento da burguesia-caridosa do modo de vida dos subúrbios de Roma.

A história de Pasolini é marcada por uma participação ativa na produção intelectual italiana, esteve envolvido no epicentro do debate político, teórico e artístico dos anos 60. Nativo da cidade de Bolonha, teve seu início intelectual no campo das letras e da poesia; influenciado por Antonio Gramsci, estudou o marxismo, história da arte e literatura, transitou pelo teatro, produziu dramaturgias e por fim terminou no cinema.

A pintura e a crítica cultural também estavam no seu campo de visão. Assim, antes mesmo de começar a roteirizar e dirigir filmes, já era considerado um intelectual importante na cena italiana. Após a sua morte (1975), por muitos, foi considerado o último grande pensador italiano, e tipificado como poeta político, poeta mítico, poeta experimental, poeta realista ou poeta homossexual – ultrapassando, por fim, a distinção de gênero poesia/prosa e chegando aos escritos corsários da fase final (DIAS, 2014, p. 21). Pasolini efetuou uma vasta pesquisa teórica e prática da imagem contemporânea, propôs observações sobre o “plano-sequência”, conceitos como a “subjéctiva indireta livre”, e propôs o “cinema de poesia”. Sua biografia é atravessada pelo pensamento marxista de Antonio Gramsci e a linguística de Roman Jakobson, influências que foram responsáveis pelo rompimento das fronteiras assinaladas pela filosofia tradicional. Daí a relação que Pasolini estabelece em seu pensamento entre poder e corpo, pois acreditava que o poder constitui os códigos corporais e, ao mesmo tempo, de como também é possível resistir a esses processos (CHAVES, 2014, p. 23).

Pasolini transcende e torna-se contemporâneo, traz para dentro da película os códigos de expressão metafórico da literatura, introduz articulações de duplo movimento que evidencia o modo de criação artística e de projeto teórico-cinematográfico do “Cinema de Poesia”.

O cinema de Pasonili tinha como base elementos oníricos, contestadores e psicológicos. Sua proposta enquanto artista era realizar um cinema de linguagem poética, diferente do cinema-

comercial daquela época, que utilizava a linguagem de prosa, próxima a da propaganda. O cineasta presumia que a Itália tinha passado por um genocídio cultural e enterrado sua língua com o advento do fascismo, e o cinema não estava fora da ruína deixada pelo regime. Por meio do Cinema de Poesia, Pasolini convida à arte dos dialetos e da capacidade crítica e ao fluir do pensamento.

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; uma dialética das formas – uma arte de narrar por imagens que promove uma abertura radical nos sentidos do espectador.

A busca de Pasolini era confrontar o espectador, fazê-lo pensar, ampliar seu universo semiótico. Assim, apresentava o estilo indireto livre: uma câmara que faz o olhar do personagem, mas que não estabelece uma fronteira clara entre visão exterior e interior. No seu entendimento, isso promoveria uma oscilação entre o objetivo e o subjetivo, uma confrontação entre o olhar do personagem e a experiência do espectador.

Deste modo, a tensão tira o espectador do enquadramento cinematográfico e o coloca em movimento. Isto possibilitaria ao espectador uma visão mais compreensiva, interna, da experiência do personagem, e o obrigaria a um constante cotejo entre a imagem que lhe é dada e a noção que ele tem de mundo (XAVIER, 1993, p. 108).

O cineasta acreditava que o cinema era uma maneira do intelectual intervir no mundo, e por meio dele, promover fissuras nas estruturas de poder, escandalizar a Igreja e a burguesia, revelando as insanidades das sociedades de consumo e os modos-operantes do neocapitalismo. O catolicismo esteve na mira de Pasolini e fez parte da sua história enquanto artista: um combatente e, de forma antagônica, um defensor. Não conseguia compreender a aliança da Igreja católica com um modo econômico-político que considerava a religião um mito.

O filme *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) certamente coloca em xeque a história de Jesus, a Igreja e as novas formas de poder. A obra esteve em relação com o sagrado, com o arcaico, o primitivo, uma mistura entre *eros*, catolicismo, mito e marxismo. O filme causou discórdia e censura devido ao alto grau de dessacralização da imagem de Jesus, um Cristo humano. Filme que colocou em perspectiva o estilo de Pasolini e sua “semiologia da realidade”, desmontando por meio do seu estilo artístico o ideal burguês de Cristo, propagando discórdia dentro e fora do núcleo religioso.

Essa fase cinematográfica foi ligada aos movimentos sociais da época, principalmente, Maio de 68 na França, e é considerado a fase corsária de Pasolini.

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).

Nessa fase, é a vez do filme *Teorema* (1968), dramaturgia 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 para passar um período 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. As cenas dos pátios industriais, do deserto vulcânico e o desespero parecem revelar a desintegração do núcleo familiar. O grito primal da figura paterna clama pelo objeto de amor perdido e evidencia a impossibilidade de retornar ao estado anterior das coisas.

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; a relação quebra o semblante de unidade familiar.

O romance de Pasolini se desenvolve a partir da metáfora da sexualidade de seus personagens, 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, a tradição da Igreja Católica e se os anseios dessa burguesia católica permanecerão vivos a globalização. Articula frente à figura do estrangeiro a falsa unidade familiar, o fetiche das figuras religiosas e o conservadorismo. 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.

Nessa indagação, Pasolini revela no conservadorismo a sua fragilidade mais radical: a dificuldade de lidar com o amor, com a sexualidade e o desejo; a latente agressividade mascarada pela moral religiosa, as fantasias, as angústias e as perversões.

Neste filme, Pasolini passa da falta e das rachaduras causadas pela Segunda Guerra Mundial para os excessos e as extravagâncias da sociedade burguesa. A obra denuncia o neocapitalismo e as suas objeções junto aos meios de comunicação para se fazer prevalecer enquanto ideologia hegemônica.

*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 fílmica.

A obra questiona o lugar da família burguesa à caminho da sociedade tecnológica de hoje, mas também do papel do cinema na modernidade. Com seu estilo, Pasolini expôs como a narrativa fílmica 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).

É dessa maneira que Pasolini apresenta uma “semiologia da realidade”, um vasto programa de desmascaramento dos signos característicos da nova sociedade de consumo na Itália, sinais impressos na feição, nos gestos, na roupa e na fala, principalmente dos jovens (XAVIER, 1993, p. 101).

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 neste trabalho a oportunidade de aludir conceitos psicanalíticos por meio da obra do artista e efetuar uma correlação entre Pasolini & Lacan.

## Capítulo 2

### A constituição do sujeito

*Eu é um outro (RIMBAUD, 1871, p. 1).*

Para entrar na questão do objeto *a*, primeiro é fundamental investigar sobre a constituição do sujeito na psicanálise, mesmo que de forma sintética e objetiva. A questão do sujeito antecede à psicanálise e, na tradição filosófica de Pascal, Spinoza, Kant e Hegel, temos a abertura das primeiras reflexões sobre a consciência, a subjetividade, o indivíduo, o eu.

O cogito de Descartes, “penso, logo existo”, é fundamental para a psicanálise, mesmo que para ser amplamente criticado, por exemplo, por Jacques Lacan. A lógica binária que Descartes propõe é algo que a psicanálise critica e aposta numa outra lógica a partir do inconsciente, o que permite um caminho para pensar um novo sujeito, um paradigma utilizado por Lacan para postular uma nova noção que não se trata deste sujeito cartesiano.

No pensamento de Descartes, o eu passou a ocupar o núcleo, tornando-se a referência central a partir da qual a verdade e a ordem podiam ser encontradas (WINOGRAD, 1998, p. 33). Na subjetividade cartesiana preponderava o dualismo entre o corpo e a alma. A base do pensamento recaí sobre si, o homem representa o próprio ser, indo de encontro a ideia racionalista e empirista de consciência. Questão que atribui automaticamente uma hegemonia à alma. A alma, independente e autônoma, permite o acesso à verdade, desde que haja método; o corpo é apenas fonte de ilusões e enganos (WINOGRAD, 1998, p. 33).

No *Discurso do Método* (1637 *apud* WINOGRAD, 1998, p. 23), a intuição e a dedução são a fonte de investigação do mundo e da consciência. Este pensamento caracteriza o espírito científico e é marco decisivo na construção do mundo moderno, pois a dúvida cartesiana baliza a busca pelo conhecimento em sua essência. Na interrogação sobre o próprio homem, o raciocínio permite pensar a verdade, o conhecimento, a natureza e o mundo, ou seja, tudo aquilo que entendemos hoje por ciência.

