

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**UMA PERGUNTA A QUE NÃO SEI
RESPONDER**

Pensar a pintura à luz de *Teorema* de Pasolini

Maria Daniela Pinto Alves da Silva Reis

Dissertação

Mestrado em Pintura

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**UMA PERGUNTA A QUE NÃO SEI
RESPONDER**

Pensar a pintura à luz de *Teorema de Pasolini*

Maria Daniela Pinto Alves da Silva Reis

Dissertação orientada pelo Professor Tomás Maia

Mestrado em Pintura

2015

RESUMO

Pasolini revela-nos uma certa visibilidade secreta, apontando-nos o olhar para a constante inquietação e dúvida, para “o ter à distância” que Merleau-Ponty refere. Tudo a partir de um gesto de amor, de um corpo que põe outro em acção, muito próximo da forma como o gesto criador permite também mostrar que a natureza está no interior e que a pintura se revela enquanto testemunho de uma interrogação interminável, retomada de obra em obra. O encontro amoroso entre estas personagens é idêntico ao encontro entre o pintor e a tela. Como se estivesse sempre diante de uma pergunta a que não sabe responder, — ou como se cada obra fosse uma resposta precária.

Palavras-Chave: Pasolini, corpo, Pintura, duplo, encontro amoroso.

ABSTRACT

Pasolini reveals a certain secret visibility, taking our eye to the constant restlessness and doubt, to a “ taken at the distance” which Merleau-Ponty refers. All upon a love gesture, from a body that poses another into action, closer to how the creators gesture allows to show that nature is inside ad that the painting revels as a testimony of an endless question, taken from piece to piece. The lovers encounter between the characters is identical to the encounter between the painter and the canvas. As if it has been stood all along a question to which it cannot answer, - or as if each piece was a precarious answer.

Key Words: Pasolini, body, Painting, double, love encounter.

AGRADECIMENTOS

Obrigada Professor Tomás Maia por continuar a dar aulas fantásticas e por ter sido um orientador dedicado, generoso e exigente.

Obrigada mãe por tudo o que não é possível enumerar aqui, obrigada Bruno pelo companheirismo e paciência, obrigada filhos pela alegria e Sol.

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT 3

AGRADECIMENTOS 4

INTRODUÇÃO 7

PARTE I – TEOREMA

I. DESENHOS DAS PERSONAGENS E OUTROS 15

1. VISÃO GERAL DO ENREDO E APRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS..... 21

2. O FILME, O LIVRO E ANTONIN ARTAUD 24

II. O PROCESSO 30

3. O VISITANTE 34

4. O INTERDITO 41

5. O VINDANTE 47

III. 51

6. A PARTIDA E A POSSE 53

IV. 58

PARTE II – UM VAZIO INELUTÁVEL

1. O DUPLO 62

V. MÚLTIPLOS..... 71

2. PERDA E PROCURA DO DUPLO 82

3. O ESPELHO E A GÓRGONE 86

<i>VI.</i>	91
4. MELANCOLIA	95
<i>VII. ODETTA</i>	100
5. NUDEZ E DESERTO	102
NOTAS FINAIS	106
BIBLIOGRAFIA	110
APÊNDICE I – FICHA TÉCNICA DO FILME <i>TEOREMA</i>	114
APÊNDICE II – TRECHO 433, <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> , BERNARDO SOARES	115
APÊNDICE II – CD COM PORTFOLIO.....	CONTRACAPA

INTRODUÇÃO



Figuras 1 e 2 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

«O erotismo é mostrado sem rodeios, conduzindo à consciência de uma dilaceração (...). Não que me surpreenda o facto de que o espírito se desvie dele próprio e, por assim dizer, dando as costas a si mesmo, se transforme, em sua obstinação, na caricatura da verdade. Se o homem tem a necessidade da mentira, ele é livre para isso! O homem que talvez tenha o seu orgulho é afogado pela massa humana. Mas, enfim, nunca esqueceria o que há de violento e maravilhoso na vontade de abrir os olhos, de ver de frente *o que acontece, o que é*. E eu não saberia nada do *que acontece* se eu não soubesse nada do prazer extremo, e da extrema dor.»¹

«Como podia viver em tão grande vazio? No entanto vivia nele. E aquele vazio era, sem eu saber, cheio de convenções, ou seja, de uma profunda fealdade moral».²

As palavras de Georges Bataille, de algum modo condensam o que se passa na obra de Pasolini, *Teorema*: as personagens, adormecidas numa vida de aparência – numa “caricatura da verdade” –, são postas em confronto consigo mesmas através da presença e relacionamento com uma personagem que os visita. Nesta obra assistimos ao que há de “violento e maravilhoso” no abrir os olhos através, precisamente, do prazer e da dor: “Talvez porque quem te amou deve (...) poder reconhecer a qualquer

¹ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Tradução António Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.172.

² PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, tradução Ana Tanque, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2005, p.78.

custo a vida, em qualquer momento? *Reconhecê-la* e não apenas conhecê-la, ou somente vivê-la?”³

A revelação íntima, extrema, é-lhes dada por via de um corpo tão familiar quanto desconhecido, que pelo amor os desperta, deixando-os à beira do abismo. Todos parecem condenados à perdição, não fossem duas personagens, no extremo da condição social, a proporcionarem-nos a esperança de um renascimento mais puro, mais próximo de uma verdade: o pai, industrial abastado de quem “dependem os destinos de tantos outros homens”⁴, e a humilde empregada descrita por Pasolini como uma excluída da raça branca⁵. Sempre, tal como Bataille refere, através de um olhar dirigido ao Sol, que tem tanto de beatífico quanto de mortal⁶.

Pasolini revela-nos uma certa visibilidade secreta, aponta-nos o olhar para a constante inquietação e dúvida, para o corpo operante, para “o ter à distância”⁷. Tudo a partir de um gesto de amor, de um corpo que põe outro em acção. Muito próximo da forma como o gesto criador permite também mostrar que “a natureza está no interior”⁸ e que a pintura se revela o testemunho de uma interrogação interminável, retomada de obra em obra. O encontro amoroso entre estas personagens é idêntico ao encontro entre o pintor e a tela. Como se estivesse sempre diante de uma pergunta a que não sabe responder, — ou como se cada obra fosse uma resposta precária.

Este processo de entrega e revelação que altera profundamente as personagens desta obra, parece-nos próximo do gesto pictórico, que se concretiza na restituição ao visível de uma impressão interior que o mundo exerce no pintor. Não só no amor, mas também na pintura, o mistério reside no “facto de eu, enquanto autor, estar à deriva, à

³ PASOLINI, *op. cit.*, p. 81. O pai refere-se ao visitante.

⁴ PASOLINI, *op. cit.*, p. 12.

⁵ *Ibid.* p.19.

⁶ A sala onde o visitante surge pela primeira vez está “magicamente iluminada pelo sol” (PASOLINI, p. 21), pode-se depreender pela descrição que o visitante é o Sol. “Os olhos humanos não suportam nem o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem o escuro, embora o façam com reacções diferentes”. BATAILLE, Georges, *O Ânus Solar*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1985, p 15.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, p.20.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

procura de algo indefinido, confiando “cegamente” que, no fim do percurso, a pintura acontece⁹. A imagem, tal como Merleau-Ponty refere, é o “dentro do fora e o fora do dentro que a duplicidade do sentir torna possível e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário.”¹⁰ Esta imagem, sempre pronta a perder-se no momento em que o pintor alcança a tela, vive no momento de desamparo em que o pintor abre os olhos e permite à sua mão a liberdade de ver e a responsabilidade de o conduzir.

A obra de Pasolini, *Teorema*, surge nesta investigação como uma inspiração (uma respiração) para procurar mais longe. Percebe-se que esta cegueira que a personagem do pai sofre quando se aproxima da verdade relaciona-se com a interrogação que a pintura visa sobre a “génese secreta e febril das coisas em nosso corpo”¹¹. A sua nudez, no final do filme, não convoca o olhar do outro, do exterior, mas é afim ao sentimento de submersão interior que leva à pintura enquanto forma do ser surgir¹².

Entender-se-á aqui o fazer da pintura como um dar resposta a uma solicitação irrecusável do visível, à pergunta a que o pintor não sabe responder. Pontévia diz-nos que o pintor ao colocar no centro da sua obra a figura nua (no caso feminina) está a reconhecer o desejo enquanto fonte de energia de toda a produção¹³. Reforçando esta ideia de enlace amoroso entre pintor, as coisas do mundo e a pintura, Pontévia reconhece o princípio do erotismo na pintura: por um lado o jogo do ocultar e desvelar, que permite perceber que sempre há mais na imagem pintada, por outro a possibilidade de a arte nascer de um desejo que se dirige às coisas. Daí regressar-se tantas vezes a certos quadros, pela promessa de desvendamento que estes carregam, mas promessa que sempre se mantém em expectativa, nunca resgatada completamente. E, também, dessa promessa de alcançar algo para além do que vê se pode perceber a volta do pintor à inquietação da tela branca. Aqui a relação entre *Teorema* e a pintura

⁹ SERRA, Rui, Foi a luz, *And painting? A pintura contemporânea em questão*. Coord. Isabel Sabino, Lisboa: CIEBA, 2014, pp.193-205.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p.18.

¹¹ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p.21.

¹² Merleau-Ponty a propósito de tantos pintores afirmarem que as coisas os olham, cita André Marchand: “Penso que o pintor deve ser trespassado pelo universo e não querer trespassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para me surgir.” *Ibid.*, p.22. O pai de *Teorema*, no final da obra, talvez grite para surgir, para se fazer ouvir.

¹³ PONTÉVIA, Jean-Marie – La peinture, masque et miroir. In *Ecrits sur l'art et pensées détachées*. Prefácio Philippe Lacoue-Labarthe. Bordéus, Editions William Blake & Co. 1993, Vol. 1, p. 48.

parece-nos clara: estas personagens, invadidas por uma questão a que não sabem dar resposta, procuram voltar ao corpo do amante, no qual anteviram uma resposta: temporária, provisória como a resposta que o pintor alcança. Da mesma forma que pintor é seduzido pelo visível numa promessa de transposição de um limiar interminável, em que, por mais que se atravesse está-se sempre “diante” de algo que nos olha de volta; também estes amantes se desejam olhados de forma a se poderem ver.

Uma das questões que *Teorema* levanta prende-se com a verdade do fazer artístico, posta em cena pelo filho e pelo monólogo que faz sobre a falsidade da sua arte, ele como que representa uma “pista falsa”. Procurando responder a esta questão, já colocada em momentos anteriores, tomou-se a decisão de colocar uma regra no trabalho em atelier relacionada com o tempo de execução de cada trabalho. A regra estabelecida foi a de que cada trabalho deveria ser executado na sua essência de um fôlego só. Por outro lado, admitiu-se a possibilidade de um mesmo trabalho poder-se desdobrar através de séries ou pequenos conjuntos, evitando-se a correção excessiva para melhoramento, num exercício de parrésia.

Ainda sobre o trabalho plástico que acompanhou a investigação escrita, ele desenvolveu-se através da pintura sobre tela, papel e fotografia, bem como na produção de imagens fotográficas em co-autoria com um fotógrafo.¹⁴ Estas imagens, sendo muito devedoras das leituras e reflexões realizadas, não são no entanto ilustrações do texto escrito ou do próprio filme, ainda que com eles se relacionem estreitamente. Por esta razão optou-se por separá-las do corpo do texto – mas sem as

¹⁴ Segundo Isabel Sabino: “(...) caracterizando-se a criação artística (a pictórica incluída) pela miscigenação de referências, teorias, técnicas, etc.- donde resulta, na pintura, uma forte tendência híbrida, que integra sintomas e modos de ver de outros universos expressivos alheios....” Ainda que utilizando desta liberdade para integrar referências e outras técnicas, como a fotografia, toda a reflexão desenvolvida neste trabalho é sobretudo devedora da experiência pictórica na sua vertente mais tradicional: com pincéis, tintas e tela. “Surfing, sob um céu cor de tinta. Algumas notas sobre a melancolia na pintura contemporânea.” *Arte e Melancolia*, org. Acciaiuoli Margarida, Maria Augusta Babo, Lisboa: Instituto De História de Arte Contemporânea, 2011, p.86.

aglomerar num capítulo à parte, isoladas -, organizando-as por unidades com proximidade temática entre si e de forma não cronológica. Ainda que as decisões relativas à execução permaneçam mais no domínio da intuição e dificilmente possam ser objectiváveis numa auto-análise, procurou-se tanto no processo, quanto *a posteriori* oscultar o plano de actuação que nelas se radica. Nessas páginas mais dedicadas ao trabalho plástico e às reflexões sobre o processo no atelier, optou-se por manter um tom mais intimista, com alguma liberdade poética, recuperando algumas anotações realizadas no decorrer do processo, permitindo estabelecer a ponte com algumas inquietações do ponto de vista prático e sobre a construção do corpo de trabalho plástico. Estas páginas criam quase que uma narrativa paralela ao texto, cruzando-se com ele em alguns pontos, ecoando algumas frases ou comunicando a uma curta distância. Por esta razão os capítulos onde os trabalhos estão reproduzidos têm uma numeração que os diferencia do restante trabalho.

Importa, por fim, clarificar a estrutura que adoptámos para a presente investigação teórica. Esta divide-se em dois momentos, à semelhança de *Teorema*.¹⁵ Na primeira parte faz-se uma aproximação às personagens, às suas vidas e toma-se de empréstimo alguns autores para melhor esclarecer certos pontos.

O primeiro capítulo começa por dar uma visão da obra, apresentando o enredo e as personagens, para, no capítulo seguinte, se relacionar *Teorema* com o pensamento de Artaud - sobretudo sobre a forma como Pasolini constrói e apresenta os intervenientes, bem como na estrutura não linear da narrativa que fomenta o trazer à luz o inconsciente, o desejo e o sonho, preocupações de ambos os autores.

A presença quase divina e familiar do visitante ocupa o terceiro capítulo, bem como a reacção ambígua de Emilia à sua presença. Com Bataille abordamos a “*morosa delectatio*” e, já no quarto capítulo, também através desse autor, procuramos

¹⁵ No filme sente-se uma mudança a partir do momento em que o visitante parte, mas é no livro que essa separação se torna evidente, sendo este dividido em “Primeira Parte” e em “Segunda Parte”.

perceber as lutas internas e a dimensão oculta dos desejos dos protagonistas, bem como os interditos sociais e o excesso a que acedem que para uns é letal, para outros é fonte de vida.

Nos capítulos 6 e 7, sobretudo com Jean-Luc Nancy e Merleau-Ponty, procuramos perceber o que é esta condição de estrangeiro e de que forma o corpo assume a dimensão de vidente, *vindante* e de visitante. Finalizamos a primeira parte do trabalho com o capítulo “A partida e a posse”, tentando compreender por que razão a partida de alguém aparentemente tão recente nas suas vidas teve um efeito tão extremo: calamitoso ou vivificante.

Na segunda parte deste trabalho procura-se perceber como as personagens de *Teorema* encararam a sua partida e a ausência, bem como de que forma procuraram substituir ou possuir o visitante. Começa-se por se deter na questão do duplo e da ausência, para tal sondando-se a definição de “aura” e de duplo olhar, através de Walter Benjamin e de Didi-Huberman. Continuando a pensar sobre práticas de substituição somos levados a analisar, através de Jean-Pierre Vernant, a noção de *kolossós* e a forma como a mãe e o filho, de formas diferentes, mas com o mesmo resultado catastrófico, procuraram substituir o visitante. No terceiro capítulo desta segunda parte, o espelho e o poder da Medusa assistem-nos para perceber de que forma este visitante por um lado petrifica os que o olham de perto e, por outro, é fonte de vida. Freud, em *Luto e melancolia*, facilita pistas para uma aproximação às diferentes reacções da família e ao seu afastamento da realidade, sobretudo no que diz respeito à petrificação mortífera da filha, à clausura da mãe e à hipócrita e superficial solução do filho.

O último capítulo aproxima-se do pai, do corpo nu, do deserto, das roupas que abandona e procura antever uma resposta nesta nudez até às últimas consequências. Apontando-se a pista de que este deserto, aparentemente árido é antes um terreno de criação, próximo das lágrimas de Emília.

Segundo Gadamer “o horizonte de sentido da compreensão não pode ser limitado nem pelo que o autor tinha originalmente em mente, nem pelo horizonte do

destinatário a que foi escrito o texto na origem.”¹⁶ Pretende-se com este trabalho extrapolar o horizonte de significado que Pasolini investiu em *Teorema*, filme e livro, e assumir uma abordagem à obra do ponto de vista pessoal, relacionado com o pensamento teórico, mas também com a prática artística. As proposta de leitura apresentadas são algumas entre as muitas possíveis e, ainda que seja interpretativo, este trabalho não pretende fazer uma hermenêutica da obra com o fim de a explicar, de a proteger da incompreensão – pelo desafio que a obra propõe de nos raptar ao tempo da vida, de nos fazer perder o pé, de nos invadir. É no espaço entre a obra e a sua explicação que este trabalho se pretende encontrar, em tudo o que está lá porque é visto pessoalmente dessa forma – sem conclusões apaziguantes. Duchamp, na conferência “O acto criativo”, apresenta o artista como um ser mediúnico que não está completamente dentro da sua própria consciência e que acede a um fora de si. Daí resultar um desvio entre a intenção e a concretização, o “coeficiente artístico”. É este espaço que de algum modo foge ao controlo do autor, que também nos dá permissão para pensar outras vontades, um hiato que permite, por mais que se diga da obra, não esgotá-la.¹⁷

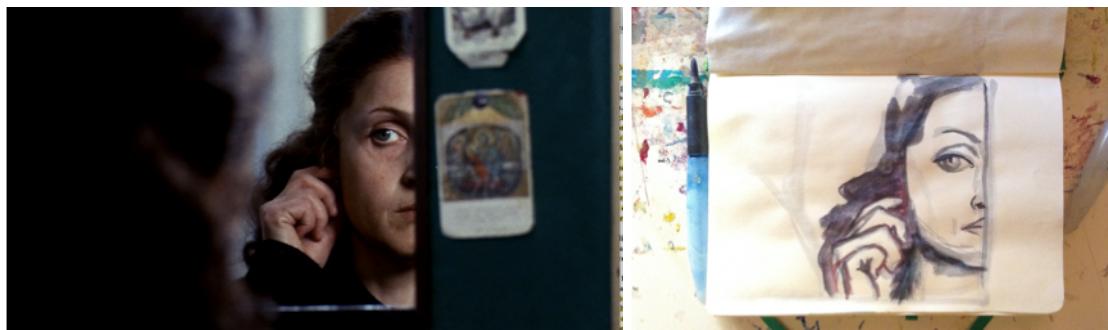
A circunscrição do trabalho exclusivamente a esta obra de Pasolini deve-se ao tempo limitado para empreender esta investigação e, sobretudo, pelo facto de se entender esta obra como um microcosmos, no qual sentimos o trabalho plástico - que é sempre um laboratório emocional - revisto e ampliado.

¹⁶ GADAMER, *Verdade e método, traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, tradução de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 575.

¹⁷ DUCHAMP, Marcel, *Cartas e textos sobre Arte*, Editorial Elba, S.L., Barcelona, 2010, pp. 63-67.

PARTE I - TEOREMA

I. DESENHOS DAS PERSONAGENS E OUTROS



(1)

(2)



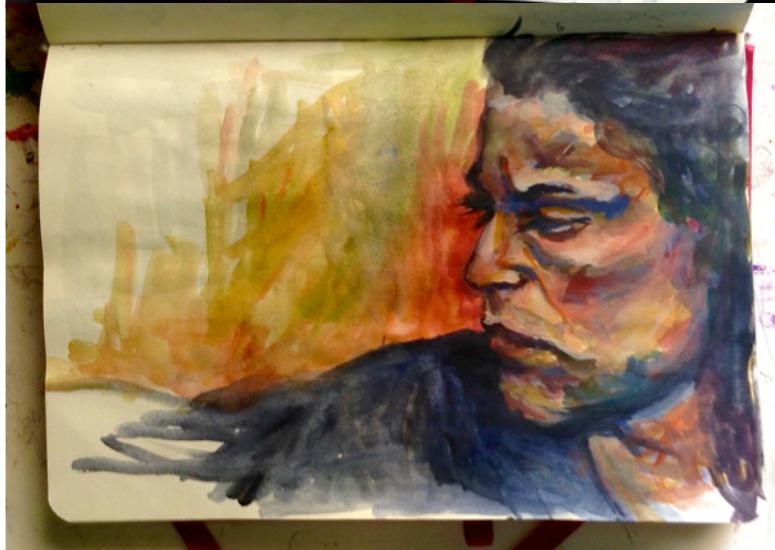
(3)



(4)



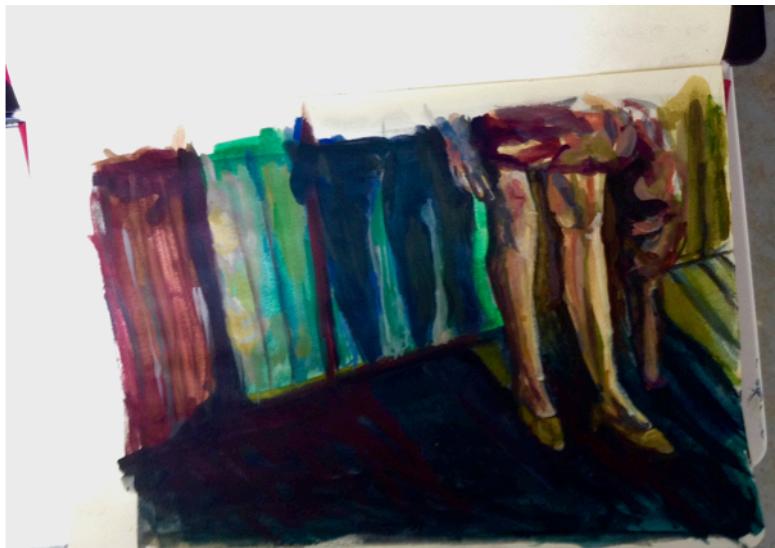
(5)



(6)



(7)



(8)

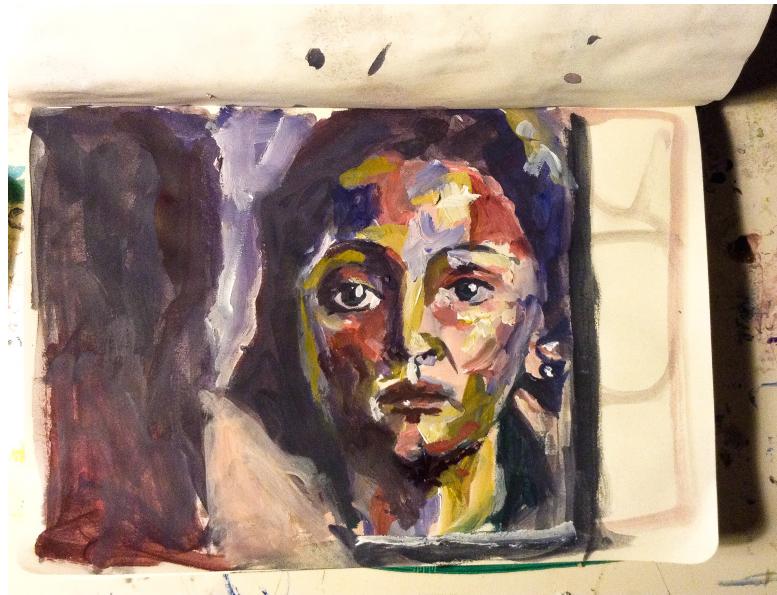


(9)



(10)

(11)



Emilia olha o visitante insistenteamente, já não consegue cumprir a tarefa de varrer o jardim, os pássaros são muito ruidosos. Cai cinza no colo do homem, agitada, a empregada corre a limpar, ajoelha-se. O trabalho já não faz sentido, os seus olhos confundem-se com a folhagem atrás de si. Corre para dentro de casa – todas correm para dentro de casa. No pequeno espelho, olha-se emoldurada – como se fosse uma das estampas de santos que colou à volta do reflexo – olha-se sem se medir, tira os brincos, olha-se, beija um santinho e corre. Pássaros e os seus pés a correr.

A pintura que pratico trabalha a partir de imagens capturadas ou recolhidas ao longo dos anos - internet, revistas, jornais e fotografias de família ou adquiridas em segunda mão. Esta recolhe não atende a priori a um projecto definido, é mais uma colecção de pequenos prazeres do que um arquivo. Apesar de o trabalho e a sua evolução ser muito orgânica e obedecer a “apetites”, consigo perfilar núcleos de trabalho coerentes.

Agora aproveito fotogramas de Teorema.

As personagens são extremamente impressivas. Emilia e Lucia, empregada e patroa irmanam-se no desejo, mas só aí.

É incrível Pasolini filmar como se pintasse. Muitos dos planos apresentam as personagens quase de forma estática, respira-se ao mesmo ritmo que o visitante enquanto ele lê no jardim. Demora-se nas caras dos camponeses, não lhe interessa a individualidade, mas sim aquela massa de olhos e de gestos, movendo-se quase em simultâneo.

(12)



Faço desenhos a partir das imagens do filme. Inicialmente pensei que seriam esboços para outros trabalhos numa escala maior – normalmente prefiro trabalhar com dimensões maiores – no entanto, percebo que não, estes vão ficar assim, pequenos, agarrados uns aos outros pelos agrafos do caderno. Não preside a tentativa de ilustrar a obra, tanto assim é, que outras personagens se juntam a este álbum (tal como as fotografias do álbum de Odetta, os meus desenhos também parecem conservar uma vida).

Termino alguns desenhos no trânsito do metro. Sinto que vou “adquirindo” as personagens conforme as vou pintando. Não ficam muito parecidas com a fonte, mas não me importo, só as quero fixar, tê-las para mim.

Também eu tenho dificuldade em me separar deles e transporto-os de um lado para o outro, talvez pelo facto de estarem juntos, agrupados como se de facto de uma família se tratasse.

O tema do corpo e do retrato não é novo para mim, tenho desenvolvido o meu corpo de trabalho à volta destes assuntos. Opto por figuras contemplativas, que se encontram em relação consigo mesmas.

(1) Pier Paolo Pasolini, imagem do filme *Teorema*, 1968.

(2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11) Aquarela s/ papel, Registros no caderno de apontamentos A5.

(12) Pier Paolo Pasolini, imagem do filme *Teorema*, 1968.

1. VISÃO GERAL DO ENREDO E APRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS



Figuras 3 e 4 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

Na imagem à esquerda vê-se a família à mesa antes da chegada do visitante, a imagem ainda é monocromática, como todo o filme até então. Na imagem à direita, a disposição da família à volta do pai alterou-se, estando o visitante à sua esquerda, lugar anteriormente ocupado pela filha. Ambos os momentos são de charneira: é a calma superficial antes da recepção dos telegramas que anunciam a chegada e a partida do visitante.

A trama de *Teorema*¹⁸ trata do encontro dos membros de uma família burguesa com uma personagem exterior à família, um convidado ou visitante que passa uma temporada na casa e que, no decorrer da estadia, tem relações sexuais com todos os elementos da família e com a empregada. A família é constituída pela mãe, pai, filha e filho. A empregada, o carteiro e o visitante são os demais intervenientes. A vida da família aparenta ser calma, abastada e cada um cumpre o seu papel social no quotidiano.

As personagens são descritas de forma algo sucinta: “Além disso não é realista [Pasolini diz que esta narração é como um “relatório” ou uma “parábola”], mas é pelo contrário, emblemático... enigmático... de modo que cada informação preliminar sobre a identidade das personagens tem um valor puramente indicativo: serve para a

¹⁸ *Teorema* será abordado tanto na sua versão filmica (Ficha técnica e elenco no Apêndice) quanto literária.

consistência, não para a substância das coisas.”¹⁹ Constituem uma família pertencente à pequena burguesia, não pela questão financeira – é visível que pertencem à classe rica industrial de Milão, mas Pasolini reforça no romance homônimo que são pequeno-burgueses no sentido ideológico desta expressão, ou seja: pobres em espessura, acobardados pela hipocrisia, desinteressados, situam-se entre o convencionalmente poético e o monstruoso. De facto Pasolini mostra grande desprezo por esta classe: “E, por isso, um burguês nunca poderia reencontrar a sua vida, nem mesmo se a perdesse?”²⁰ Mesmo a paisagem em redor da mansão que habitam é tratada com inferioridade: “os pequenos jardins de um verde sombrio e apagado dos pequenos pinheiros presunçosos, e até de uma qualquer horrível palmeira.”²¹

Não são excepcionais nem possuem nenhuma característica pessoal que os faça destacar dos demais. Pelo contrário, são banais e iguais aos de sua classe. A mãe, Lucia, é uma mulher vaidosa e entediada; o pai, Paolo, é descrito como tendo um olhar vazio, inexpressivo, tem semblante de alguém que só se preocupa com os seus negócios. O filho, Pietro, tem o olhar envelhecido pela hipocrisia, é débil, insignificante até. No início do livro, Pasolini vaticina-lhe logo o destino de derrotado por um futuro de burguês, destinado a não lutar pela vida. A irmã, Odetta, é doce e inquieta; a fotografia que transporta do seu pai – representativa de um culto familiar e de uma idolatria exacerbada ao pai – e a máscara em que já transformou a sua cara, demonstram a sua verdadeira nulidade e uma velhice precoce e inexpressiva. Emilia, a criada, é uma mulher sem idade, muito pobre, uma proscrita da sociedade; a esta criatura humilde, Pasolini reserva um final excepcional, de surpreendente elevação espiritual.

As suas vidas decorrem de forma calma, espartilhados pelas convenções e aparências, até receberem um visitante na sua casa. Este relaciona-se sexualmente com todas as personagens e parte.

¹⁹ PASOLINI, p. 17.

²⁰ Ib., p. 139.