O pensamento de Descartes abre um novo campo teórico à medida que deixa uma fenda entre o corpo e a alma. Neste isolamento do corpo e da alma, a psicanálise, em contrapartida, funda outra noção de sujeito, visto que o conceito de pulsão faz a ligação necessária entre as duas categorias, isto é, rompe com a lógica dualista. De modo que só é possível pensar um sujeito como pensamos o da psicanálise porque houve o cogito.

É especificamente em Hegel, figura fundamental no desenvolvimento do pensamento lacaniano, que vamos encontrar a genealogia do conceito de sujeito e suas concepções de desejo. Em Kant, na *Crítica da Razão Pura* (1781 *apud* WINOGRAD, 1998, p. 43), veremos a questão do sujeito e sua relação com os objetos como fator fundamental da experiência humana. Outro ponto é a questão do tempo, elemento deixado de lado por Descartes. Para Hegel, a reintrodução proposta por Kant<sup>3</sup> não escapa ao dualismo cartesiano e promove um novo antagonismo entre sujeito e objeto.

Não entraremos no desenvolvimento de todo pensamento filosófico acerca do sujeito, no entanto, o diálogo e os impasses apontados por cada autor são o paradigma crucial para a criação do método psicanalítico. Portanto, o sujeito cartesiano não é o sujeito freudiano. O sujeito da psicanálise é *descentrado* e não está unicamente ligado a uma epifania do pensamento, ou como um eu prefixado no tempo, como observa Kant à respeito de Descartes. O eu da psicanálise difere em imagem, corpo e, principalmente, está relacionado a um Outro.

É necessário dizer que Freud nunca propôs um *sujeito*, porém, colocou em questão dois conceitos fundamentais para pensar o hiato deixado entre o pensamento cartesiano e kantiano: o *inconsciente* e a *pulsão*. Dessa maneira, o inconsciente freudiano centraliza e indica novamente a questão do sujeito no pensamento contemporâneo. Visto que as duas noções resolvem numa tacada só os impasses deixados pela filosofia.

A partir da *Interpretação dos Sonhos* ([1900] 2010), Freud postula o inconsciente como um lugar de fantasias, desejos, recordações infantis e restos diurnos. No sonho, constata que o inconsciente é sempre uma outra cena, uma memória que precisa ser reconstituída no presente. Os processos de deslocamento e condensação disfarçam o desejo, a significação do sonho fica desconectada ao sujeito e, ao se fazer presente no real, a cena demonstra que o tempo do inconsciente não é o tempo cronológico, ou seja, o inconsciente é atemporal.

A criação do método psicanalítico aponta para uma outra cena, que pode ser atingida através da fala, ou seja, as manifestações do inconsciente se revelam por um significante: seja no contar do sonho, no chiste, no ato falho, no esquecimento ou no sintoma – num mesmo movimento, nas diversas formações do inconsciente e no discurso do analisante. Portanto, é no conceito de inconsciente que se dá o nascimento do simbólico freudiano e, logo, do sujeito freudiano. O

---

<sup>3</sup> É a famosa revolução copernicana que consiste em, ao invés de admitir que a faculdade de conhecer se regule pelo objeto, é o objeto que se regula pela faculdade de conhecer. Kant pretende substituir a ideia de uma harmonia entre sujeito e objeto pelo princípio de uma submissão necessária do objeto ao sujeito (WINOGRAD, 1998, p. 43).

sujeito, para a psicanálise, é aquele que se constitui na relação com o outro: por meio da linguagem. É em referência a essa ordem simbólica que se pode falar em sujeito e subjetividade a partir de Freud, e, em especial, após a produção teórica de Lacan (TOREZAN, 2011).

Ao revelar os mecanismos do inconsciente, Freud subverte o eixo cartesiano, articula uma dinâmica entre o psíquico & o somático e, conseqüentemente, o lugar do sujeito nessa relação. O conceito de pulsão é outro ponto importante, pois marca uma diferença fundamental com o pensamento filosófico. Entende-se pulsão como um suplemento hipotético de ligação (para além da noção de instinto) entre corpo e alma, sujeito e objeto.

O conceito de pulsão é desenvolvido por Freud, entre outros textos, nos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* ([1905] 2016). Neste trabalho, Freud mostra que a sexualidade humana não está baseada no instinto, mas precisamente na pulsão de fonte corporal, em regiões erógenas: genitais, lábios, olhos, orelha. Estas regiões são responsáveis pela erotização e construção da pulsionalidade humana. Portanto, essa é a energia de ligação do corpo com o psíquico, do sujeito com os objetos, o processo de trabalho que envolve e cria os objetos da pulsão, objetos que por definição são sempre perdidos.

Na virada do século, a psicanálise surge como um golpe à concepção de homem até então estabelecida pela filosofia e pela ciência tradicional e revela que: “o homem não é senhor em sua morada” (FREUD, [1916-1917] 2014, p. 295); o eu não prevalece apoiado numa racionalidade determinada por uma consciência soberana; os conteúdos inconscientes atravessam o tempo e conduzem, sob o *princípio do prazer*, a experiência humana em suas decisões.

O inconsciente, a pulsão, a transferência & a repetição, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, precisam ser pensados à luz dos registros. O fio condutor é a noção de *sujeito*. Este substantivo é propenso ao mal-entendido, consequência da sua pertinência simultânea a outros contextos, o filosófico, o jurídico, o gramatical etc. No psicanalítico, a despeito de todos os anteriores, não designa concretamente substância alguma, nem identifica ninguém. Este termo é utilizado numa versão diferente da habitual, pois não seria sinônimo de pessoa, ou indivíduo; muito menos poderia ser confundido com a consciência (CESAROTTO, 2018, p. 5).

Essa reviravolta distingue o sujeito da psicanálise do sujeito colocado em questão na tradição filosófica. A constituição subjetiva freudiana é marcada pela força trágica do mito grego do *Édipo-Rei*, de Sófocles. Para Freud, a trama tem efeito propulsor universal da organização

subjetiva do humano. Trata-se da efetivação da perda, da dor, da castração. Interessa a ele se apoiar na força da tragédia para fazer do Édipo um “complexo” – e, ao fazê-lo, torna-se o próprio núcleo da psicanálise, ficção estruturante do sujeito (RIVERA, 2007, p. 18).

A tragédia é metáfora das etapas do desenvolvimento da sexualidade da criança, indicador do modo como a constituição subjetiva irá se estruturar. Portanto, o complexo de Édipo é ponto fundamental na teoria freudiana, um divisor de águas para compreender o sujeito na história do pensamento ocidental.

Segundo Freud, o complexo de Édipo consiste num momento organizador do desenvolvimento sexual infantil, que tem lugar quando a região genital adquire importância central no desenvolvimento sexual da criança, durante a fase fálica, por volta dos cinco anos de idade (FARIA, 2003, p. 32).

No exercício proposto por Freud, o sujeito é um *efeito* deste período. A ligação efetuada com a literatura trágica do mito grego revela que o humano, ao nascer, já se depara com superestruturas constitutivas formadas: a linguagem, a família e a cultura. Ideias que na metade do século XX representam um conjunto antropológico-linguístico que sustentam toda a base do famoso *estruturalismo francês*. O complexo de Édipo freudiano é, portanto, o universal, um mito situado num processo constitutivo aplicável a qualquer organização civilizatória, nele está em questão: a sexualidade pulsional infantil, o desconhecimento perante à diferença entre os sexos, a mãe como o primeiro objeto de amor da criança e a interdição do incesto.

Freud aborda em seu texto *A dissolução do complexo de Édipo* ([1924] 2011) os impasses de saída do complexo. A afirmação de uma sexualidade infantil (numa sociedade predominantemente religiosa e conservadora) é um marco revolucionário que muda toda a concepção pré-existente de experiência e constituição da subjetividade humana. O sujeito freudiano se faz necessário num regresso ao infantil, à sexualidade pulsional *perversa-polimorfa*, pré-ordenada pelo investimento libidinal das primeiras relações de afeto. Para Freud, a mãe é o lugar onde a pulsão se apoia para satisfação das necessidades da criança. Essa relação está situada em dois tempos subjetivos, o *desmame* como primeira frustração do ser (o primeiro complexo que se inscreve na vida humana), e a *castração* como momento de inscrição da falta constitutiva do ser.

A castração é o momento decisivo de inscrição da falta do outro, que se produz um efeito de significação da falta enquanto castração. A inscrição desse processo se dá no desconhecimento

anatômico dos sexos, na visão da criança da ausência dos genitais femininos que é interpretado pelo menino como ameaça real de castração do seu próprio genital. Para não ser castrado, a saída para o menino é se identificar-se com o pai – pois tendo preservado o pênis da castração, pode supor ser aquele que, como o pai, tem o falo (FARIA, 2003, p. 37).