²¹ Ib., p. 25.

O filme é dividido pela recepção de dois telegramas: um que anuncia à família a chegada do visitante, e outro que anuncia a este mesmo que deve partir. Até à chegada do visitante o filme é monocromático, adquirindo cor com a sua presença. A música é como uma personagem extremamente intensa, acentuando a dimensão psicológica das imagens. As personagens têm poucos diálogos e é sobretudo na segunda parte do filme, após o conhecimento da partida iminente do visitante que ganham voz, confessando as suas fragilidades (à exceção da empregada) e reagem de forma diversa, mas extrema, à ausência.

2. O FILME, O LIVRO E ANTONIN ARTAUD



Figuras 5 e 6 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

Não há praticamente diálogos, tudo no filme nos é dado sobretudo pelos olhares, pelo corpo e pelo silêncio. Na imagem da esquerda, Emilia observa o visitante, percebemos que não consegue contornar aquela presença, ao ponto de ser insuportável viver. Na imagem da direita vê-se a mãe atormentada.

O título *Teorema* parece evocar uma ordem matemática, visto a palavra teorema significar precisamente em Matemática uma afirmação que pode ser provada verdadeira através de outras já demonstradas. “Corolário”, título de capítulos do livro *Teorema*²², é uma afirmação deduzida de uma verdade já demonstrada, é a decorrência de um teorema. Esta organização matemática, sistematizada que visa *provar* uma verdade, é muito evidente na obra literária, pois esta é composta por capítulos de pequena dimensão que são como axiomas (postulados ou definições já aceites). Na primeira parte, Pasolini dá-lhes o título de “Dados” e “Outros dados”, onde descreve a família e a sua vida mostrando os seus comportamentos burgueses e onde diz que este relato não pretende ser naturalista, daí o ser comedido em detalhes, pois é uma parábola²³. De seguida entra na enunciação, que também é uma anunciação com a intervenção da personagem Angiolino que traz o telegrama anunciando a chegada²⁴.

²² Na segunda parte do livro, Pasolini introduz os capítulos: “Corolário de Emilia”, “Corolário de Odetta” e “Corolário de Pedro”. PASOLINI., *op. cit.*, capítulos 1, 2, 6 da segunda parte.

²³ “Repetimo-lo: não é uma narração realista, é uma parábola; (...) encontramo-nos ainda na enunciação” PASOLINI, *op. cit.*, p. 19. Ainda esclarece: “(...) mais que um relato é aquilo que nas ciências se designa “relatório”, é, portanto, muito informativo; por isso o seu carácter mais do que a mensagem é o “código””

²⁴ O título do capítulo onde Angiolino entrega o telegrama que anuncia a partida, chama-se: “Segunda anunciação de Angiolino” (PASOLINI, *op.cit.*, p.70); o gesto de Emilia ao entregar o telegrama ao

Nos capítulos seguintes segue-se a descrição da reacção das personagens à sua presença e da forma como se digladiam consigo mesmos.

Ainda que o título nos sugira uma estrutura ordenada e analítica, esta obra de Pasolini move-se para além das fronteiras da razão e do tempo, logo no início do livro Pasolini adverte o leitor: “[...] poderia ser Primavera, ou o inicio de Outono: ou as duas juntas, porque esta nossa história não tem uma sucessão cronológica”²⁵ ou ainda: “Esta noite é anterior ou posterior ao dia em que aconteceu o episódio com Emilia? Pode ser anterior ou posterior: isso não tem qualquer importância”²⁶ e “salientamo-lo pela última vez, os factos desta história são co-presentes e contemporâneos.”²⁷ Como se todos os dados exteriores fossem irrelevantes. No filme esta ausência de linearidade é conseguida sobretudo pela inserção de imagens de curta duração do deserto, mostram sempre uma superfície árida a ser fustigada pelo vento e pela sombra das nuvens a passar; também as imagens iniciais do filme representam o desfecho da história que é contada: a fábrica, a multidão de empregados, os jornalistas.

O livro e o filme *Teorema* são produzidos em simultâneo, acompanhando-se, nem sempre coincidindo, mas um remetendo-se para o outro numa relação de intimidade e aclaramento que em tudo lembra a personagem principal, o visitante, sobre a qual nos iremos debruçar mais à frente. De início as obras não coincidem: o filme começa com o fim do livro: o jornalista “que não disfarça nem a timidez, nem a consciênciaperversa” coloca perguntas à multidão de trabalhadores da fábrica de Paolo - o pai - “na sua linguagem de gosto duvidoso, de cultura para cidadãos médios”²⁸, sobre a entrega da fábrica aos trabalhadores, como anteriormente se tinha referido, mostrando o final dos acontecimentos narrados. Já o livro começa por descrever Paolo. Os momentos em que o jornalista surge, tanto no fim do livro como no início do filme são dos poucos que nos remetem para a existência de um mundo exterior ao das personagens.²⁹ A relação entre a obra filmica e a obra literária é

visitante é descrito como um privilégio que lhe está reservado reforçando a ideia de anunciação (ver nota 41).

²⁵ Pasolini, op.cit., p.11.

²⁶ Ib.p. 28.

²⁷ Ib.p. 31.

²⁸ PASOLINI, p.138.

²⁹ Mesmo quando aparecem outras figuras secundárias, bem como a cidade movimentada, é uma perspectiva interior que nos é dada. Aqui, na entrevista mundana e tendenciosa a realidade apresentada

reforçada pela quase inexistência de diálogos ou narração no filme, uma característica que nos parece aproximar desde logo a obra *Teorema* ao pensamento de outro autor: Antonin Artaud, expresso na sua obra *O teatro e o seu duplo*.³⁰

Ambos os autores pretendem a negação da palavra, que consideram falsa e redutora, procurando dar lugar à expressão do corpo, ao gesto e ao silêncio: “esses temas serão transportados directamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras”.³¹ Os temas a que Artaud se refere serão “cósmicos, universais, interpretados segundo os textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc.[...] Além disso, as grandes transformações sociais, os conflitos de povo com povo e de raça com raça, as forças naturais, a intervenção do acaso, o magnetismo da fatalidade.”³² Instiga a personagens ampliadas à dimensão de deuses, de heróis, ou de monstros – precisamente o que este visitante é.

Da leitura da obra de Artaud, percebemos que o espaço da cena vibra numa ansiedade que rapidamente se poderá transformar em agitação e excesso, prestes a explodir tal como na obra filmica *Teorema*. Nesta sentimos uma contenção sufocante, tanto nas personagens como no ambiente que as envolve, um silêncio denso que só nos últimos segundos da película, de tão opaco e consistente, se transforma num grito. Mesmo quando as personagens ganham voz, na segunda metade do filme, esta é interior, angustiada, espartilhada por emoções que não encontram escapatória. As suas confissões, ainda que sinceras, fazem-nos duvidar, são demasiado cruas, e sentimos que de facto são os gestos e o corpo das personagens que, mais do que a torrente de palavras, nos revelam os seus pensamentos. Este retorno ao gesto em Pasolini é muito evidente nos momentos imediatamente anteriores às personagens se relacionarem

é desinteressante e mesquinha. Sempre que na obra literária introduz algo que remete directamente para a realidade exterior ao íntimo das personagens (como acontece no “Inquérito sobre a doação da fábrica” (p.138) e no “Inquérito sobre a santidade” (p.127)), o autor pede paciência ao leitor para mostrar a “pobre lógica quotidiana”, reforçando que o fundamental é o que está para lá da superfície.

³⁰ A relação entre o filme *Teorema* e o pensamento de Artaud surgiu de forma inicialmente intuitiva, a propósito de uma releitura de *A arte e a morte* de Antonin Artaud, mas, ao serem convocados os textos de Philippe Lacoue-Labarthe reunidos no volume *Duas paixões* e a obra *O teatro e o seu duplo* de Artaud, consubstanciou-se esta relação entre ambos. ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³¹ ARTAUD, *op.cit.*, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 144.

sexualmente, com o visitante: “privada de consciência e de palavras”³³, “apenas agindo, como num sonho; ou melhor, agindo antes de decidir”³⁴. Como se no gesto houvesse mais verdade do que na palavra educada para enganar.

Artaud pretende servir-se do espaço teatral, não apenas nas suas dimensões e no seu volume, mas ainda nos “seus subterrâneos”, espaços com densidade psicológica que vivem através e com as personagens. Da mesma forma, os *décors* e personagens de *Teorema* confluem para uma obra que materializa a ideia de Artaud segundo a qual “[a]s imagens e os movimentos empregados não existirão apenas para o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito”³⁶. As imagens de deserto que interrompem o filme, são o reflexo do vazio interior daquelas personagens, ou quase como o presságio de um destino. O silêncio da casa e dos momentos entre as personagens, sabendo nós que esta burguesia é ruidosa e ostensiva, como vemos nas imagens iniciais em que surge o filho com os seus amigos, refere-se ao silêncio dos seus relacionamentos, ao silêncio das suas vozes interiores.

Ambos os autores renunciam “ao homem psicológico, ao carácter e aos sentimentos bem nítidos”³⁷. As personagens do filme sofrem uma transformação profunda no decorrer da acção e é nos seus gestos e expressões subtils, sem artifícios, carregados de uma profunda verdade de autodescoberta, que assistimos aos temas “subterrâneos” da sociedade e da humanidade. Pasolini utiliza planos muito aproximados, nos quais é o rosto o centro da acção; no livro, apêndice, poesia e anexos completam as acções e descrições das personagens, envolvendo o leitor nesta vertigem interior.

³³ PASOLINI, *op.cit.*, p. 26.

³⁴ *Ibid.*, p. 31

³⁶ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 145. Pasolini introduz uma personagem secundária para representar este homem superficial (devido à adjetivação que Pasolini usa para o caracterizar tem maior expressão no livro): o jornalista que surge para entrevistar o campesinato quando Emilia ascende ao céu, diz Pasolini referindo-se-lhe: “e lê-se no seu rosto a consciência perversa” e ainda acrescenta que perante uma situação tão rara e misteriosa a sua linguagem, ao questionar aquele povo devoto, é “medíocre” e “trivial”. PASOLINI, *op.cit.*, p. 127.

³⁷ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 144.

No capítulo *O teatro da Crueldade*, quando Artaud parece descrever as personagens de Pasolini (“é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá”)³⁸, naturalmente refere-se tanto ao actor/personagem quanto ao espectador, mas é precisamente este ser social, constrito pelas regras e pelas aparências que Pasolini tão veementemente critica. Artaud continua referindo-se à necessidade de pôr em cena as “grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado”³⁹, as transformações sociais e os conflitos, bem como as discrepâncias são temas obrigatórios para ambos, não somente à luz crua do Sol, numa crítica apenas social, mas espelhando em simultâneo tanto o mais superficial quanto o mais profundo do espírito, a imaginação e o sonho em plano de igualdade com a vida. Assim, as personagens de *Teorema* aparecem-nos quase como figuras-tipo, cumprindo uma função que nada tem a ver com o entretenimento e que extravasa a doutrina social e o próprio ego do autor; ainda que sejam tudo isso, parecem estar muito para além.

A inexistência de uma linearidade narrativa na obra, tanto literária quanto filmica, reforça precisamente este trazer à luz o inconsciente, o desejo, o sonho. Também a este propósito é interessante a forma como Terence Stamp descreve o seu processo enquanto actor desta produção, assumindo o papel do visitante. Não conseguindo falar com o realizador - Pasolini não falava inglês e afastou-se completamente do actor, dando-lhe indicações lacónicas e bruscas através da actriz Laura Betti -, Terence Stamp não conseguia perceber o que era esperado de si. Não havendo diálogos escritos e sendo as indicações escassas, afirma ter assumido uma posição de “judge not”, assumindo-se não como um corpo, mas sim como uma consciência em sintonia permanente com as outras personagens – o que é curioso tendo em consideração o que em cima foi dito a propósito do corpo, talvez esta personagem pareça tão estranha por ser também nisso tão oposta às demais.

Esta procura do que está para além da superfície também é visível no método de trabalho de Pasolini uma vez que as filmagens decorreram sem que os actores congessem a sequência final. Aliás, Terence Stamp apercebeu-se de que o realizador

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*

o filmava muitas vezes nos momentos de pausa, quando estava distraído, o que é revelador desta procura de espontaneidade e intimidade.

Pasolini e Artaud tanto na obra quanto na vida, revelam-se próximos dos extremos da morte e da vida, da loucura e da criação, da santidade e do abjecto; talvez e sempre, mostrando que esses são o reverso do mesmo, que um sem o outro não existe.⁴⁰

Talvez estes silêncios e vazios da obra que nos permitem aceder aos interiores das personagens sejam a “textura do Ser” que a pintura procura e que faz visível, tal como Merleau-Ponty refere: “Essa visão devoradora [a da pintura], para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem a sua casa.”⁴¹ A diferença já referida que Pasolini faz entre a consistência e a substância das coisas, os “subterrâneos” que Artaud refere.

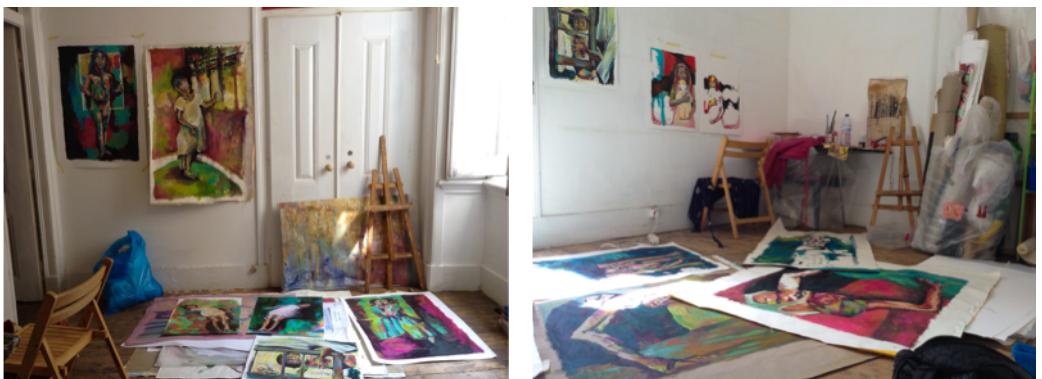
⁴⁰ LACOUE-LABARTHÉ, Philippe, *Duas paixões*, tradução de Bruno Duarte, Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

⁴¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo : Martins Fontes, 1999, .p. 10.

II. O PROCESSO



(13)



(14)



(15)

O filho de Teorema é uma fraude. Representa o artista fácil, superficial, actor permanentemente em fuga do holofote para que não se lhe veja a maquilhagem a derreter, mas sem se conseguir afastar do brilho da ribalta. Ele inventa teorias para camuflar a sua inépcia, despreza-se por se saber tão distante de si mesmo.

Como aproximar o trabalho de atelier a uma verdade? Como permitir que a ideia a priori seja transportada para o suporte com alguma fidelidade (já assumindo a

(rasura, o erro, o imprevisto como parte natural e essencial do processo) e, precisamente: permitindo a rasura, o erro e o imprevisto escavarem a superfície sem correções e constrangimentos impostos posteriormente? Como aceder a essa “textura do Ser” que Merleau-Ponty refere, a essa substância das coisas por oposição à sua consistência que Pasolini alude ao descrever a família. E as “coisas” aqui, neste atelier sou eu.

Pasolini afasta as palavras, os excessos: “Este retorno ao gesto é muito evidente nos momentos imediatamente anteriores às personagens se relacionarem, sexualmente, com o visitante: “privada de consciência e de palavras”, “apenas agindo, como num sonho; ou melhor, agindo antes de decidir”. Como se no gesto houvesse mais verdade do que na palavra educada para enganar.” (excerto da página 21 deste trabalho).

Procuro definir um processo de trabalho que me auxilie na investigação das questões que Teorema me coloca. Tem de haver uma correspondência entre o momento do fazer e a “verdade” do que estou a pintar.

O oposto a isto seria, por exemplo: desenvolver figuras incompletas, inacabadas (como têm surgido no decorrer do trabalho plástico) mas sendo essa incompletude pré-estudada, definida em esboço e depois “mastigada”. Como o filho de Teorema que sobrepõe planos transparentes para esconder os erros, procurando parecer extraordinário, camuflando a sua ignorância e falta de génio com trabalhos obscuros.

A entrega tem de ser total no momento de trabalho.

Nunca procuro seguir a imagem “à risca”, esboço-a no papel ou tela e parto para a cor, que é o que verdadeiramente me absorve (“toda a linha faz cor”, Cézanne?).

O trabalho em atelier tem sido muito intenso: procuro captar à primeira a intenção da imagem mental, num registo rápido em que o processo se sobrepõe à

qualidade do trabalho final. Algumas pinturas ficam com zonas de tela à vista. Não sinto necessidade de “embelezar” os trabalhos, fico satisfeita com o trabalho directo, intenso, sem paragens. Parece que há uma energia da imagem que necessita de ser consumida no processo de a trazer à vista. Tudo começa com o pegar o pincel e termina quando o pouso. Acaba. Descanso. Fim. Amanhã haverá outro a exigir ser pintado.

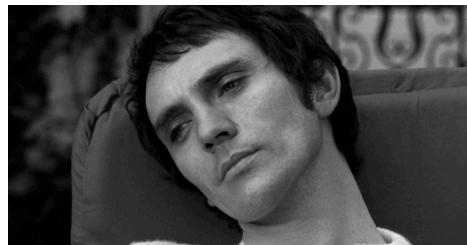
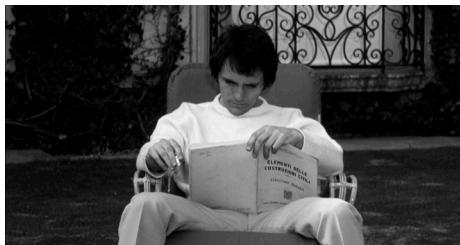
Defini que cada pintura deverá ser começada e concluída nas poucas horas de um único dia de trabalho: procuro assim conservar a frescura da ideia que instigou à transposição para o papel ou tela da imagem. Procuro não acrescentar pela correcção nada, mas rasurar rapidamente, “o meu trabalho alimenta-se daquilo que despedaça” como diz Júlio Pomar. Trabalho de forma incansável, abdico do almoço e de pausas para cumprir este objectivo. É extenuante. Há uma sensação de gratidão e de apaziguamento que me preenche no fim do dia, na manhã seguinte regresso com urgência à superfície branca e aos pincéis.

No final tudo parece extremamente organizado, como se tivesse um plano inicial. Ainda que não saiba a próxima pincelada não sinto que esteja a “fazer experiências”, parece que tudo deveria acontecer exactamente como acontece com todas as indecisões e erros, independentemente do resultado final

É, de facto, próximo do gesto amoroso, este encontro com o papel... Este lugar de verdade que é o momento de entrega à pintura. Eu sou o meu “visitante” ou o meu “estrangeiro” de Pasolini. Vivo na ponta do dedo que espalha a tinta. O corpo desenhado encontra o meu corpo, um ganha vida no outro, um é a afirmação do estar-aí do outro..

- (13) Vista do atelier da Faculdade de Belas - Artes.
- (14) Vista do atelier da Rua Alexandre Herculano.
- (15) Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

3. O VISITANTE



Figuras 7 e 8- Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

A chegada do visitante é anunciada pelo carteiro com nome de anjo e gestos infantis.⁴² O visitante chega e ocupa o seu lugar com a simplicidade de um regresso. A sua presença é perturbadora, não por estar a mais ou de novo. Todos parecem procurar a sua atenção, estar com ele e partilhar de um segredo que ele transporta. Todos são impelidos para ele – como se se precipitassem conscientemente num abismo - e debatem-se com o desejo de um relacionamento íntimo.

A sua presença aparenta sempre ter feito parte desta casa, visto não haver intrusão nem perturbação na intimidade da família com a sua chegada, mas antes uma familiaridade, um direito de pertencer, um quase-hábito. Como que não havendo uma chegada, mas um retornar de/a algo familiar, que ao mesmo tempo é excitante e escandaloso por aparentar pertencer e não pertencer, por ser familiar e desconhecido em simultâneo. A chegada deste visitante parece trazer consigo a possibilidade de vida e de transformação.⁴³

Parece não haver estranheza em recebê-lo na intimidade da casa e do corpo, pois ele aparenta ser uma parte de cada um dos elementos da família, ele religa-os a si mesmos, num aparente desvendar de si próprios. O facto de ele lhes ser interior é

⁴² O carteiro é descrito por Pasolini como uma espécie de elfo travesso, tudo nele tem um ar mágico e engraçado, com olhos carregados de uma inesgotável reserva de alegria. É a única personagem que se revela genuinamente feliz e divertida. Ainda que surja sempre associado a algo de sagrado ou mágico, o carteiro está no oposto de Emilia – uma personagem também extremamente humilde, mas próxima de um sagrado verdadeiro - que nada aprecia nele, pois em oposição a esta felicidade infantil, algo idiota, encontra-se “encerrada numa barreira de silêncio”. PASOLINI, *op. cit.* pp.19,20.

⁴³ Já foi referido que a chegada do visitante é anunciada por um telegrama que é trazido por Angiolino, o carteiro, que remete para o anjo da Anunciação.

reforçado pelo que Pasolini escreve: “Os secretos olhares de amor pelo hóspede, cada um cultivando-o dentro de si, como um assunto que apenas a cada um diz respeito.”⁴⁴

É descrito como sendo doce, paternal e simultaneamente maternal, genuíno e a sua presença transmite sempre tranquilidade e segurança. Todos os encontros amorosos são definidos - tanto no livro através da descrição do autor, como no filme pela ausência de palavras, por um silencioso assentimento - como separados das palavras, da consciência e da vontade conhecida das personagens da família; eles como que são tomados por uma vontade desconhecida, reprimida, profunda, por um “sonho nascido dentro deles”.⁴⁵

O visitante apresenta-se completamente à vontade com as outras personagens, consigo mesmo, com o seu corpo. Pasolini descreve-o como uma fonte de luz iluminando a sala como o Sol, como sendo extraordinário e diferente de todos os outros pela sua beleza excepcional, característica que o torna quase escandaloso pelo contraste com os outros.⁴⁶ Como Bataille afirma : “Eles dizem que a beleza é a armadilha do diabo: só a beleza, com efeito, torna tolerável uma necessidade de desordem, de violência e de indignidade que é a raiz do amor.”⁴⁷ A sua presença altera a vida de todos os elementos da família, pois todos sentem necessidade de total intimidade com ele.

Há algo de divino na sua presença, na serenidade, na altivez, no olhar condescendente e maternal/paternal com que é descrito. Pasolini, no capítulo em que

⁴⁴ PASOLINI, *op.cit.*p. 70. Neste ponto, o último almoço em família, também é referido o carácter sagrado daquela união: “O olhar de cada um tem o mesmo significado, a mesma finalidade: mas, todos juntos, não fazem com certeza uma igreja. (Mesmo sendo sagrado o silêncio daquele almoço.)”

⁴⁵ PASOLINI, *op.cit.*, p.33. Esta sensação que o visitante suscita, de familiaridade e estranheza em simultâneo, é afim do conceito de *unheimlich*, desenvolvido por Freud (que será abordado na segunda parte deste trabalho).

⁴⁶ PASOLINI, *op. cit.*, p.21.

⁴⁷ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, [1957]. Tradução António Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987., p.174 O amor procura sempre o outro e utiliza a astúcia – neste caso a beleza - para criar o envolvimento erótico.

coloca questões sobre a santidade⁴⁸, explicita que o encontro que a família teve foi de facto de índole religiosa, foi uma experiência divina de amor.

Esta personagem propõe ao espectador uma reflexão sobre a perda de autenticidade e sobre uma *certa morte* – que não é a efectiva – pois o visitante pode ser visto como um anjo de destruição – para um *outro nascimento*. Ao estabelecer esta mediação entre o divino e o corpo, empurra-os para uma luta destrutiva com as suas próprias consciências. Pasolini indica várias vezes uma possibilidade de premeditação nesta destruição, os elementos da família a certa altura vêem-no como um justiciero, de certa forma castigador: “Queres talvez sugerir-me, através de terríveis e castigadoras palavras de justiça, a identificação entre uma verdade, sempre inimaginável e incestuosa, com toda a realidade completa?”⁴⁹, diz Odetta referindo-se ao visitante, ou ainda a mãe: “No entanto, enquanto tu me acaricias, compreensivo e sem piedade, pergunto-me: Para onde me queres empurrar? (...) lançar-me cada vez mais para o precipício de que me abeirei ao decidir o meu adultério contigo?”⁵⁰ A ambiguidade da personagem e do sentido que Pasolini dá aos acontecimentos sente-se também em Emilia, que aparentemente tem um destino de elevação, mas cuja entrega ao sagrado, através da purificação pela ingestão de urtigas, é descrita como “escandalosa penitência”⁵¹.

Podemos considerar este visitante como uma personificação do *eros*⁵². Filho do Engenho e da Pobreza, tal como Platão o descreve através do discurso de Sócrates-Diotima: é o “instinto que permite ao homem superar a sua não-transcendência inicial e encontrar, no plano divino, a partilha da sabedoria e imortalidade a que a alma

⁴⁸ “Assim, qualquer coisa que aconteça a um burguês, mesmo um milagre ou uma experiência divina de amor (...). PASOLINI, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁹ *Ib.*, p. 76.

⁵⁰ *Ib.*, p. 79.

⁵¹ *Ib.*, p. 104.

⁵² Pasolini também apresenta esse indício quando afirma, pelas palavras da mãe, que o filho está a ler o *Banquete*. PASOLINI, *op. cit.*, p. 77. Pasolini, facilita várias referencias de forma a compreendermos melhor esta presença, desde citações bíblicas, a excertos de Rimbaud.

aspira”⁵³. No plano físico assegura a continuidade genética, no espiritual a continuidade da alma. Maria Teresa Schiappa de Azevedo refere que o seu nascimento mítico reflecte, a nível alegórico, a naturaza contraditória do filósofo: dividido entre carência e plenitude, ignorância e saber, humano e divino. Ainda a prática de relações de pederastia – referidas no mesmo texto da autora -, inseridas numa tradição pedagógica afecta aos círculos aristocráticos atenienses, serve para pensar o relacionamento desta família com o visitante, sobretudo com Pietro, o filho jovem da família. Por um lado pela diferença de idades, pois o filho é claramente muito jovem⁵⁴ e o visitante é um homem adulto, por outro na concorrência de um envolvimento tanto emocional/sexual como de confronto e possível aperfeiçoamento pessoal, através do contacto com o visitante.

Ele surge como algo de intermédio: algo entre o mortal e o imortal, um intermediário entre o humano e o divino, uma força que os põe em trânsito.⁵⁵

A empregada beija por várias vezes as mãos do visitante, limpa-o. Na sua presença fica transtornada: entra e sai de casa, interrompe gestos, despoja-se dos acessórios, beija as imagens dos santos e por fim procura o suicídio. Sentir-se-á pouco digna daquela presença? É ela a única a perceber que é um deus que está perante si? “Um Deus antigo... Precisamente camponês... Bíblico e um pouco louco?”⁵⁶

⁵³ AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de, Amor, amizade e filosofia em Platão, *Symbolon I : Amor e Amizade*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2009.p.45.

⁵⁴ A extrema juventude e inanidade do filho está bem presente no facto de os dois ficarem instalados no seu quarto de infância e pelo imenso pudor que demonstra ao despir-se à frente do visitante.

⁵⁵ Segundo Mário Perniola, esta noção de intermediário perde-se no próprio discurso de Diotima, assumindo *eros* um carácter de preenchimento de intervalo em favor da tendência a transcender, a superar, a ir além, perdendo a dimensão do trânsito, implícita na noção de intermediário. O discurso de Diotima é concluído com a “descrição do movimento ascensional do amor, que, partindo da beleza dos corpos, vai pouco a pouco cada vez mais para o alto, em direcção às belas instituições, às belas ciências, chegando à contemplação do belo em si.” PERNIOLA, Mário, *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo*. Tradução Maria do Rosário Toschi, São Paulo: Livros Studio Nobel, 2000, p. 63.

⁵⁶ PASOLINI, *op. cit.*, p. 104.

Esta mulher de origem humilde percebe que o visitante parte para não voltar. Emilia tem “uma consciência sem palavras. E consequentemente sem tagarelices”⁵⁷. O silêncio que trocam é uma misteriosa cumplicidade, que faz com que seja a “única a saber, quando tiver partido, que nunca mais regressarei, e procurar-me-ás onde terás de procurar-me”⁵⁸. Enquanto a mãe, o pai e os filhos se vêem com um vazio perante a sua ausência, ela apercebe-se de como se distanciou de uma verdade mais profunda e antiga e decide partir. Regressa às origens, à sua proveniência rural e da própria terra. A família substitui-a por outra empregada que curiosamente também se chama Emilia, ou simplesmente a família nem se apercebe que a outra se foi embora e, por conveniência, preguiça ou indiferença chamam o mesmo nome a todas as empregadas — mais um sinal da frieza e do desprendimento dos patrões. Talvez o visitante lhe revele a sua missão, lhe mostre qual o seu derradeiro objectivo.

Emilia torna-se santa: começa por curar uma criança doente, de seguida liberta-se do peso e das amarras do corpo levitando sobre um telhado, para por fim se transformar na própria natureza enterrando-se e dando origem a um regato, sempre com o semblante de quem se entregou ao cumprimento de uma missão desde sempre conhecida. No capítulo intitulado “Chegou o momento de morrer”, Pasolini acrescenta às suas lágrimas o poder curativo, pois curam a ferida de um trabalhador da obra onde se enterrou viva.⁵⁹



⁵⁷ PASOLINI. *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸ *Idem*. E ainda na página anterior: “Cumprimento-te mal, rapidamente e em último, porque eu sei que a tua dor é inconsolável e não precisa sequer de pedir consolação. Tu vives toda no presente”. Emilia está muito próxima de uma certa autenticidade original que a obra valoriza: a natureza quase selvagem (o deserto ou até mesmo as ruínas no campo) em detrimento das pessoas e da cidade, a camponesa em oposição à burguesa. Este excerto do livro é o único momento em que ouvimos a voz do visitante (ainda que por escrito), o momento em que fala da personagem mais humilde, dirigindo-se-lhe.