No caso do Édipo feminino, a castração não se apresenta como temor de perda do pênis. A ênfase está no medo da *constatação da falta do objeto*. Nessa direção, a menina não teme perder o pênis, mas teme a perder do amor das figuras parentais, por não possuir o objeto-fálico. Este paradoxo faz a menina renunciar e procurar um substituto para o lugar do pênis, o desejo se desloca para outro objeto, com o mesmo equivalente simbólico, o desejo de ter um bebê. Assim, a resolução do Édipo feminino passaria pela maternidade, algo que possibilita tomar o filho como falo e preencher a falta do objeto. De todo modo, essa não é a única via de saída do Édipo feminino. Outras variantes subjetivas são possíveis, e todas as hipóteses apontam a complexidade do percurso edípico na construção da feminilidade.

O que o *Édipo-Rei* de Freud nos revela? É justamente as passagens do pulsional à cultura, o modo como as subjetividades desejanter vão responder à lei e organizar suas identidades dentro dos papéis sociais disponíveis na cultura.

O período de latência, ao final do Édipo, é o momento em que há um re-direcionamento da libido que, dessexualizada e sublimada, permite que a criança dirija seu interesse a atividades socializantes. É esse re-direcionamento da libido que atesta, segundo Freud, a passagem (que podemos chamar “mítica”) do homem perverso-polimorfo ao ser de cultura, uma passagem que é marcada em “Totem e tabu” (1913) pela instauração da lei da interdição do incesto (FARIA, 2003, p. 38).

Como vimos, a mãe está no epicentro da trama edípica, seja como primeiro objeto de amor da criança, seja como ameaça de castração em virtude dos desejos incestuosos infantis recalcados. Ela, enquanto primeiro Outro, marca o cálculo narcísico, estabelece as diretrizes de sobrevivência e proporciona, desde o nosso nascimento, as primeiras sensações de satisfação & prazer, ou seja, é a figura primordial para nos constituirmos enquanto sujeitos.

A mãe é presença absoluta na medida que responde, oferece os primeiros significantes, interpreta e atribui significação às necessidades vitais do bebê. É nesse sentido que Lacan aponta a mãe como representante do grande Outro, Outro total, pois porta a língua, a linguagem e lança a criança, através circuito pulsional, nas malhas do desejo.

A inscrição desse Outro opera nas primeiras etapas do desenvolvimento infantil no interior da estrutura familiar. A mãe é aquela que *traduz* o choro, que o *decodifica*, e isso é essencial para a sobrevivência da criança (FARIA, 2003, p. 49). O grande Outro é o Outro onipotente que dá o contorno ao corpo despedaçado, disforme, incontrolável da criança. Deste modo, oferece os primeiros significantes – a língua – humanizando a criança. O pai opera numa outra lógica. Se podemos situar uma diferença da leitura de Lacan sobre a função do complexo de Édipo de Freud, é justamente no redimensionamento da função simbólica do pai, como representante da interdição do incesto. Portanto, o pai não é mais a primeira figura de identificação como era para Freud.

Lacan – influenciado pelas correntes do pensamento estruturalista, representado por Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jean-Paul Sartre – propõe pensar o sujeito no interior da estrutura edípica, em três tempos lógicos:

O **primeiro tempo** é posicionado a partir do *Estádio do espelho como formador da função do eu* ([1949] 1998). Este período corresponderia à “ação psíquica” mencionada por Freud no texto *Introdução ao Narcisismo* ([1914] 2010, p. 18-19):

É uma suposição necessária, a de que uma unidade comparável ao Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autoeróticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo.

A ação psíquica é postulada por Lacan no estágio do espelho, o momento em que a mãe oferece algo além da satisfação das necessidades, oferece à criança a imagem de si; é a inscrição do eu no momento de reconhecimento do bebê no espelho, que busca de imediato pela determinação discursiva materna: “aquele é você”, “essa imagem no espelho é você”, com efeito de uma causalidade psíquica e de uma dialética estrutural. Se retornarmos o estágio do espelho para lê-lo nesse esquema, podemos pensar que a mãe primordial está no lugar do grande A (Outro) carregando o S (Sujeito) diante do espelho (VANIÉR, 2005, p. 60).

A significação materna do eu especular no espelho corresponde a uma clivagem da imagem à unidade corporal, redimensionando toda a subjetividade e a corporeidade da criança na sua falta. É neste sentido que Lacan postula um sujeito afetado pelo signo. A mãe carrega “o tesouro dos significantes” e disponibiliza-o ao longo de todo o desenvolvimento infantil.

Na noção lacaniana, a relação acima indica que há um sujeito falado por Outro e que se constitui a partir desse Outro, por isso é *descentrado* – o sujeito que fala articula o significante que lhe foi designado e o significante pinça o sujeito de modo que ele repita algo do Outro (trata-se aqui de uma oposição à noção de eu cartesiana). Essa dinâmica fala especificamente da intersubjetividade e da alienação do eu a um Outro.

Não há sujeito sem Outro, pois, como já notamos, é a partir desse Outro que o sujeito se funda. Além disso, como também é indicado no esquema, o sujeito é dividido, ainda que o seja pela existência dos registros, dado que é distinto do Eu. A barra que marca o sujeito, [S barrado], testemunha também a refenda que o aflige que remete além da divisão entre consciente e inconsciente, à divisão do sujeito (VANIER, 2005, p. 56).

Na teoria psicanalítica, o sujeito se constitui no lugar do Outro e sua marca se constitui na relação com o significante.

O **segundo tempo** é situado na saída da criança do acoplamento do desejo materno, momento de ruptura subjetiva que revela que a mãe não é fálica, logo a criança também não é. A questão do segundo tempo é, ser ou não ser o falo da mãe. A instauração do segundo tempo do Édipo depende de sua incidência enquanto falta no Outro materno, cujo efeito é colocar a criança em falta, tirando-a da identificação imaginária ao falo (FARIA, 2003, p. 64). Segundo Lacan, o fator de constatação da castração materna é instaurado na ausência da mãe, não na castração enquanto ausência do falo materno, pois a ausência da mãe postula um imperativo: a mãe tem outro desejo que não a criança.

Entre mãe e filho há uma hiância capaz de situar um enigma em relação ao desejo materno. Podemos tomar este período como a dúvida que levamos ao longo da vida, a impossibilidade de transpor o desejo do outro, sendo que o desejo do outro é sempre enigmático. A presença e a ausência da mãe implica antes de mais nada um processo de simbolização e a registra como aquele objeto primordial que pode ou não estar presente. Enquanto no primeiro tempo a criança se relaciona com a mãe como pura presença, como um Outro fálico, onipotente, no segundo tempo a criança passa a ter de lidar com um Outro faltante, desejante (FARIA, 2003, p. 64).

No segundo tempo temos a dialética da frustração à privação: na frustração o sujeito não concebe o outro como ser faltante; na privação há uma passagem da frustração, na qual a falta

do outro está em outro lugar, como enigma. O que temos nesse movimento é a relação de objeto em psicanálise, que é sempre a relação com a falta do objeto.

A frustração se coloca na indisponibilidade do objeto-materno, aquele que pode significar, dar nome para a necessidade da criança, sua dor, que pode oferecer proteção. Esses gestos envolve a criança num determinado lugar e engendra a realização que este Outro é um Outro simbólico, capaz de dar conta do meu desamparo fundamental. Mas este Outro incide sobre a criança de forma antagônica, frustrando-a, pois ele como objeto do desejo está desde o princípio perdido. A primeira experiência alucinada e ontológica de prazer entre mãe & bebê não pode ser restituída.

Todos os encontros de satisfação oferecidos pela mãe não são iguais ao primeiro, portanto, sempre é frustrante. É desta maneira que a frustração se instaura como falta no imaginário. O agente dessa falta é a mãe simbólica, e o objeto dessa falta é o objeto real – a figura materna, antes Outro onipotente, passa a ser o Outro marcado pelo desejo e fundamentalmente pela falta. Portanto, o objeto real, causa do dano imaginário, é o ator necessário para a instalação do objeto fetiche, diante da qual cria-se um monumento, um substituto, um objeto-semblante como resposta ao horror da castração.

A privação coloca novamente em cena o objeto imaginário, porém, numa outra dimensão, pois trata-se da constatação da falta real do objeto-materno. A mãe tem limites, ela é não toda. É nessa articulação que Lacan situa o **terceiro tempo** do Édipo. A entrada do pai imaginário, como objeto que antecede o desejo materno antes da criança, ou seja, há uma suposição e constatação da criança de que há um outro desejado que não ela própria. É pela mediação da mãe que o pai tem entrada na relação, porém, de qualquer maneira, sua aparição é sempre de ordem castradora, pois é justamente o pai que carrega a interdição sobre a mãe. De modo geral, o pai é a lei primordial de proibição do incesto. A privação é o limite do Outro simbólico (objeto simbólico), aquilo que promove furo no real.