⁵⁹ PASOLINI, Pier Paolo, *op. Cit.*, p.130.

Figuras 9 e 10 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

À esquerda Emilia ergue-se por cima de um telhado perante as pessoas da sua aldeia. À direita faz-se enterrar dizendo que não vem para morrer, mas somente para chorar e da acumulação das suas lágrimas surge um regato.

De novo, o destino de Emilia parece consonante com as palavras de Artaud:

“([...]Vais dizê-lo a ti próprio, dizer alto que morres. Vais morrer: Vou morrer pela segunda vez.), uma qualquer humidade de água de ferro ou pedra ou vento vai refrescar-te incrivelmente e aliviar o pensamento, imagine-se, e tu próprio escorres, a escorrer vais adaptar-te à morte, ao teu novo estado de morte. E essa água que corre é a morte, e mal olhas em paz para ti mesmo, registas as novas sensações, é porque a grande identificação começa. Estavas morto e agora dás contigo outra vez vivo —, MAS ACONTECE, DESTA VEZ, QUE SÓ.”⁶⁰

Através desta segunda morte (Artaud refere várias vezes que esta é conhecida e nada tem de novo), finalmente fica viva, e através da água que escorre (que é a morte e a própria Emilia a esvair-se, a ver-se morrer, transcende a sua individualidade e participa de uma alteridade que se exterioriza na água) finalmente Emilia cumpre o seu destino e regressa à “grande identificação”, talvez regresse a um deus antigo como Pasolini refere.

A sua reacção perante este ser é também próxima do que Bataille descreve como sendo a “*morosa delectatio*”⁶¹, a qual reúne os aspectos ambíguos da tentação colocando o ser desejado entre o odioso e o deseável.⁶² Esta personagem por duas vezes se entrega à morte, sem nunca realmente deixar de viver e, por fazê-lo, passa a viver em plenitude: no início do filme quando, na cena que Pasolini chamou de “O

⁶⁰ARTAUD, Antonin, *A arte e a morte*. Tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 10.

⁶¹BATAILLE, *op. cit.*, p. 154.

⁶²“Pouco a pouco, a contemplação daquele corpo torna-se insustentável. E ela revolta-se, enfurecida contra a própria tentação.” PASOLINI, *op. cit.*, p. 25.

sexo sagrado do hóspede dos patrões”⁶³, decide suicidar-se, mas é impedida pelo visitante, e a sua segunda entrega à morte dá-se quando se enterra viva e das suas lágrimas brota um regato, tornando-se fonte de vida. Talvez Emilia sinta que só morrendo poderia estancar a vida que pressentia poder jorrar de si depois de ser tocada por aquele ser. Bataille mostra que o êxtase sexual é a intensificação extrema da vida, *petite mort*, por ser experiência da morte, usando o exemplo do êxtase de Santa Teresa que no seu relato associa a dor intensa da doçura de amor, tanto espiritual quanto física, ao desejo de morte. Esta morte não é a morte da vida (“mas ninguém pensa numa morte que seria passivamente ausência de vida.”⁶⁴), mas sim o instante em que a morte é desafiada. Contrariamente à diabolização que a Igreja católica faz do acto sexual fora do matrimónio – pecado que destrói a vida espiritual, tal como a morte destrói o ser organizado, Pasolini coloca esta mulher a aceder ao divino por via do contacto íntimo, físico, com o visitante.

⁶³ PASOLINI, *op. cit.*, p.23.

⁶⁴ BATAILLE, *op. cit.*, p.151

4. O INTERDITO



Figuras 11 e 12 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

À esquerda Pietro ri-se de si mesmo, da sua inépcia, amargo e desiludido. À direita a imagem mostra o momento em que a mãe se apercebe que não irá encontrar consolo no corpo dos jovens.

“O ser é nos dado num ultrapassar *intolerável* do ser, não menos intolerável que a morte. E uma vez que, na morte, ao mesmo tempo em que ele nos é dado nos é retirado, devemos procurá-lo no *sentimento* da morte, nesses momentos intoleráveis em que parece que estamos morrendo, porque o ser não está em nós senão como excesso, quando a plenitude do horror e da alegria coincidem.”⁶⁵

Os elementos da família permitem que haja este “irrompimento” de si mesmos. Todos vão contra algum preconceito para se relacionarem com o visitante. Parece que é necessário quebrar regras, lutar internamente para aceder a este homem e ao que ele transporta consigo.⁶⁶

Bataille, no capítulo IX da sua obra *O erotismo* refere que a “essência do erotismo é dada na associação inextrincável do prazer sexual e do interdito. (...) Nunca

⁶⁵ BATAILLE, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁶ “O prazer de se deixar violar por aquele olhar, de ficar voluntariamente perdida e degradada, coincide com uma vergonha que pode ser casual e legítima (...)", PASOLINI, *op. cit.* p. 37. Pasolini claramente relaciona aqui a degradação e o prazer que a mãe sente ao corromper as convenções sociais, ao negar manter algo que lhe é esperado, ao deliberadamente quebrar as regras por força de um desejo incontrolável. A frase citada retrata o momento em que a mãe se despe à vista das roupas nuas do visitante. Ela luta contra si mesma para se manter nua, contra o pudor da sua educação e do seu mundo e, tal como as outras personagens antes ou depois dela – Pasolini insiste neste ponto – ela age antes de pensar, vence por momentos os obstáculos do seu mundo de regras artificiais e exteriores, pela naturalidade e modéstia do gesto. Mas esta coragem dura-lhe pouco e socorre-se de uma mentira socialmente aceite para se admitir a si própria naquela situação: foi surpreendida pelo jovem no seu banho de sol habitual. A dualidade fracturante que sente entre o desejo e o manter a sua posição social e as convenções, sufoca-a de uma vergonha que a transfigura, a deixa ridícula, incapaz, mendiga.

o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito.” Antes referira que a transgressão organizada – em oposição à animalidade da violência que já não tem um carácter limitado, pois relaciona-se com o excesso que está fora da razão - forma com o interdito um conjunto que define a vida social. É a natureza do “tabu” que permite um mundo de calma e de razão, mas este é afim da própria violência pois impõe-se de uma forma irracional. A transgressão do interdito, diz Bataille, não é a violência animal, mas sim a violência exercida por um ser susceptível de razão. Os interditos mais comuns atingem a vida sexual e a morte. O mundo do trabalho implicaria a exclusão da vida sexual, do assassínio e da morte, sendo esse um tempo neutro, uma “espécie de anulação em relação aos momentos de emoção intensa em que a vida e a morte se encontram e se afirmam.”⁶⁸ O interdito é um limiar “além do qual somente o homicídio é possível”⁶⁹, ou talvez também o suicídio.

Segundo defende Bataille, a transgressão suspende o interdito sem o suprimir. Os interditos não são impostos de fora, contudo, ao nos submetermos a eles, perdemos a sua consciência. Ocupam um lugar invisível e só no momento da transgressão e da angústia é que são visíveis e aí nos parecem exteriores, por deles não termos ainda tido consciência. A experiência da transgressão permite sustentar o interdito e assim dele tirar prazer, pois aquilo que aparentemente o anula é também o que o revigora. Para Bataille, o erotismo seria uma experiência intermediária entre a vida e a morte, entre a paz e a violência, é a regra e a sua transgressão que juntas impõem ordem e disciplina à vida humana, separando-a da animalidade. A transgressão erótica é uma “passagem do momento profano do trabalho e da fadiga quotidiana ao momento sagrado do

⁶⁸ BATAILLE, *op. cit.*, p. 167. Na obra *O Erotismo*, Bataille remete para *Lascaux ou la naissance de l'art*, publicada em 1955 onde relata e critica várias das explicações dadas sobre as pinturas de Lascaux. Sobretudo opõe-se ao sentido de operação mágica que os estudiosos atribuíam às imagens, acreditando que a sua existência seria fruto de uma tentativa de materialização de um desejo que assim, por ser fixado na imagem, seria concretizado. Atribui-lhe a responsabilidade de representar a ambiguidade religiosa da vida, “mais de acordo com o carácter de jogo supremo, que é geralmente próprio da arte”. Esse momento representado seria o da ambiguidade entre a condenação e necessidade da morte do animal. (BATAILLE, *op. cit.*, pp. 49, 50) Por outro lado, os animais representados são como que a própria animalidade que o homem abandona, há um apagamento do homem perante o animal, distinguindo-se. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*, Porto Arte, Revista de Artes Visuais, v. 9, n.16, 1998, p. 62-79. Também Pasolini o diz claramente quando Emilia se entrega, perdendo a resistência e a dignidade: “o desmoronar de todo o mundo dos deveres”. PASOLINI, *op. cit.*, p.25.

⁶⁹ As personagens de *Teorema*, ao se relacionarem com o visitante, ultrapassam um interdito de forma deliberada (que no caso tem um peso de organização e posicionamento social muito grande para cada um deles) colocam tudo em risco. BATAILLE, *op. cit.*, p. 43.

sacrificio e da festa”⁷⁰. A suspensão do tabu na experiência erótica configura-se como um trânsito do mesmo para o mesmo permitindo a manutenção da sociedade.⁷¹ Assim, este impulso tanto é na direcção da unidade e da fusão, fazendo Bataille uma relação entre erotismo e perda de individualidade; como da destruição e da experiência da morte, do limite. Mario Perniola diz-nos ainda que também em Bataille não há esta manutenção de um intermediário entre esses pólos, o erotismo tende a identificar-se com uns ou com outros.

As personagens de *Teorema*, ao relacionarem-se com o visitante, vivem uma luta interna entre as dimensões ocultas dos seus desejos e da sua alteridade contra a manutenção dos paradigmas sociais que os constringem. Aproximam-se de um interdito, do limiar e a sua transgressão provoca consequências perto da morte: é a experiência interior que Bataille associa ao erotismo enquanto perda de si, de aniquilamento⁷², mas esta experiência de morte, pode ter o seu lado profícuo se acreditarmos nas suas palavras: “deveríamos morrer a fim de viver”⁷³. A mãe enlouquece, procurando o visitante nos corpos de jovens nas ruas, enclausurando-se por fim numa igreja; a filha fica catatónica, como que morta para o mundo - um suicídio interminável em vida, para sempre na cama, absorta com o punho cerrado; a empregada regressa às suas origens rurais e enterra-se viva, transformando-se numa fonte, talvez de todas as personagens a que mais desabrocha interiormente e se concretiza em algo maior do que si mesma; a história do filho termina com este pintando manchas de cor com os olhos fechados, urinando sobre uma tela, evocando o artista burguês, falso e estéril; por fim, o pai despe-se em público e o filme termina com a sua silhueta a correr e a gritar na aridez do deserto, deixando-nos perplexos e sem resolução.

O horror que as personagens espelham após a união e a perda, demonstra o excesso a que tiveram de aceder. A existência está limitada por dois grandes desconhecidos, o nascimento e a morte, aos quais o ser se adapta com a estranheza de algo desconhecido, mas familiar. Como diz Artaud: “(...) nada tem de novo, a morte, pelo contrário excessivamente conhecida; sim, terminada essa destilação de vísceras o

⁷⁰ PERNIOLA, *op. cit.*, p.64.

⁷¹ PERNIOLA, *ibid.*

⁷² PERNIOLA, *ibid.*, p.66.

⁷³ BATAILLE, *op. cit.*, p. 149.

que vemos não é a imagem de um pânico já sentido?”⁷⁴ Estes são os grandes limites da existência e a fonte de todos os interditos que se consubstanciam no ser em decomposição, no sangue, na desfiguração, na anulação, no vazio. Esses limites representam tanto a ausência de criação como o seu excesso, e ambos levam à destruição de um estado anterior. É a conservação da unidade, da racionalidade e da própria comunidade que constituem o objectivo dos interditos.

“(...) Do mesmo modo, olhamo-nos em dois espelhos um em frente do outro e rimos do terror de nos vermos desmultiplicados, estamos a compreender que não iremos mais longe e, ao longo da nossa vida, não faremos mais que antever a ausência de bordas do mundo.”⁷⁵

Parece-nos que Marie Darrieusecq nos quer lembrar precisamente o que estas personagens sentem: a vontade incontornável de mergulharem na profundidade de si mesmos. No caso, através do visitante, se bem que, através do que vemos nas suas lutas internas, pareçam ter a noção de que esse atravessar de fronteiras acarreta consequências graves.

Eles sacrificam-se, com efeito. Sucumbem à tentação, sabendo que isso vai contra o estabelecido e franqueiam as portas dos seus interiores, põem-se em causa, libertam os fantasmas em si. Franqueiam o limite: “Vivemos todos longínquos e anónimos; disfarçados, sofremos desconhecidos. A uns, porém, esta distância entre um ser e ele mesmo nunca se revela; para outros é de vez em quando iluminada, de horror

⁷⁴ ARTAUD, Antonin, *A arte e a morte*. Tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 11. Artaud continua colocando a morte e a infância a trabalhar conjuntamente, atribuindo à infância a capacidade de aceder a um conhecimento que, com o avançar da idade, se perde – tanto o conhecimento como a capacidade de se lhe aceder: “Como o rasgar de uma membrana próxima, como o levantar de um véu que é o mundo ainda informe e pouco seguro de si.”

Também Fernando Pessoa dá conta deste aproximar entre a morte e a vida.

“Lagoa da posse

A posse é para meu pensar uma lagoa absurda — muito grande, muito escura, muito pouco profunda. Parece funda a água porque é falsa de suja.

A morte? Mas a morte está dentro da vida. Morro totalmente? Não sei da vida. Sobre vivo-me? Continuo a viver.”

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Vol. II (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982. P. 464. A continuação do poema encontra-se no Apêndice I.

⁷⁵ DARRIEUSSECQ, Marie, *O nascimento dos fantasmas*. Tradução Pedro Tamen, Porto: Edições Asa, 1999, p. 70.

ou de mágoa, por um relâmpago sem limites; mas para outros ainda é essa a dolorosa constância e quotidianidade da vida.”⁷⁶

O destino das personagens da família é radical. A imagem do pai a gritar no deserto vulcânico termina a obra. Pasolini refere no livro *Teorema* que a burguesia não poderá jamais recuperar o sentimento religioso pois reduziram-no a um código de conduta, a uma experiência moral, sem qualquer relação metafísica. Nem sequer o milagre de uma experiência divina de amor pode operar a mudança, pois esta seria sempre uma luta estéril com a sua consciência.