A privação pode ser aceita ou não; o modo de saída do complexo de Édipo vai determinar a estrutura psíquica do sujeito: neurose, psicose ou perversão. Para Lacan, o núcleo da questão edípica é a articulação simbólica do pai, pois é onde a interdição recai sob o desejo incestuoso da criança pela mãe. O pai aparece na relação como um imperativo, uma instância superior, para o qual a criança encaminha aquilo que foi percebido da relação com a mãe. O pai privador é, nesse sentido, o *representante de uma interdição* (FARIA, 2003, p. 71).

É nesse ponto que Lacan utiliza da linguística e realiza um cruzamento semiótico – a inclusão do pai na relação mãe-filho opera como uma substituição do significante materno, é a passagem da metonímia para a metáfora. O pai é um significante articulado pelo discurso da mãe que lança o sujeito para uma nova posição na linguagem, é a transposição da fantasia ao simbólico, ou seja, a entrada do sujeito na ordem da linguagem, da cultura e da lei. Aquilo que Lacan chamou de o significante Nome-do-pai e que será utilizado para elucidar os impasses das estruturas clínicas, principalmente a psicose.

De maneira sintética, a operação dos três tempos lógicos do Édipo, no seu estágio final, promove um corte na relação entre o desejo da criança e o desejo da mãe. No momento da separação (algo cai) a criança procura ultrapassar as consequências da falta, mas este processo de simbolização nunca pode satisfazê-la totalmente, pois a falta é o elemento de sustentação da constituição do sujeito.

O sujeito é faltante e é um efeito dessas relações com os significantes familiares e culturais. Por este motivo, temos uma série de afirmações na psicanálise sobre a ausência da materialidade do sujeito psicanalítico: a essência do sujeito é o vazio, a essência do sujeito é o desejo. Lacan então começa a perguntar, o que é o sujeito? Chega a dizer que existe o Sujeito do Inconsciente.

O sujeito lacaniano depende e é um efeito do significante, está completamente subjugado à linguagem e só pode se revelar através dela, ou seja, está posicionado diante do axioma: “o inconsciente está estruturado como uma linguagem” (LACAN, [1964] 1985, p. 25).

Assim, mesmo representado por um significante que o representante, o sujeito não se confunde com ele: o sujeito não é o significante que o representa, pois este significante apenas reenvia a outros significantes, e por aí vai. Ou seja, dizer que “o sujeito é efeito do significante” não implica que este significante revele algo sobre o que o sujeito é; ele apenas o representa na cadeia. Desse modo, o sujeito é dividido, pois onde é representado, ele não é, e onde é, não é representado. É o famoso “penso onde não sou, e sou onde não penso” de Jacques Lacan (WINOGRAD, 1998, p. 92).

A partir daí, qualquer movimento de identidade será uma tentativa de recobrimento da falta, que só pode se apoiar numa construção discursiva, uma articulação do inconsciente na produção de sentido, arranjos e movimentos que estão condenados a uma atualização incessante de si. Estas determinações implicam o sujeito numa diferença fundamental: o movimento do desejo que é em sua essência indeterminável. É aqui que estamos diante da noção do *sujeito de desejo*, transfigurado pela fundação do ato, além da imagem, balizado pela força da pulsão.

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.

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). Desta maneira, 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”.

## 2.1 Objeto *a*

*O gozo não conhece o outro senão através desse resto, a*  
(LACAN, [1962-1963] 2005, p. 192).

O conceito de objeto *a* é uma noção construída ao longo dos Seminários de Jacques Lacan e, segundo o próprio autor, o único conceito que ele realmente introduziu à psicanálise. No corpo teórico da psicanálise lacaniana, o objeto *a* simboliza o objeto inatingível do desejo. Essa foi a noção que Lacan desenvolveu para designar o objeto de desejo perdido pelo sujeito que escapa e nunca pode ser apreendido em sua totalidade, pois no epicentro da sexualidade humana figura uma falta.

A letra “a” significa “autre” (outro), e de maneira mais geral é o termo que representa a relação entre alteridade e desejo. Nos seminários do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o conceito em evolução do objeto petit *a* é visto na estrutura da fantasia como o objeto de desejo buscado no outro.

Na teoria lacaniana, existe o outro com “a” minúsculo e o Outro com “A” maiúsculo. Este, o Outro maiúsculo, é uma das imagens antropomórficas do poder de sobredeterminação da cadeia significante. Já o outro minúsculo, com que a letra *a* qualifica nosso objeto, designa nosso semelhante, o alter ego. Pois bem, a invenção do objeto pequeno *a* responde a diversos problemas, mas,

sobretudo, a esta pergunta, exatamente: “Quem é o outro? Quem é meu semelhante?” (NASIO, 1992, p. 92).

A relação entre pequeno *a* e grande *A* teia as regras simbólicas e regula o eu na sua relação com o outro. Trata-se da indissociabilidade entre o eu e o outro que traz a marca, e é datada, do estágio do espelho (QUINET, 2012, p. 10). O que é esse objeto? É aquilo que tem de familiar e também estranho.

O “objeto” nomeado por Freud em seu artigo *Luto e melancolia* ([1917/1915] 2010) é o objeto perdido no jogo da repetição, e objeto extraído por Lacan no desenvolvimento de um novo conceito. É justamente neste texto que Freud, ao substituir a referência de “pessoa” pela palavra “objeto”, fornece a Lacan um horizonte para pensar as questões: Quem é o outro? Quem é esse diante de mim? De quem e do que faço o luto quando a pessoa amada parte? Quem sou eu na relação com o outro?

Na impossibilidade de responder, o objeto *a* é colocado por Lacan sobre este outro, não no sentido de fornecer uma resposta, mas justamente de afirmar um enigma. A letra *a* é uma maneira de nomear a dificuldade da alteridade; ela surge no lugar de uma não resposta (NASIO, 1992, p. 93). O objeto *a* é uma nomeação para a falta constitutiva do sujeito, o impasse radical do desejo, um horizonte para desenvolver uma teoria. Com efeito, é a letra que conceitualiza e mantém este furo da não resposta.

A alteridade envolve uma miragem: projeções de conteúdo, identificações, idealizações, pensamentos. O outro pode ter um traço em que me vejo e me identifico; no outro posso ver o ideal de mim e também ver aquilo que tenho de pior, e por isso desejar que ela desapareça; o outro pode ter aquilo que não tenho; o outro pode ser um intruso, um elemento perturbador. É o que vemos na xenofobia ao estrangeiro, no racismo e na homofobia. A alteridade proposta pela psicanálise é uma alteridade que leva em consideração a diferença radical do outro, ou seja, um descentramento do narcisismo.

A criação de conceitos é uma característica elementar do desenvolvimento teórico da obra de Lacan, sendo este talvez o seu principal conceito porque mostra um traço único de sua produção. 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: transpor o real em toda a sua impossibilidade à representação de uma letra e encontrar na angústia o lugar para efetivação do objeto *a*.

Um adendo. O surgimento da psicanálise coincide com o surgimento de um novo sentimento na modernidade, a angústia. A formulação do objeto *a* como objeto da angústia e causa do desejo surge como um novo paradigma clínico, mas também como novo paradigma social. O conceito desenvolvido por Lacan no ápice da pós-modernidade serve de ponto de partida para compreensão das mais variadas modalidades de obstrução simbólica: o declínio da tradição, os processos de globalização, a segregação, a catástrofe ecológica, o hiperconsumismo e as novas identidades.

Neste ponto, podemos começar a pensar a função do objeto *a* pelo aspecto essencial da melancolia na contemporaneidade, um sintoma interessante da nossa sociedade. Quanto a isso, é preciso aludir a maneira como o melancólico se relaciona com o outro e com as coisas. A melancolia não aposta numa relação sem a ameaça do fracasso. No campo do consumo, na efetivação dos objetos, afirma-os como negativados. Ou seja, há fracasso ao descobrir que o objeto que deseja e que acaba de possuir apresenta um modelo pré-existente mais moderno. Portanto, o objeto de desejo em sua consumação se instaura como perdido.

Utilizamos este exemplo, de forma sintética, para mostrar nessa operação a natureza primordial do objeto *a*, funcionamento identificado e conceitualizado por Lacan a partir do texto *Luto e Melancolia* ([1917/1915] 2010), de Freud. O melancólico confunde a falta com a perda e antecipa a separação, de maneira que trata o objeto tanto de consumo quanto de amor como se já fossem perdidos.

Em suma, a melancolia oculta o fato elementar: de que o objeto é faltoso desde o princípio, que seu surgimento coincide com a falta, que o objeto nada mais é que a positivação de um vazio/falta, um ente puramente anamórfico que não “existe em si” (ZIZEK, 2013, p. 57). Deste modo, num processo analítico, o objeto *a* é aquilo de que devemos superar, fazer o luto.