Pasolini diz que tanto Paolo quanto Lúcia pactuaram com a vida para a perderem: “Aquele pacto estipulado com a sua vida, *para a poder perder*, tem também algo de extremista e puro”⁷⁸. Há quase um assumir esta entrega ao amante desconhecido como um suicídio para ganhar a vida. O pai já não é deste mundo, na fase final do filme, quando se despe na estação de comboios sente (de acordo com Pasolini) que todos têm uma razão para ali estar e ele não encontra uma justificação para a sua própria presença, para a sua “procura”⁷⁹. Ao tirar a sua roupa está a “atravessar de uma vez para sempre, as vãs e ilusórias fronteiras que dividem a realidade da sua representação”⁸⁰, despe a sua pele conhecida e avança em direção ao deserto, um deserto exterior que é uma alegoria do seu próprio deserto interior. O seu interior extravasa os limites da pele e faz-se paisagem. E o seu grito aparentemente de desespero é também algo mais, talvez também próximo de um nascimento e libertação.

O grito com que nos deixa (porque também pode ser o nosso) é de angústia, de desespero, é o som que afirma a sua existência – agora finalmente por si, sem os objectos, a sociedade, as regras. Pasolini diz que este grito tem um turvo acento de esperança, tanto pede ajuda como injuria quem se aproximar deste ser no deserto. É

⁷⁶ PESSOA, Fernando, Trecho 433, Livro do Desassossego, Bernardo Soares, disponível em <http://poemariopessoa.blogs.sapo.pt/tag/livro+do+desassossego>, em Março de 2015. (Cf. poema completo no final da presente dissertação.)

⁷⁸ PASOLINI, *op. cit.*, p. 136.

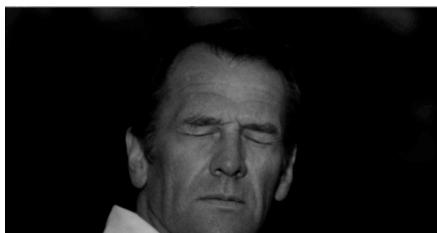
⁷⁹ “Os olhares de quem procura são sempre iguais, seja o que for que procurem”. Talvez se procure sempre o mesmo. PASOLINI, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁰ PASOLINI, *op. cit.*, p. 137.

um grito que perdura até depois de todo o fim possível pois é o grito que acompanha todo o ser. E, novamente, regressamos a Artaud, constatando que a pressão directa que aquele som provoca nos nossos sentidos tem de facto algo hipnótico que “desorganiza e pulveriza as aparências”, toda essa desconstrução do aparente, do superficial é, aliás, a construção desta obra.⁸¹

⁸¹ ARTAUD, *op. cit.*, p. 146.

5. O VINDANTE⁸⁸



Figuras 12 e 13 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

O pai cego com a luz da manhã.

“...Ela [“ele”, no caso de *Teorema*] pertencia à própria vida: e o turno de bondade teria levado mais tempo a reproduzir-se que uma estrela. O Adorável que, sem que eu o tivesse alguma vez esperado, viera, não regressara, e nunca mais regressará.”⁸⁹

Para demonstrar o vazio que habita estas personagens e reforçar o poder transformador do visitante, dá-se uma reviravolta fundamental: ele parte! De forma igualmente misteriosa à da sua chegada: Emilia, a empregada - igual aos seus amos pelo amor que tem ao visitante - entrega-lhe um telegrama, ao que ele anuncia a sua partida no dia seguinte. A novidade é-lhes comunicada com a mesma naturalidade e sentimento de pertença da chegada.

O conhecimento da sua partida faz com que os elementos da família se confessem ao visitante, procurando dar-lhe a ver a sua importância nas suas vidas e como ele os fez mudar e tomarem consciência daquilo que eram.

⁸⁸ Empregamos este neologismo para acentuar uma dimensão muito importante desta personagem: o seu carácter temporal. A presença deste *visitante* é limitada por uma chegada e uma partida, estes dois pontos são as charneiras de viragem da vida de todas as outras personagens. Por outro lado a palavra *vindante* – temporalizando a *vinda* - pretende acentuar um certo sentido de repetição, de uma acção de chegada (que naturalmente implica a sua partida). Esta expressão tem uma componente física, mas também de actualização do próprio ser, em oposição à estagnação que as personagens no início reflectem.

⁸⁹ Pasolini cita Rimbaud já na secção de Anexos, p.148 e no filme o visitante lê Rimbaud.

Ao serem tocados pelo visitante olham para dentro de si próprios, inicialmente descobrem o vazio, a frivolidade, a aridez a que haviam submetido as suas vidas. São eles próprios que irrompem em si mesmos com violência catastrófica. Praticamente todos se mostram incapazes de se regenerarem, talvez só a empregada e o pai descubram nesse vazio a potência criadora. Dando corpo às palavras de Merleau-Ponty, são os “outros” despertados pelo corpo do visitante: “É preciso que com o meu corpo despertem os corpos associados, os “outros” que não são meus congéneres como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento”.⁹⁰

Para Merleau-Ponty o corpo e o olhar são veículos fundamentais para o conhecimento do mundo. Há uma “inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que toca”⁹¹. O *si* está preso nas coisas, ao “tecido do mundo”, elas são uma extensão do seu ser⁹². Há uma dificuldade de o corpo se definir e se configurar nas suas fronteiras (aparentes), bem como na sua dualidade de visível/invisível.⁹³

A visibilidade manifesta das coisas acompanha-se de uma visibilidade secreta, um eco que desperta em nosso corpo, porque este as acolhe. O visitante é essa visibilidade secreta quanto mostra essa outra visibilidade das coisas e de eles próprios. Talvez o visitante e a obra de arte partilhem um outro estado da matéria, apresentando-se como uma outra natureza das coisas do mundo – não fora dele - que só existe pela ação de um outro, um outro exterior a esse corpo. Coisas que passam pelo nosso corpo/olhar, que ecoam em nós e produzem outro ser que, saído das mãos criadoras, responde sempre de uma maneira íntima, despudorada.

⁹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, p.14.

⁹¹ *Ibid.* p. 17.

⁹² “Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um *si*, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um *si* por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido - um *si* que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso um passado e um futuro...” MERLEAU-PONTY, *ibid.*, p. 17.

⁹³ Esta problemática está bem explícita na questão do membro fantasma: em que a ideia subjectiva de corpo não corresponde ao limite do corpo físico e se sente dor num membro amputado. Persistindo uma sensação de presença de algo que efectivamente já lá não está na sua forma física A terapia dos espelhos visa precisamente atenuar este efeito de *presença-ausente*. Quando é eficaz, resulta a “amputação de um membro-fantasma” (Ramachandran & Hirstein: 1998, 1621). In Diogo Marques, *Uma sensação de ausência presente. A metáfora de membro fantasma no contexto dos media digitais*. Artigo apresentado para avaliação parcial no âmbito do seminário de Literatura, Artes e Média, Coimbra, 2014.

O visitante é o amor transformador, benevolente, doce, destrutivo, desleal. O êxtase amoroso representa um privilégio sagrado, é a dinâmica que permite à alma superar as limitações terrenas e aproximar-se do conhecimento de si, não do conhecimento científico, laboratorial, exacto, mas daquele que é baseado na interrogação interminável. Essa interrogação que move o pintor para a tela em branco, essa interrogação que é geradora de obra e sempre retomada, sem solução. É este *Teorema* que pelo título se julga conclusivo, e mais não faz que ser testemunho de uma eterna dúvida, de um grito perpétuo. Merleau-Ponty, a propósito da pintura, mas extravasando para toda a cultura, diz que “a interrogação da pintura visa, em todo o caso, essa génesis secreta e febril das coisas em nosso corpo” e ainda: “é pergunta que não fazemos, que se faz em nós”⁹⁴. Próxima deste sentir sem palavras, deste ser possuído por um sonho nascido dentro de si, deste agir antes de decidir que Pasolini refere como sendo o encontro entre estes seres e o amor.

O visitante religa-os a si mesmos e ao mundo e abandona-os, deixando-os a sós consigo mesmos, como já antes estavam, mas agora conscientes do abismo dentro de cada um. As personagens reencontram-se consigo mesmas através do corpo do visitante, visitam-se profundamente, e, quando o perdem, parecem perder-se a si próprias (uns conscientes desse encontro consigo mesmos – o pai e a empregada -, os outros sem se aperceberem desse gesto interior e atribuindo a sua responsabilidade ao visitante por o julgarem exterior a eles).

O corpo, diz Jean-Luc Nancy, “não é imagem de, mas é vinda em presença (...) existindo enquanto extensão de uma arealidade que é a materialidade gloriosa da vinda.”⁹⁵ Os corpos são tangentes ao meu corpo e o meu corpo é tangente ao meu próprio corpo, ele é a “vinda em presença”, ele está sempre a dar-se a, existe por relação consigo, com os outros corpos e com o espaço. O visitante é esta vinda permanente. A sua chegada e a sua partida são anunciadas por um telegrama, algo que lhe é exterior, que o anuncia. As roupas no chão indicam que ele irá partir, que está sempre a partir, que ele é a partida e a vinda.

“A vinda tem lugar *para* uma presença que não teve nem teria lugar em nenhum outro lugar, e que não está presente nem é representável fora da sua vinda.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁵ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, tradução Tomás Maia, Lisboa: Vega, 2000, p. 63.

Assim, a própria vinda nunca acaba, *vai* enquanto vem, é ida-e-volta, ritmo dos corpos nascendo, morrendo, abertos, fechados, fruindo, sofrendo, tocando-se, afastando-se. A glória é o ritmo, ou a plástica, desta presença – local, forçosamente local.”⁹⁶

O visitante e o *vindante* são dois aspectos da experiência do corpo, o visitante (como referimos na secção 3) representa o vazio íntimo que os confronta e o *vindante* é o corpo que vem, temporal. E coa no corpo de cada membro da família, sem uma identidade própria ele é-lhes afim e também complementar, pois é-lhes interior. Ele e cada um dos outros são o mesmo, são o prolongamento uns dos outros, cada um existe porque o outro existe. Assim quando ele parte são eles próprios, os habitantes da casa, que se fendem e ficam com um vazio. Ele deixa de existir para nós, público exterior ao drama do ecrã, porque nunca existiu para além do interior dos elementos da família.

O corpo do visitante toma tanto mais forma quanto mais se ausenta. As várias imagens da sua roupa pelo chão são uma demonstração desta afirmação de uma presença – sempre dolorosa - pela sua ausência⁹⁷. A roupa no chão apresenta o fora de si, a extensão do corpo, a “arealidade” que Nancy refere⁹⁸.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Pasolini confirma-o no momento em que Lucia vê a roupa do visitante no chão, imediatamente antes do seu encontro amoroso: “Aquelhas roupas parecem quase, enfim, as relíquias de alguém que partiu para sempre”, “ou talvez a contemplação insistente daqueles objectos insignificantes fosse para ela uma espécie de revelação, que a fez compreender subitamente quem é na realidade (...), para testemunharem a sua existência”. PASOLINI, *op. cit.*, p. 34.

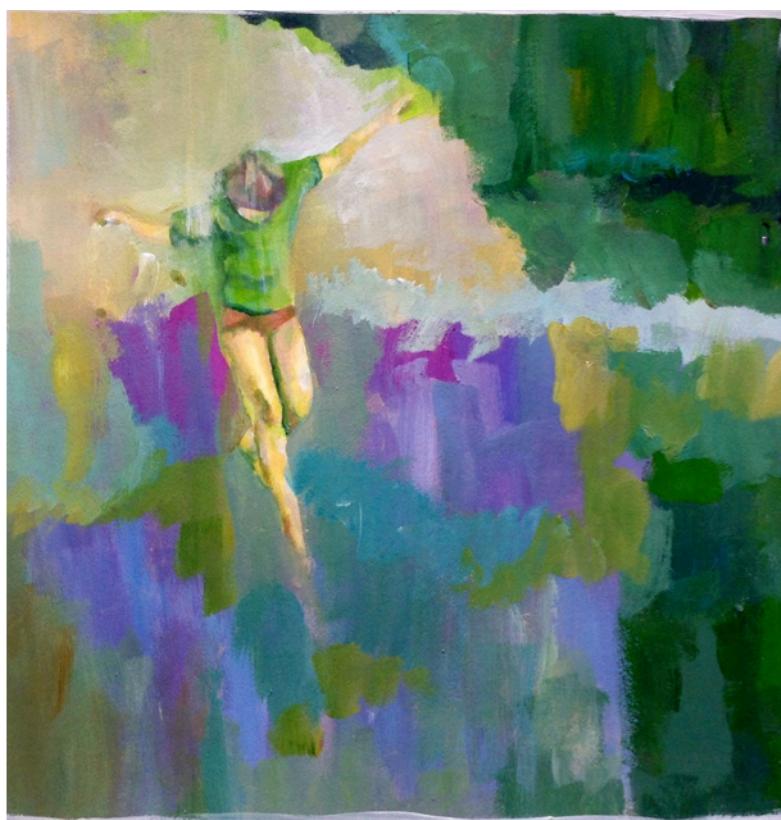
⁹⁸ “Arealidade é uma palavra em desuso que indica a natureza ou a propriedade de área. (...) a palavra presta-se também a sugerir uma falta de realidade ou, melhor, uma realidade ténue, ligeira, suspensa: a realidade da distância que localiza um corpo ou que está num corpo”, NANCY, *op. cit.*, p. 42. O corpo traz em si esta distância, a “arealidade” expõe o espaçamento dos corpos, o intervalo, é o fora de si – que como tal não se faz ver; mas também é o próprio apresentável, o traço deste corpo aqui (*ibid.*, p. 45). A “arealidade” revela, talvez, uma certa inconformidade do corpo em ser corpo.

III.