Nessa pequena alusão, de maneira imediata e sensível, o objeto *a* mostra que ele não é a pessoa amada perdida, mas é aquilo que se instaura na perda eventual do objeto de amor. A ausência do outro é onde algo pode aparecer, ou seja, a presença em questão é o objeto *a* – o objeto na função que exerce na fantasia e que serve de defesa contra a angústia. De modo que é na perda que o objeto se positiva e se faz presente como causa do desejo, por isso é vazio, negativado. Sendo assim, podemos afirmar que não há desejo sem angústia e que em toda angústia há um desejo.

É nessa direção que Nasio (1992, p. 93) questiona quando Freud escreve que o sujeito faz o luto do objeto perdido, ele não diz “da pessoa amada e perdida”, e sim “do objeto perdido”. Por quê? Quem era a pessoa amada que se perdeu?

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 estúdio 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 objeto *a* é a parte que acreditamos perder na primeira separação, aquilo que buscamos nas relações amorosas e que achamos que encontramos (no outro) quando estamos apaixonados. Este *a* está intimamente relacionado com a angústia, mas também com a fantasia, como aponta Lacan no *Seminário 6: o desejo e a sua interpretação* ([1958-1959] 2016). Neste seminário, Lacan procura mostrar que o sujeito vai atrás do objeto *a*, e, de maneira mais geral, a questão se revela quando o sujeito encontra um representante de *a*. Ao encontrar esse representante, o sujeito se divide e cria uma fantasia. Qual é a fantasia do sujeito? A fantasia de completude. Esse é o ponto fundamental do amor, buscar a completude no outro.

Mas quando o sujeito sabe que está diante de um representante do objeto *a*?

O amor é abordado por Lacan ao comentar o *Banquete* de Platão (385-380 a.C) no *Seminário 7: a ética da psicanálise* ([1959 – 1960] 2008). O relato de Platão é que Sócrates tinha alguma coisa que fazia com que as pessoas o amassem, o desejassem, quisessem estar perto, falar com ele. Uma áurea diferente. O que Sócrates supostamente possuía era o objeto *a*. Ou seja, a “pessoa” Sócrates portava a letra “a”. O “a” causa do desejo, que capturava as pessoas ao nível

da transferência. Por essa característica que Lacan atribuiu à Sócrates uma *agalma*, um traço puro-semblante, como um ornamento-eneite com poder de encantamento.

O termo *agalma* é retirado da literatura grega e significa ornamento-eneite, objeto de oferenda aos deuses, e tem como função atribuir um certo brilho aos objetos, mais especificamente, valor. O *agalma* representa, assim, o caráter sumamente enigmático do objeto de desejo e sua relação com o real da falta (JORGE, 2005, p. 139). O *agalma* que Lacan situa é uma áurea que tem sempre uma certa relação com as imagens (Igreja Católica), com a ideia de surpresa (Cavalo de Troia), com o sacrifício (rituais), com a perfeição e o encantamento (estátuas gregas/budistas). De modo mais abstrato, indica objetos de troca simbólica e transmissão mítica.

A presença desse *agalma* é o que captura o olhar e articula o desejo; é algo que pode chamar a “atenção divina”; é a causa das paixões; é aquilo que nos faz contar tudo ao outro. O *agalma* é um significante que atribui um valor diferencial ao outro. Esse é o representante que suspende o sujeito e o captura na transferência, na paixão e no amor.

Assim, Lacan mantém o objeto ao nível da álgebra, um significante, um objeto postiço, enganador, do brilho precioso das joias. O véu que esconde o belo rosto, a pinta, a tatuagem que desvia e captura o olhar. Lacan utiliza o exemplo da estátua – porque *agalma* significa estátua em grego – como um ponto de partida e idealização do acesso ao caráter ilusório do desejo, ao qual podemos através do olhar manter uma relação em espelho com a falta. Portanto, o *agalma* é um representante imediato, passível de se fazer semblante, para o apoio do desejo e para a formulação das fantasias.

Um adendo. A perversão ronda a extração do *agalma* do outro; ela não busca pela angústia do outro, ela procura justamente o objeto da angústia, o próprio *a* para se fazer *a* do outro: o ponto nodal de sustentação do sujeito nos três registros: real, imaginário e simbólico. A angústia provocada é um efeito secundário da ação do perverso.

O ponto fundamental na operação do *a* é o objeto olhar, que é o real segredo da captura narcísica (estádio do espelho), cuja função principal é a imagem especular do outro que evoca a pulsão escópica e oculta a função de causa de desejo do objeto *a*. É fácil as coisas de fora assumirem a cor de nossa alma, e mesmo sua forma, e sabemos até que elas avançam em direção a nós sob a forma de um duplo. Essa relação de espelho com o objeto (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 249).

A relação com o espelho envolve o registro imaginário, portando o registro da paixão. O amor é essencialmente imaginário e o olho exerce uma função fundamental no estágio inicial da

excitação sexual. O olhar é o enigma do gozo da imagem, determinante na conquista do objeto e na transmissão da qualidade especial de excitação que o sentimento da beleza nos dá (KAUFMANN, 1996, p. 38). É o objeto *a* em sua qualidade escópica; a especulação com o espelho atesta uma admiração-miragem em todas as variações do apaixonamento.

O campo visual convida à ação, ao movimento oscilatório, e permite a apreensão do espaço tirando o eu da posição de senhor do olhar. É no olhar que se revela o reconhecimento, a condição de objeto causa de desejo: olhar e ser olhado, observar e ser observado. Em termos freudianos, o órgão visual é a base da pulsão escópica, pois é nele que a noção de voyeurismo e exibicionismo encontra sua qualidade erógena.

Voltemos à escolha do objeto eleito de amor. Segundo Lacan, a pessoa amada portaria um *traço* comum entre todos os outros seres amados ao longo de uma vida, figuras que foram tudo para nós, e este traço é roteiro e ingrediente fundamental da construção do fantasma. Aquilo que Lacan denominou de *traço-unário*.

O objeto *a* condensaria e resumiria todos esses traços para nos fornecer um “genoma” do desejo. O que isso significa? Significa que ele é o que está atrás do desejo, movimentando-o. Levando em consideração a constituição do sujeito, podemos dizer que o desejo é fixo e não muda, rompendo com a lógica da busca pelos objetos parciais, que ainda buscamos, mas em última instância, eles são partes separadas de um único e mesmo objeto de desejo.

Efetivamente, quando temos um novo encontro, é frequente ficarmos surpresos ao constatar que ele traz a marca da pessoa anteriormente amada. 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 (NASIO, 1992, p. 94).

A escolha dos objetos de amor está relacionada ao traço comum a todos objetos amados e perdidos ao longo da vida. A pulsão corre numa gramática e este traço que buscamos presente no outro não é outra coisa senão nós mesmos, visto que coexiste ao nosso narcisismo e à nossa historicidade enquanto sujeitos.

Isso fica mais explícito na repetição do sintoma e faz questionar a noção de liberdade perante as nossas escolhas, visto que repetimos e estamos sempre rondando em torno daquilo que já conhecemos, mesmo em situações traumáticas. Deste modo, o *a* é uma espécie de roteiro que nos dá uma ideia de que podemos restaurar o estado anterior das coisas.

A força trágica do mito de Narciso coloca em perspectiva a noção de gozo, tendo em vista que o mito mostra a conjunção do amor e da morte, revelando a base narcisista do amor: amo a mim mesmo através do outro, amo o outro eu mesmo (QUINET, 2012, p. 11). É o roteiro do jovem que se apaixona pela própria imagem e toma ela por outrem, e que ao tentar pegar a própria imagem no espelho d'água do lago se afoga e percebe que aquela miragem é ele mesmo. Portanto, o objeto *a* é aquilo que está entre o amor e a morte – Eros e Tânatos.

Essa tentativa de retorno ao inanimado, na sua forma mais antagônica, nos leva ao roteiro da pulsão de morte, de retorno à indiferenciação, ao aniquilamento do eu e do desaparecimento do sujeito. Aquilo que Lacan deu o nome de fantasma e sua relação com o gozo, ao qual, o sujeito e o grande Outro eram um só e a mesma coisa – o continente onde não falta nada (NASIO, 1992).

É sobre este objeto que Lacan aponta ao nível da álgebra, ou seja, como o paradigma de todos os algoritmos psicanalíticos. O objeto *a* é apenas uma letra, nada além da letra *a*, uma letra que tem a função central de nomear um problema não resolvido (NASIO, 1992, p. 93). Trata-se de uma fórmula de estrutura significante inscrita numa instância da linguagem, para além dos objetos parciais. Anamórfico, deslizante – a própria estrutura da metonímia –, um aspecto da pulsão, a causa do desejo, ligado à falta constitutiva do ser e motor do desejo, que corre na metonímia do significado.

O objeto *a* é justamente este traço que diferencia a escolha do objeto de amor de todos os outros objetos de desejo. No sentido marxista, o objeto possível de se fazer fetiche, ou seja, um objeto-fetiche: um a mais (mais-valor) que prometeria no jogo da pulsão uma satisfação completa. Portanto, aquilo que sublinha a diferença entre satisfação e gozo. O objeto de que se trata aqui está situado no contexto de um valor de prazer, de fruição, de gozo (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 148). Lacan aponta o gozo como uma satisfação mítica, que movimenta o sujeito sempre para o mesmo lugar.

Todavia, o *a* também está ao lado de Eros, da atração sexual, promovendo um outro modo de imaginarização, desviante. Para que você eleja alguém como parceiro sexual, ele tem que conter ou estar nesse lugar de objeto para você, pois o objeto *a* é o verdadeiro parceiro na sexualidade (QUINET, 2012, p. 32). O *a* é o que afeta o sujeito e o que o sujeito persegue na relação com o outro.

Nasio (1992, p. 95) oferece uma abordagem que remete diretamente ao conceito lacaniano de objeto *a*: “o outro eleito é a parte fantasística e gozosa de meu corpo que me prolonga e me

escapa”. Portanto, o outro é uma extensão narcísica, ao qual: “o desejo sempre continua, em última instância, a ser desejo do corpo, desejo do corpo do Outro, e nada além de desejo de seu corpo” (LACAN, 1962, p. 237). É neste sentido que o objeto causa do desejo é o objeto da pulsão em sua corporeidade.

E essa representação só pode ser definida sob as partes, fragmentos parciais do corpo perdido na infância: o seio materno (como objeto de sucção), as fezes (como objeto de excreção), a voz e o olhar (como objetos do próprio desejo). Essas partes são representantes da pulsão, partes extraídas de nós e objetos perdidos passíveis de serem anexados novamente. O exemplo da substituição do mamar pela chupeta, ou seja, o que eu transfiro para o objeto é a libido do corpo. Em nossa fantasia necessitamos de um objeto que realize um simulacro da parte perdida e que nos prometa completude.

Portanto, o objeto *a* só pode fazer *semblante* (no sentido de aparência de completude) porque esse vazio, constitutivo do sujeito, não é passível de ser preenchido. Afirmando-o como *objeto vazio*.

Portanto, é na conjunção das operações pulsionais que o objeto promove uma variação para efetuar um furo no real e liberar o acesso ao gozo, uma falha que efetiva um resto a ser elaborado. Ou seja, todo fim de relação tem uma sobra, um resto que fica, impossível de ser reintegrado novamente ao nosso eu.

Deste modo, o objeto *a* escapa a matriz simbólica, ele é um resto produzido nas operações pulsionais, o elemento perturbador de obstrução do simbólico. Portanto, o furo, mais ao lado do real<sup>4</sup>. Na psicanálise, o registro do real afirma a existência do que é impossível de se representar na realidade psíquica ou material e não obstante é necessário para manter sua consistência. Apresenta-se como traumático, como angústia ou ainda como aspecto irreduzível do corpo e da sexualidade (DUNKER, 2019, p. 3). O objeto *a* como objeto da angústia se apresenta no mesmo vértice conceitual do real, isto é, como uma ideia impossível.

O objeto *a* é o furo da estrutura, se vocês o imaginarem, de fato, como a fonte de uma força aspirante que atrai os significantes, que os anima e dá consistência

---

<sup>4</sup> O termo real foi cunhado por Lacan inspirado em conceitos da filosofia e por ele introduzido na psicanálise em 1953. Não tem a acepção habitual, pelo contrário, Lacan o define como aquilo que é impossível de ser completamente simbolizado na palavra ou na escrita, de modo que o real só pode ser definido em relação ao simbólico e ao imaginário, com os quais forma uma estrutura. Assim, no entendimento lacaniano: “aquilo que não veio à luz no simbólico reaparece no real” (ZIMERMAN, 2008, p. 354).

à cadeia. Ora, quando conseguimos imaginar o objeto como um furo tão vivo assim, é a imagem do gozo (mais-gozar) que se apresenta diante de nós (NASIO, 1992, p. 97).

O furo mencionado em sua estrutura diz respeito aos orifícios das zonas erógenas, e é a condição de borda dessas regiões que balizam o fluxo da pulsão de um corpo desejante; a noção de objeto do desejo está intrinsecamente ligada às partes: ao seio, ao cíbalo, ao olhar, à voz – essas partes destacáveis. Numa palavra, diríamos que o objeto *a* não é o seio alucinado do desejo, mas um seio-semblante (chupeta), ou seja, um simulacro, já que este objeto perdido não pode ser reconstituído.

Podemos afirmar que o objeto perdido de nosso desejo só pode ser nós mesmos, já que a pessoa amada é uma versão pré-concebida daqueles que nos constituíram enquanto sujeito; é uma parte do nosso Eu Ideal e do Ideal de Eu<sup>5</sup>. É na dualidade do espelho que eu completo o meu ser.

O *a* é o percurso na intersecção do Outro com o sujeito, é o ponto nodal que se apresenta na fantasia e que se manifesta na angústia, aquilo que permite tomar o outro como objeto e realizar o que ele procura. Por conseguinte, por estar situado no registro do real, o objeto *a* é um condensador de gozo.

Neste movimento diagonal, o que fica ao fim de qualquer relação é o resto não simbolizado. Um produto estranho, excedente, por isso a função residual do objeto *a*. Isso é o acontecimento no sentido filosófico do termo: o encontro com um representante do objeto causa do desejo é uma coisa que acontece e cuja as consequências são incalculáveis. É que se passa no fim da análise, devido à sua capacidade de fazer circular os significantes entre os três movimentos heterogêneos: real, simbólico e imaginário. Assim, o desenvolvimento teórico de Lacan torna o objeto *a* o vazio central de todo e qualquer processo analítico; ele é o que possibilita inscrever a subjetividade neurótica na castração e também situá-la perante à perversão e à psicose.

É também neste lugar que podemos situar a abertura da angústia como impossibilidade de simbolizar os estilhaços/resto do gozo, que convoca o sujeito a se movimentar na dialética do desejo, e lança-o novamente na questão mais fundamental do existir humano: O que se deseja?

---

<sup>5</sup> O *Eu Ideal* é considerado herdeiro direto do narcisismo original. Em outras palavras, os mandamentos internos obrigam o sujeito a corresponder, na vida real, às demandas provindas de seus próprios ideais, geralmente impregnados de ilusões narcisistas inalcançáveis. O *Ideal de Eu* é subestrutura diretamente conectada com o conceito da estrutura do superego. Dessa forma, o sujeito fica submetido às aspirações dos outros sobre o que deve ser e ter, sendo facilmente acometido do sentimento de vergonha quando ele não consegue corresponder às expectativas dos outros, que passam a ser também suas (ZIMERMAN, 2008, p. 115).

## Capítulo 3

### Análise filmica

A narrativa do filme se passa na cidade milano-burguesa na segunda metade dos anos 60, onde um rico industrial hospeda em sua casa um misterioso rapaz, um “jovem deus”, que é aguardado ansiosamente pela família. A partir de sua chegada e do convívio com o hóspede misterioso e sedutor, cada integrante é afetado diretamente por ele, entrando no arco-dramático do seu próprio desejo, até então, desconhecido.

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 Neorrealismo Italiano para as questões da modernidade. Dos cortiços tão explorados na cinematografia do neorrealismo clássico, para a burguesia e o centro urbano milânês; do remanejamento da força de trabalho para as grandes fábricas que se erguiam no neocapitalismo e, principalmente, 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 redimensionou a organização do mundo ali corrente. Obviamente, o amor não ficaria de fora desse novo paradigma social.

Nesse contexto, o filme reflete as questões desse período. A modernidade e a pós-modernidade, testavam os seus limites na atualização de todos os processos culturais. A história da cultura estava em movimento. Um artista representa uma época, e assim Pasolini é um intelectual orgânico. 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).

As primeiras cenas de *Teorema* são apresentadas sob as ressonâncias dessa nova era. No início do filme, a câmera entra em ação na saída de uma fábrica, um aglomerado de jornalistas realiza a abertura discursiva da cena, a imprensa faz uma série de perguntas aos trabalhadores de como seria o futuro das relações entre classe-trabalhadora e a nova-burguesia que surgia naquele momento na Itália. Prevalece um clima de agitação, uma tensão no diálogo e na imagem (figura 1):



Figura 1: Jornalistas abordam os trabalhadores em greve, no pátio de uma fábrica italiana.  
Fonte: *Teorema*, 1969 (print de cena).