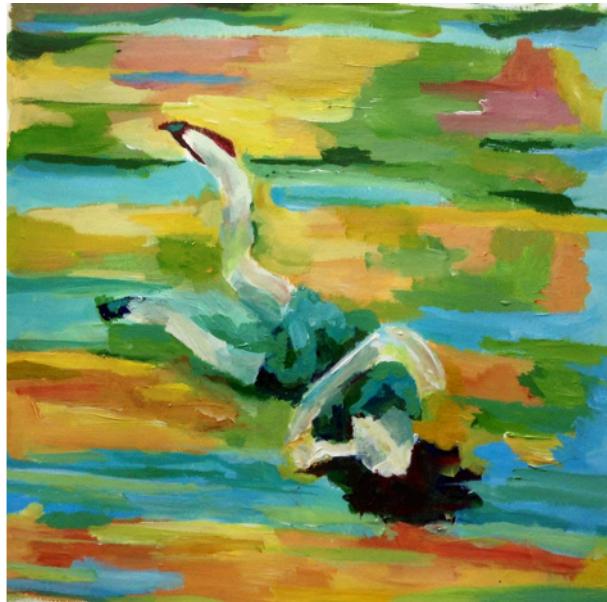
(16)



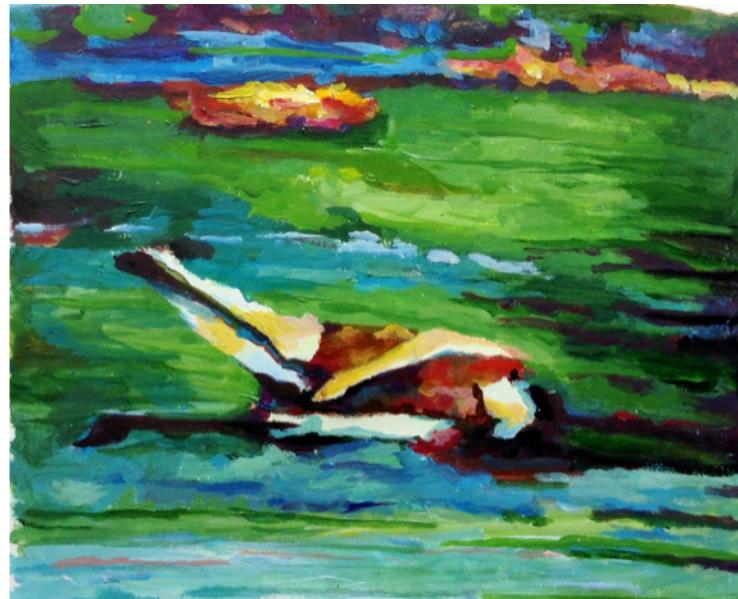
(17)



(18)

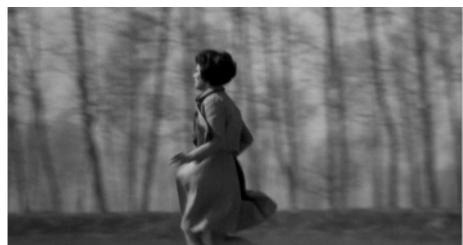


(19)



(16), (17), (18), (19) Acrílico sobre papel, tamanhos variáveis entre 20 x 30 cm, 30 x 40 cm

6. A PARTIDA E A POSSE



Figuras 14 e 15 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

“A matéria que vê é uma matéria imediatamente, instantaneamente alterada, assim como é uma matéria interiormente exposta. Esta exposição íntima, ou esta alteração instantânea, originou o sentimento do medo – e do *medo primordial*: o de deixar de ser si mesmo, se não mesmo de deixar de ser.”⁹⁹

Este “*medo primordial*” é o que a família de *Teorema* experiencia. O visitante provocou uma deflagração de emoções viscerais nestas pessoas. Os seus interiores transbordaram. Fez com que cada um visse o seu interior desconhecido, ignorado, reprimido e objectificado para melhor controlo. O terror que demonstram quando percebem que o visitante parte é resultado de se compreenderem para sempre diferentes do que eram até então, de se sentirem outros e de se sentirem desamparados perante a partida daquele que lhes fez ver o fundo da alma.

O pai, perante a novidade da luz matutina, fica inicialmente ofuscado, mas aos poucos toma consciência do milagre daquela claridade, agindo sem pensar passeia-se pela jardim banhado por uma luz que vivifica a presença das árvores nunca antes vistas do jardim: “presença que não tem significado, e que é até uma revelação”¹⁰⁰. Mas este sentimento de “amor infinitamente preexistente” e aquele “espantoso amor ao sol” instigado por uma alva desgarrada das coisas humanas, não dura – pela escassez de momentos milagrosos na sua vida – e é substituído por uma lucidez

⁹⁹ MAIA, Tomás, *A vida da vida*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 36.

¹⁰⁰ PASOLINI, *op. cit.*, p. 45.

insuportável, a pensar “numa vida cujo sentido, depois de malogrado, permanece suspenso. O que fazer dela?”¹⁰¹ Será esta a “génese secreta e febril das coisas em nosso corpo”¹⁰² que Merleau-Ponty aponta como a interrogação que a pintura visa?

Tanto o filho quanto a filha procuram produzir algo que substitua a presença do visitante: a filha tira-lhe fotografias mesmo antes de saber da sua partida, procura fixá-lo da mesma forma que o fez com o seu pai e com a sua infância que vemos conservada num álbum de fotografias. O filho irá procurá-lo através da criação artística: Pasolini mostra-o a trabalhar em pinturas sobre vidro e mais tarde no seu atelier.

Considerando a tentativa criadora destas duas personagens, importa evocar Merleau-Ponty a propósito do que refere sobre a imagem: diz-nos que esta não é uma “cópia, uma segunda coisa”, mas sim “o dentro do fora e o fora do dentro” que a duplicidade do sentir torna possível e que explicam a “quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário.”¹⁰³ A obra é a materialização exterior da visão interior de um outro exterior, é parte do mesmo objecto que existe desta forma pois tem uma relação com um corpo que o sente, o interioriza e recria, sendo que o corpo e o objecto se relacionam por serem prolongamento um do outro.¹⁰⁴ Não só é o corpo a ver outros corpos, como o que ele vê nos outros é a si próprio: os outros são um eco dentro de si e ele ecoa nos outros corpos.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰² MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, p.21.

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, *ibid.* p.18. Sartre a respeito da imagem diz: “A palavra imagem não pode, portanto, designar a relação da consciência ao objecto; dito de outra forma, é uma certa forma que o objecto tem de se mostrar à consciência, ou, se preferirmos, uma certa forma que tem a consciência de se dar um objecto. (...) Mas para evitar qualquer ambiguidade, nós recordamos aqui que uma imagem não é outra coisa que uma relação”. Apud. REGO, José Domingos, *O peso no desenho: percepção, metáfora e substância*. [texto policopiado] Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes 2013, Tese de Doutoramento orientada pela Professora Catedrática Maria João Gamito.

¹⁰⁴ Encontram-se num gesto possível, como Jean-Luc Nancy refere: há um encontro entre ele que escreve e nós que o lemos, a página é o ponto de contacto. “Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é o contacto da minha mão que escreve, das tuas que seguram o livro”. NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, tradução Tomás Maia, Lisboa: Vega Limitada, 2000, p. 51.

De algum modo, a mãe e os dois filhos procuram assimilar o corpo do amado ausente. O filho especificamente não percebeu que a arte não é um meio de conhecimento ou de retenção: “Apesar de algumas aparências, ou de alguma ilusão sobre a aparência, a arte nunca procurou representar os objectos (...).”¹⁰⁵ O jovem tenta agarrar a imagem do visitante nas suas pinturas, mas não percebe que o que está a representar é o seu próprio vazio, a sua vacuidade, não percebe que é ele que está dentro da “*camera obscura*” e que enquanto procurar uma figura definitiva ou terminal para esse outro, jamais liberta o “*si*”.¹⁰⁶

O que eles viram e procuram gravar, sem o saber, é o eco que o visitante deixou nos seus corpos, é a própria transformação e o próprio acto de transformar que ele provocou. Não é uma imagem, é uma transformação que eles procuram fixar. É o próprio acto de criar que eles procuram reproduzir em vão, ficam petrificados pelo desejo de fixar esse acto numa imagem. É o resto, o ponto cego.

Talvez os três se tenham sentido como o poeta que se “sente morada, ninho de algo que o possui e arrasta”¹⁰⁷, mas de forma oposta ao gesto criador do poeta, não foram capazes de gerar. E após esta entrega, o poeta já não poderá querer outra coisa, quer viver possuído, não quer saber quem é sem essa força interior que fala com a sua voz. Ao ser abandonado por esta força, sente-se vazio, sente o seu vazio “como um quarto desabitado”. E quer sempre regressar a esse delírio de ser possuído, onde alcança a sua vida e lucidez. O poeta, afirma María Zambrano, sabe que não é possível possuir coisa nenhuma e menos ainda possuir-se a si mesmo. Aquilo que somos só é possível perante outra presença, outro ser que nos ponha em acto. Só “no amor, na absoluta entrega, sem que fique nada para si, vive o poeta, enfim.”¹⁰⁸ O colocar em acto, o ser em exercício, a actualidade plena do que somos só é possível perante o outro. Através do enamoramento e da atracção irresistível pode o ser perder-

¹⁰⁵ MAIA, *op.cit.*, p. 42.

¹⁰⁶ Ainda seguindo o texto *A vida da vida* (p.41,42): «Do que a arte se libertou, ainda nas palavras de Beckett, “é da ilusão de que existe mais do que um objecto de representação, talvez mesmo da ilusão de que esse único objecto se deixa representar”.» Sobretudo a mãe e os dois filhos, não acederam a nada disto: o que poderia ser a sua salvação, o conhecimento de si, materializado em produção, em acção, foi na verdade a sua perdição.

¹⁰⁷ ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*. Tradução José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 83.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 128.

se, anular-se, desistir, deixar de se ter para perder os seus limites e, por fim, poder criar.

A mãe de *Teorema*, claramente habituada a possuir o que deseja, julgou talvez que o amor se comportasse como os objectos inanimados que justificam a sua vida. Ela necessita de consumir, de incorporar. Por não se conseguir habitar inteira, procura que outro faça nela a sua morada. Entra em total desequilíbrio e é com o horror a desfigurar-lhe a cara que se apercebe que nunca será capaz de parar de procurar o visitante no corpo dos outros jovens, pois leva no seu próprio corpo a fenda que sabe que os outros – e nem ninguém – não irão preencher.

María Zambrano explica que a poesia soube melhor do que a filosofia interpretar a sua condenação, pois é-lhe reservado nutrir-se da própria condenação, a sua existência baseia-se na sua contradição: o amor – que nasce na carne – para gozar-se tem de desprender-se da vida (se só aí ficasse seria desejo, que se dá e morre pelo facto de se consumir), tem de afastar-se da vida, para a perpetuar, atravessando-a, atravessando o tempo. O desejo necessita de consumar, de *ter*, o amor precisa de libertar, afastar, de perceber o outro corpo como um outro corpo.¹⁰⁹ O amor tem de viver a partir de uma relação de proximidade/afastamento. É preciso o outro para se ver? María Zambrano afirma, igualmente, que o amor aspira ir para lá do ser, ao mostrar a inanidade daquilo em que se fixa, revela os limites à alma e abre-a à consciência, “deixa livre um vazio, um nada [...]. É o abismo em que se some não somente o amado, mas a própria vida, a própria realidade do que ama. É o amor que descobre a realidade e a inanidade das coisas, e que descobre o não-ser e até o nada”¹¹¹ Parece-nos que esta “inanidade” a que Zambrano se refere, tem precisamente a ver com toda a transitoriedade do outro e do próprio, o seu estado de permanente alteração e diferenciação. Revela à alma os seus limites, e se um desengano de amor aumenta a consciência, um engano dilacera a alma.

¹⁰⁹ ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 101: “Porque o amor leva consigo uma distância. Amor sem distância não seria amor, porque não teria unidade, objecto. É a sua diferença essencial com o desejo: no desejo não há propriamente objecto, porque o apetecido não está em si mesmo (...). O desejo consome o que toca; na posse aniquila-se o desejado, que não tem independência, que não existe fora do desejo. Em amor subsiste sempre o objecto que tem a sua unidade inalcançável. A posse amorosa é um problema metafísico e, como tal, sem solução. Necessita de suportar a morte para se cumprir; atravessar a vida, a multiplicidade do tempo.”

¹¹¹ *Ibid.*, p. 56.

Maria Zambrano parece estar a pensar em *Teorema* quando escreve: “A acção do amor, o seu carácter de agente do divino no homem, conhece-se sobretudo nesse aperfeiçoamento do ser que o sofre e o suporta. E ainda na deslocação do centro de gravidade. Pois ser homem é estar fixo; é pesar, sobre alguma coisa. O amor consegue uma diminuição, se não um desaparecimento dessa gravidade (...)"¹¹². Pensamos logo na empregada que a certa altura levita sobre o telhado de uma casa, na ex-centricidade (por descentramento) que toma conta de todas as personagens por deslocação do “centro de gravidade” para fora do si (de cada uma delas). O amor faz viver fora de si, por estar mais além de si mesmo. O amor abre caminho a um futuro, a um sem-limite que aparentemente a mãe e os filhos não puderam abraçar.¹¹³ O visitante não habita aquela casa ou aqueles corpos, ele está de passagem, ele é a própria passagem, enquanto lugar de transformação do corpo, um corpo em trânsito, que há-de ser. Ele é a possibilidade para o reencontro do corpo operante que Merleau-Ponty refere como sendo o corpo do pintor.¹¹⁴

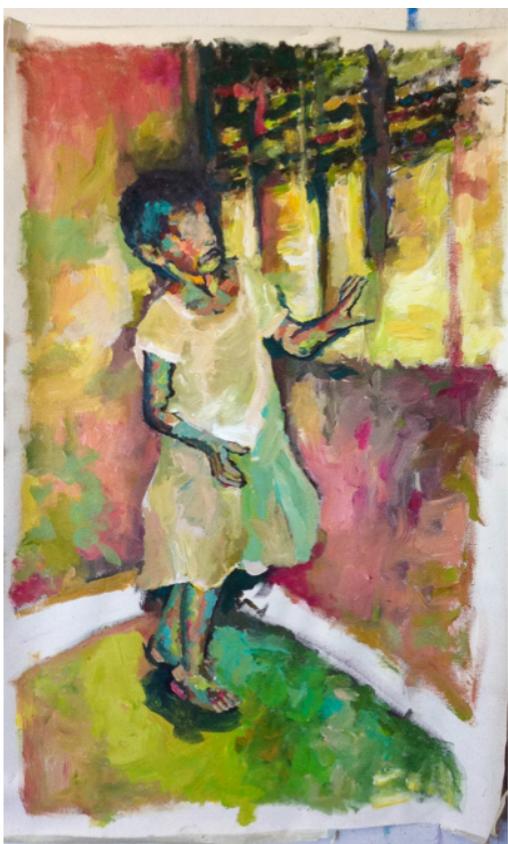
¹¹² *Ibid.* p. 58

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, p.16 “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um traçado de visão e de movimento”.

IV.

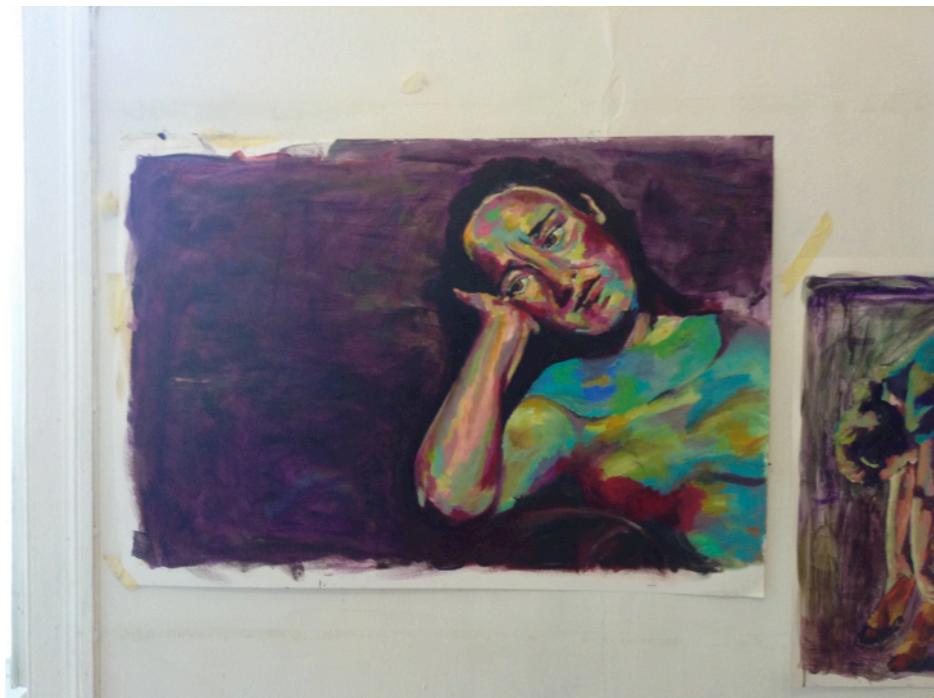
(20)



(21)



(22)



(23)



O pai fica ofuscado pela luz da manhã, uma sensação de “amor infinitamente preexistente”, desgarrada das coisas humanas. As coisas humanas perecem, transformam-se, este amor parece suspender a acção do tempo. O sol que lhe permite sentir esse amor pois vivifica a natureza e as coisas do seu jardim é também o que o cega, o faz avançar às cegas de mão estendida.