O diálogo dos jornalistas com os trabalhadores é uma pequena amostra do mal-estar deste período:

*Considerando-o como novo símbolo da nova tendência do poder, poderia ser uma primeira contribuição à transformação de toda a humanidade em pequenos burgueses? Então, a hipótese seria esta: um burguês, mesmo um dono de fábrica, aja como agir, sempre erra?*

*A burguesia está mudando revolucionariamente. Se a burguesia transformasse a humanidade em burguesia, não conseguiria triunfar em uma luta de classes, nem com o Exército, nem com a nação, nem com a Igreja (TEOREMA, 1969).*

A resposta do trabalhador ao jornalista:

*A burguesia nunca conseguirá transformar todos em burgueses (TEOREMA, 1969).*

Este imperativo discursivo marca uma diferença: a oposição dos trabalhadores à ideologia liberal da mídia, que vende a promessa de unidade social na transformação de todos em burgueses, mascarando as tensões de luta de classes intrínsecas ao neocapitalismo.

Esta introdução coloca em perspectiva o estilo neorrealista de Pasolini em confronto com o novo paradigma social da democracia liberal, as classes médias, a mídia e a política. O elemento-burguesia, retratada pela mídia, ganha ênfase no devir da emancipação. Questão que podemos localizar em nossa sociedade atual.

Na fala do jornalista são endereçados ao trabalhador alguns significantes mestres: herói, patrão, burguesia, Exército, Igreja, poder, ou seja, uma estrutura rígida de organização que baliza as relações sociais. Mas também novos enunciados: nova tendência, mundo moderno, luta de classes, esperança e revolução. Portanto, dois campos antagônicos de tensão que revelam os anseios de uma época.

O filme *Teorema* se apresenta contemporâneo no sentido político, hermético e poético. Acompanha os eventos dos movimentos sociais dos anos 1960 – como o período francês de maio de 68, no qual as fissuras do ocidente se revelaram na maior greve geral da história – ainda que localizado um pouco mais à frente do contexto sociocultural de sua época, e pode levantar questões pertinentes aos dias de hoje.

Assim, o cineasta adentra o espaço sagrado da família com um personagem no mínimo curioso, que parece trazer à tona algo oculto na estrutura familiar burguesa.

### **3.1 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 no núcleo da 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 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 que estrutura a lógica do inconsciente. Nesta ordem simbólica encontra-se a constituição do sujeito, o modo como as subjetividades desejantes 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.

O início do drama se dá com a chegada de um carteiro alegre e dionisíaco que atravessa a entrada da casa e vai até a porta para entregar uma mensagem à empregada. O plano-sequência mostra o quintal de uma casa de arquitetura neoclássica, fábricas e o centro urbano de Milão.

Durante o jantar da rica família, a empregada entrega o telegrama recebido pelo mensageiro ao patriarca, e nele está escrito: “Chego amanhã” (figura 2).



Figura 2: O patriarca empresário chega em sua fábrica; o pátio sem vida e vazio do local; a família burguesa à mesa.

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

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 cena do jantar familiar, a cadeira vazia está ao lado do Outro materno, de modo que podemos tomar o aspecto melancólico da imagem como signo da falta daquela família. Ao longo da história, a cadeira foi objeto de desejo, significava poder, divindade, só o rei ou as pessoas de nome e importância poderiam sentar. Nesta imagem e durante o filme, por exemplo, veremos a

empregada sempre de pé – apenas fora do posto de trabalho foi concebida a liberação para sentar –, marcando essa representação da proibição dos súditos usufruírem tal prêmio. Assim, a cadeira vazia parece aguardar a chegada do ser divino para completar a família.

### 3.2 A chegada do ser divino

A sensibilidade afetiva dos personagens muda com o anúncio da chegada do visitante. A entrada desse personagem acontece numa festa, regada de vinho e música. Contexto que logo subverte a expressa melancolia da família e introduz um aspecto dionisiaco 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 desejante ao misterioso rapaz.

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 continua 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, que supostamente possui o *agalma*, movimenta o desejo do núcleo familiar de saída, sendo objeto de olhar e de interesse de todos, que veem nele um ser apaixonante.



Figura 3: O hóspede no jardim da casa da família burguesa, lendo um livro, sentado ao lado de uma estátua grego-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, 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 dará acesso ao *paraíso-perdido*, mas não informa de que maneira.

Pasolini, numa entrevista concedida a Jean Dufлот, 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). O jovem desconhecido desvincula o desejo dos personagens das garras da Igreja e da família.

### **3.3 A sedução do jovem Dionísio**

A empregada da casa foi a primeira personagem fisgada pela via da transferência<sup>6</sup>. Na figura 3, a câmera faz o seu olhar e coloca em cena a sexualidade da mulher acatada e religiosa. O jovem

---

<sup>6</sup> 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).

é o objeto da pulsão escópica da personagem, que persegue o recém-chegado como objeto de fascinação & gozo.

A câmera-olhar marca o estilo de filmagem do cineasta e 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*, pois sua presença movimenta o desejo e divide a subjetividade.

Nele, são projetadas as fantasias mais íntimas, pensamentos e intenções. Foi nessa relação especular que o olhar (câmera) exerceu uma função de interesse no estádio inicial de todos os personagens. 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 um anjo, sedutor, bacante, belo como as imagens sacras e as estátuas gregas, a própria representação de Eros e Ágape de Dionísio, e destruidor como o Cavalo de Troia e Tântatos. Com ele, vem o amor, o sexo proibido, a homossexualidade, a paixão, a morte, o eterno conflito entre o sagrado & profano.

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.

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.



Figura 4: A interação sedutora do jovem Dionísio com integrantes da família.  
 Fonte: *Teorema*, 1969 (print de cena).

Com cada pessoa da família, um momento de sedução, e após a sedução, um ato sexual. A presença do personagem coloca em cena o 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 objeto *a* 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, conforme assinalado aqui outrora; 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*<sup>7</sup>.

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 desejo do outro que qualifica o humano. 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

---

<sup>7</sup> 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).

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, mas é a fantasia de cada personagem em relação ao hóspede que quebra o semblante de unidade familiar.

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. Por isso, todos os integrantes o elegem como objeto de amor. 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 imaginarização desviante.

Portanto, o objeto *a* de Lacan, também nomeado por Bataille ([1956] 1987 p. 85) de objeto erótico, evoca o erotismo 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.

Este personagem parece dominar a lógica do não todo. Sua presença opera na falta do outro, de forma que o conjunto, a unidade da estrutura familiar, não é capaz de barrar o acesso ao desejo. Cada integrante projeta nele suas próprias identificações, idealizações e fantasias. 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 infundável.

Os personagens 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 da 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.

Em *Teorema*, há também a metáfora da sexualidade ocidental. Pasolini desenvolve seu estilo na poesia, na irracionalidade, na arte narrada por imagens. Em perspectiva, a dramaturgia narra em imagens a dificuldade da norma burguesa em lidar com o desejo. 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.

Nos momentos de sedução, o representante do objeto *a* catalisa as variações do desejo de cada personagem: a empregada pela posição do jovem sentando no jardim; o filho durante a troca de roupa; a filha na correlação com a figura paterna; o pai na juventude perdida; a matrona nas peças de roupas do rapaz jogadas pela casa.

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 dinâmico<sup>8</sup>, 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 para Lacan. No filme, a aparição de um livro Rimbaud se dá na cena do jovem deus com a matrona. Se efetuarmos um paralelo, de acordo com a teoria, 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 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 materna se descola do lugar que ocupava na família.

---

<sup>8</sup> 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).

### 3.4 O corte e o deserto

Conforme assinalado no capítulo 2, 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 5.



Figura 5: 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 afetiva com o hóspede, temos um corte direto para uma cena no deserto. Este corte parece anunciar algo de traumático.

O deserto pode representar o real, a ausência total, o desamparo primordial, o lugar da impossibilidade, da miragem que nunca chega ao fim, o contorno da fantasia. Portanto, a cada desarticulação promovida na relação de alteridade com hóspede, temos um pedacinho do real que escapa à simbolização e fura a cena pondo-se fora do sistema significante da narratividade.

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 Žižek para tomar uma Coca-Cola gelada<sup>9</sup>. A angústia sem fim do deserto, por outro lado, é o espaço perfeito para a efetivação do objeto *a*.

### 3.5 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 observar a posição passiva do personagem tomada a partir de então, seu silêncio, sua escuta é uma *ação-negativa* que movimentava a demanda e dita o discurso do outro.



Figura 6: 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).

<sup>9</sup> O deserto é a paisagem que o filósofo Slavoj Žižek usa em seu filme *O guia pervertido do cinema* (2006) para encenar o objeto *a*.

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, 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.

A alteridade envolve uma miragem e o anúncio da partida revela o vazio no devir. A presença do real se positiva na angústia da personagem, isto é, o que vemos no discurso é novamente o aspecto melancólico da família. A falta que o representante do objeto *a* irá fazer é confundida com a perda, e 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.

### 3.6 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 gozo<sup>10</sup>. 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 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).

---

<sup>10</sup> 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).

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 histeria<sup>11</sup>. 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.



Figura 7: A família observa a jovem filha catatônica e acamada após a partida do visitante.  
Fonte: *Teorema*, 1969 (*print de cena*).

<sup>11</sup> 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).

Ela não só perdeu o objeto de amor, como perdeu o amor pelas figuras parentais, principalmente, o amor pelo pai. Ao que parece, a realização do desejo se inscreve 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, 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, o de serventia a Deus. Isso coloca em cena o limite do eu, que fora embora junto com a partida do estrangeiro, figura que trouxe em seus olhos a sexualidade, o desejo, a imagem de si perdida na melancolia do seu trabalho (figura 8).



Figura 8: A empregada santificada numa espécie de ressuscitação mítica. A personagem sendo enterrada viva.

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

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. O destino trágico dos personagens situa o objeto *a* entre o amor e a morte – Eros e Tânatos. 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.

Cada um vai para um lado, fora do lugar sagrado da família. Como mencionado, a filha foi para um hospital psiquiátrico, a empregada foi para a cidade natal em busca das suas raízes perdidas, e o próximo a se deslocar é o filho, que foi embora para uma cidade universitária.

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 9).



Figura 9: 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, porque esse vazio é a parte constitutiva do sujeito: nada, nem ninguém são capazes de completar a falta do outro. Porém, 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).

Porém, no caso do jovem filho, houve uma tentativa de sublimação<sup>12</sup>. Sua angústia foi transportada para um objeto de arte na tentativa de elaborar o resto da separação. Um objeto (pintura) veio ocupar o lugar do vazio da imagem.

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. O ser divino de Pasolini não estava antes e quando chegou já era anunciada a sua partida, portanto, o

<sup>12</sup> A sublimação é definida como um destino da pulsão, mas também como elevação do objeto à dignidade da Coisa (primeiro objeto de amor perdido). A sublimação seria uma operação para lidar com a tendência de satisfação mortífera da pulsão, o que chamamos de gozo (METZGER, 2017, p. 24).

seu surgimento como objeto de desejo, coincide com a falta, no antagonismo da presença-ausência. 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 sai 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 em seus gestos sua angústia e seu desespero. 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 10: 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).

Destarte, se por um lado a mãe é a figura fundamental na constituição do sujeito e na instauração do eu, no filme, por outro lado, foi justamente nessa figura que se revelou a fratura narcísica em consequência da separação. Afinal, se o traço que amamos no outro é nós mesmos, nas separações, não só perdemos o objeto de amor, mas um pedaço da nossa imagem e do nosso corpo.

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 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 11: O patriarca despossuído 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. A câmera ganha potência e fluidez e coloca na imagem a política do desejo em forma de poesia. Deste modo, apresenta-se o *Cinema de Poesia* como limite da realidade e a realidade como poesia, estilo e abertura de sentido.

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. Esses elementos atravessam a angústia dos personagens e transmitem a qualidade do signo. 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, e 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 cinema enquanto produção artística está sempre às voltas com o real, portanto, um dizer inconsciente. Este dispositivo tenta apreender o objeto imaginário através do olhar, assim como a metáfora da retina-pintura dos renascentistas. 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 hipercapitalismo 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. Deste modo, em busca de alguma compreensão do conceito, utilizamos da psicanálise aplicada e, durante a análise fílmica, percebemos como este dispositivo cinematográfico é um aliado importante da psicanálise. A soma do estilo neorrealista ao cinema de poesia de Pasolini estabeleceu a paisagem metafórica para extrair e tornar visível o objeto imaginário.

Por sua vez, o roteiro do filme foi argumento narrativo fundamental para efetuar a intersecção entre o conceito lacaniano e o drama pasoliniano. Vimos que o movimento do neorrealismo italiano possui um estilo muito próprio de roteiro, composição de arte, trilha sonora, plano-sequência e montagem, elementos combinados que ampliam o universo semiótico do filme.

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. No campo das conceptualizações psicanalíticas, foi possível discorrer sobre a constituição do sujeito, a experiência do grande Outro e os impasses do real. 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 físgou 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 da 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, dionisíaco, 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 Tânatos. 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.

CEIA, Carlos. **E-Dicionários de termos literários de Carlos Ceia**. 30 dez. 2009. Não paginado. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/eixo-sintagmaticoeixo-paradigmatico/>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

CESAROTTO, Oscar. **O ensino de Lacan**. Texto produzido para o Curso de Semiótica Psicanalítica, Clínica da Cultura, na disciplina: Arte e sublimação. Aula, 14 jun. 2018. Pontifícia Universidade Católica – COGEAE, São Paulo. [Não publicado.]

CHAVES, Ernani. Foucault e Pasolini ou a coragem da verdade. **Revista Cult**, São Paulo, ed. 196, 2014.

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

DIAS, Maurício Santana. A paixão em versos de Pier Paolo Pasolini. **Revista Cult**, São Paulo, ed. 196, 2014.

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.

\_\_\_\_\_. Pequeno glossário lacaniano. **Revista Cult**, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-lacaniano/>>. Acesso em 5 mar. 2019.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana. **Cinema e psicanálise: a criação do desejo**. São Paulo: nVersos, 2015.

FARIA, Michele. **Constituição do sujeito e estrutura familiar**. São Paulo: Cabral, 2003.

FREUD, Sigmund. (1900). **A interpretação dos sonhos**. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

FREUD, Sigmund. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) e Outros textos (1901-1905)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. v. 6.

\_\_\_\_\_. (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.

\_\_\_\_\_. (1914). Introdução ao narcisismo. 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.

\_\_\_\_\_. (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.

\_\_\_\_\_. (1916-1917). **Conferências introdutórias à Psicanálise**. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v. 13.

\_\_\_\_\_. (1921). Psicologia das massas e análise do eu. In: \_\_\_\_\_. **Psicologia das massas e análise do eu e Outros textos (1920-1923)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 15.

\_\_\_\_\_. (1924). A dissolução do complexo de Édipo. In: \_\_\_\_\_. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e Outros textos (1923-1925)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16.

\_\_\_\_\_. (1937-1939). Moisés e o monoteísmo. In: \_\_\_\_\_. **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e Outros textos (1937-1939)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v. 19.

JAKOBSON, Roman. (1919). **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

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.

KAUFMANN, Pierre. **O dicionário enciclopédico de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro; Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

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

KREUTZ, Katia. Movimentos cinematográficos: Neorrealismo Italiano. **AIC - Academia Internacional de Cinema**, 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>>. Acesso em: 6 mar. 2019.

LACAN, Jacques. (1949). Estádio do espelho como formador da função do eu. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. (Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 jul. 1949.)

\_\_\_\_\_. (1956-1957). **O seminário, livro 4**: a relação de objeto. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

\_\_\_\_\_. (1958-1959). **O seminário, livro 6**: o desejo e a sua interpretação. Tradução: Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2016.

\_\_\_\_\_. (1961-1962). **O seminário, livro 9**: a identificação. Tradução: Ivan Correa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudiano do Recife, 2003.

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

\_\_\_\_\_. (1964). **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MANZANO, Luiz. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

METZ, Christian. **O significante imaginário, psicanálise e cinema**. Tradução: António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

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: Brasilense, 1983.

PINTO, Silvia Regina. **E-Dicionários de termos literários de Carlos Ceia**. 30 dez. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metonimia/>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

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.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: 2007. **Pisc. Clin.** Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007.

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.

TOREZAN, Zeila C. Facci; AGUIAR, Fernando. O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade. **Rev. Mal-Estar Subj.** vol.11 n. 2, Fortaleza, 2011. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482011000200004](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482011000200004)>. Acesso em: 12 mar. 2019.

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

VANIER, Alain. Lacan. **Figuras do Saber**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. v. 13.

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

XAVIER, Ismael. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismael. O cinema moderno segundo Pasolini. **Italianística**, v. 1, nº 1, p. 101-109, 1993.

ZIMERMAN, David. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Editora Artmed, 2008.

ZIZEK!. Direção: Astra Taylor. Produção: Lawrence Konner. Canadá & Estados Unidos: Hidden Drive Productions, 2005. Zeitgeist Films (*all media*). (71 min), collor. Disponível em: <<https://archive.org/details/Zizek-ZeitgeistFilms>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

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