Tem qualquer coisa do ”caminho feito às apalpadelas, cuja alegria, quando corre bem parece ficar a dever-se aos interlaçados involuntários da memória e do olvido, que se sucedem no pano de fundo que tem por nome (e hesito em chamar em meu socorro esta palavra insensata) o real”. (Pomar, p.40)

(20), (21) Acrílico sobre tela, 90 cm x 120 cm.

(22) Acrílico sobre papel, 70 cm x 100 cm.

(23) Acrílico sobre papel, 50 cm x 70 cm.

PARTE II – UM VAZIO INELUTÁVEL

1. O DUPLO



Figuras 16 e 17 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

George Didi-Huberman reflectindo sobre a frase “Fechemos os olhos para ver (...)”, retirada de *Ulisses* de James Joyce¹¹⁵, pressente uma outra visibilidade/presença dos corpos. Afirma que o acto de ver “nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e em certo sentido nos constitui.”¹¹⁶ Ainda que a experiência familiar do ver, na maioria das vezes dê ensejo a um ter: ao vermos temos a impressão de ganhar alguma coisa; a questão levantada prende-se não ao ter/possuir, mas ao *ser*: “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.”¹¹⁷

A visão do mar por Dedalus, personagem de *Ulisses*, que tudo vê através dos olhos mortos de sua mãe, inclusivamente o mar – “carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir” -, extrapola o simples plano óptico do mar e serve de metáfora para explicar um outro olhar, uma “potência visual que nos olha na medida em que põe em acção o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento.”¹¹⁸

Para explicar este vazio invencível que a imagem provoca, Georges Didi-Huberman, no capítulo a *Imagen Crítica*, utiliza o exemplo do túmulo para distinguir dois tipos de confrontações possíveis com a imagem: o “homem da crença” e o “homem da tautologia”. O primeiro verá sempre algo que está para além do que vê.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo das Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 30.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁸ *Id.*, p. 33.

Uma visão fantasmática, que rejeita o lugar real, “a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer.”¹¹⁹ As imagens que cria, são feitas para confortar e informar, “ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos”¹²⁰, numa recriação ficcional do tempo que rejeita o local real com o pavor da finitude, projectando o ser para um momento sem tempo, para o fim do tempo em que a caducidade não mais terá lugar.

Invertendo completamente esse processo de criação de imagens fantasmáticas, opera o “homem da tautologia”. Segundo Didi-Huberman este pretenderá nada ver para além da imagem apresentada e permanece no tempo da sua experiência visível. Refere os exemplos de Donald Judd e Robert Morris que criam volumes sem sintomas, sem latências. A propósito de Donald Judd, diz: “Assim poderemos dizer que o puro e simples volume de Donald Judd (...) não representa nada diante de nós como imagem. (...) Só o vemos tão “especificamente” e tão claramente na medida em que ele não nos olha.”¹²¹ Será esta a mesma questão que Baudrillard refere quando fala da questão iconoclasta? Diz, ironicamente, que os iconolatras foram os espíritos mais modernos e aventureiros da questão, pois ao representarem Deus através da imagem – mostrando concomitantemente assim o seu vazio, o simulacro que eram as imagens e o próprio Deus – estavam já a representar a sua morte “das quais [das imagens] talvez soubessem que já não representavam nada, que eram um jogo puro, mas que era esse precisamente o grande jogo - sabendo também que é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por detrás delas.”¹²²

Didi-Huberman serve-se da metáfora da porta que Kafka cria no último capítulo do *O Processo*¹²³ para esclarecer estas duas posturas. Enquanto símbolo do afrontar em simultâneo “um diante e um dentro”. E acrescenta: “E essa desconfortável postura

¹¹⁹ *Id.*, p. 48.

¹²⁰ *Id.*, p.50.

¹²¹ *Id.*, p.60.

¹²² BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, tradução Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p.12.

¹²³ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 235. Esta parábola, presente no penúltimo capítulo, conta a história de um homem do campo que queria aceder à lei, mas o guarda não lhe permite a entrada na porta e dá-lhe um banco onde fica sentado até envelhecer. A porta está aberta e o homem não cessa de lhe pedir entrada, até que por fim pergunta ao guarda por que razão, se todos os homens procuram a lei, só ele veio, ao longo de todos estes anos procurar entrar, ao que o guarda responde gritando (pois o velho já quase está surdo): “Aqui ninguém sem ser tu podia penetrar, pois essa entrada foi feita apenas para ti. Agora vou embora e fecho a porta.”

define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.”¹²⁴ Assim, sendo a porta uma figura de abertura condicional, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta, o homem da tautologia vira-lhe as costas e pretende não haver nada a procurar ali (é o guardião – sempre do lado de fora, de costas voltadas, exercendo um pequeno poder) pois crê representá-la e conhecê-la pela simples razão de se ter instalado ao lado dela. Olhar para o seu interior seria compreender que a imagem é composta como um “diante-dentro”, que por perto que esteja impõe sempre uma distância, que a imagem é “estruturada como um limiar.”¹²⁵ Seria um limiar interminável, em que, por mais que se atravesse, está-se sempre “diante” de algo que nos olha de volta.

Alguma imagem poderá “não nos olhar”? Sendo a imagem uma extensão da própria visibilidade produzida pela relação de apropriação/actualização entre o objecto e o sujeito? Sendo o “fora do dentro”. As casas vazias das pessoas mortas, não nos olham como se elas fossem a própria pessoa?

Walter Benjamin, ao definir o conceito de “aura”, refere que esta é “o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”, o que está longe “por essência” é aquilo de que não podemos aproximar-nos, a proximidade que é possível estabelecer – “por muito perto que esteja”, não altera a distância que conserva depois do seu aparecimento.¹²⁶ Colocam-se questões acerca do aqui e agora, bem como da unicidade e da autenticidade do objecto. Esta componente “aurática” é um eco distante das origens da arte, “o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro.” E Benjamin atribui a sua influência – bem como a sua perda – não só à esfera da arte, mas a toda a humanidade.

Recorrendo ao capítulo a *Imagen crítica*¹²⁷, no qual Didi-Huberman analisa vários conceitos de Walter Benjamin transversais às suas obras, sobretudo à sua análise da definição de “aura” – “única aparição de uma coisa longínqua, por mais

¹²⁴ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p. 234.

¹²⁵ *Ibid.* p. 243.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter, *A modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim , 2006, pp.213-214.

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, pp.166-199.

próxima que possa estar”¹²⁸ - e de duplo olhar – “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”¹²⁹; procuramos pensar as roupas vazias e a própria figura do visitante no filme de Pasolini enquanto objectos que, por mais próxima que seja a sua aparição, permanecem sob o signo da lonjura, mostrando-se perto para se revelarem distantes. Essa ausência só é superada através de uma imagem dialéctica, autêntica, uma imagem em crise, que critique a própria imagem e a nossa maneira de a ver; em suma: uma imagem que, ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente. “A estrutura em obra das imagens dialécticas não produz formas estáveis ou regulares, produz formas em formação, transformações, portanto efeito de perpétuas deformações.”¹³⁰ A nível do sentido produzem ambiguidade, não por serem indeterminadas, mas por criarem uma “ritmicidade do *choque*”.

A ambiguidade da imagem dialéctica produz o efeito de “choque”, que Didi-Huberman recupera de Walter Benjamin, é “uma “conjunção fulgurante”, é o que lhe dá a beleza e o seu valor crítico/verdadeiro. Walter Benjamin acredita que a verdade da imagem é um conteúdo do belo, mas que este surge num processo que se poderia chamar de “incandescência do invólucro”.¹³¹ É um momento crítico por excelência, o choque, e é para o autor o princípio poético da modernidade. Este “choque” é definido como inexprimível:

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁹ BENJAMIN, Walter, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 200, *apud* DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 149. O duplo olhar relaciona-se com uma memória involuntária que forneceria o conjunto de imagens que se agrupariam em torno do objecto, formando a sua aura. Didi-Huberman ao explicar o conceito de aura de W. Benjamin refere que este olhar reconfigura o espaço e o tempo, dando ao primeiro a possibilidade de se reconfigurar no segundo. Aurático seria o objecto capaz de desdobrar, para além da sua própria visibilidade, uma constelação de imagens, “abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente.” DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p.149. Para Benjamin, este fenômeno permite a aparição de uma realidade longínqua, inacessível, contendo um poder da distância.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, pp.172-173.

¹³¹ Walter Benjamin ao comentar Platão a propósito da questão da verdade enquanto conteúdo do belo, presente na obra *O Banquete*, diz-nos que este conteúdo não se revela no desvelamento, mas sim num processo que “poderia ser visto como o momento em que se incendeia o invólucro que entra no círculo das ideias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa”. Este invólucro é a aparência do belo relacionada com o conhecimento – sempre questionável e dirigido ao particular; no “incêndio da obra” revela-se a verdade que habitual e erradamente, diz Benjamin, confundimos com o objecto de conhecimento. A unidade e singularidade da verdade não está na aparência nem no acumular de saber. A estas personagens de *Teorema* que se defrontam com este verdadeiro incêndio das aparências e, no caso do pai e da empregada que procuram uma verdade mais profunda, acrescentaríamos a personagem do cientista preocupado com a “acumulação enciclopédica de conhecimentos”, mas tão longe quanto os outros desta verdade. BENJAMIN, WALTER, *Origem do drama trágico alemão*, edição e tradução João Barreto, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, pp. 16-21.

“O inexpressível é aquela potência crítica que pode, não certamente separar, no seio da arte, a falsa aparência do essencial, mas impedir pelo menos que se confundam. Se ele é dotado de tal poder, é por ser expressão de ordem moral. Ele manifesta a sublime violência do verdadeiro (*die erhabne Gewalt des Wahren*) tal como a define, segundo as leis do mundo moral, a linguagem do mundo real. É ele que quebra em toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora - a absoluta. Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o destroço de um símbolo (...).”¹³²

As roupas abandonadas de *Teorema* têm a qualidade de objecto “aurático”, pois convocam um conjunto de imagens surgidas da memória, que se agrupam em torno delas e constituem a sua “aura”. De acordo com Walter Benjamin, este objecto desdobra-se numa constelação de imagens “que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente.”¹³³ O tempo que as roupas evocam é um cruzamento entre o presente e o passado, entre a presença quente do corpo que despe a roupa e a sua disposição informe no chão. Se o corpo do visitante estivesse presente seria mais um objecto a conquistar, a se tornar indiferente, a ser mais um; ao estar ausente, mas presentificado na roupa, torna-se uma necessidade, uma realidade.

A chegada e partida do visitante é anunciada por telegramas que simplesmente dizem “Chego amanhã” e “Parto amanhã”. A sua presença é quase que esperada e a sua partida quase implica um regresso. O visitante como que está em permanente chegada e partida.

Baudrillard diz que só a ordem dita real pode privilegiar o corpo como referência, mas nada na ordem simbólica dita a predominância do corpo em relação à sua sombra, podendo o corpo ser um detrito do próprio resíduo. “Sem imagem [referirse ao espelho] e sem sombra, o corpo torna-se um nada transparente, já não é ele próprio nada mais que resto.”¹³⁴ A sombra e a imagem do espelho são metáforas do

¹³² DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, pp. 172-173.

¹³³ *Ibid.* p. 149.

¹³⁴ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, tradução Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p.178.

que dá um profundo sentido ao sujeito, da sua “aura”, tal como a roupa caída no chão. A imagem gravada no chão das escadas do Banco Sumitomo em Hiroshima fixou uma “sombra” da pessoa que foi calcinada naquele lugar específico; a imagem “queimada” de uma mulher aos pés de Francesca Woodman parece resultar de uma sombra que se desapegou do corpo e “decidiu” ali ficar, independente do corpo.



Figura 17 - Francesca Woodman, *Providence, Rhode Island*, 1976, 1976. Tate / National Galleries of Scotland.



Figura 18 – Fotógrafo desconhecido, 1945, Arquivos Nacionais EUA.

Uma decorre de um acidente trágico, a outra é uma obra de uma fotógrafa, mas ambas representam esse “abismo que o corpo não faz senão entreabrir e que o transforma num corpo oco, numa cavidade (...)¹³⁵”, tal como diz Maria Augusta Babo a partir de Jean-Luc Nancy: “o homem é isso mesmo que se espaça e que talvez nunca resida noutro lado a não ser nesse espaçamento, na arealidade da sua boca. O sujeito abisma-se nesse abismo.” E ainda Babo “(...) há, por certo, um espaçamento irredutível, que nenhum preenchimento poderá nunca tornar pleno.”¹³⁶ Em *L'intrus*, Jean Luc-Nancy descreve a “hiância”¹³⁷ que sempre pressentiu como parte do seu ser e que sente confirmada com a operação para lhe colocar um coração novo, proveniente de outro corpo: “é portanto assim que me torno eu mesmo meu intruso (...). Sinto isso bem, é muito mais forte que uma sensação: nunca a estrangeiridade de minha própria identidade, que, no entanto, sempre me foi muito viva, me tocou com esta

¹³⁵ BABO, Maria Augusta, Do corpo protésico ao corpo híbrido. Revista de *Comunicação e Linguagens. Corpo, técnica, subjectividades*. Organização Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais, nº33, Lisboa: Relógio d’Água. Junho de 2004, pp. 25-36.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Abertura, fenda.

acuidade.”¹³⁸ Também Kafka, já doente, via o seu corpo abrindo-se, como se tivesse fechaduras por todo o corpo, como a porta anteriormente referida.¹³⁹ Este limiar (que é a porta, o corpo ou a imagem) que se abre à possibilidade de trazer tanto a luz como a petrificação do que o olha do lado de dentro: o seu próprio olhar, a sua morte.

As personagens de *Teorema* procuraram precisamente este espaço vazio que o outro deixou, mas não perceberam que ao olharem este vazio era a si mesmos que viam; talvez só a empregada, por saber que não é possível possuir coisa nenhuma e menos ainda possuir-se a si mesmo, se tenha apercebido e encarado este vazio como o lugar de uma potência criadora. Tal como no momento em que a personagem de Clarice Lispector, G. H., se admite mais próxima de “si” na existência ectoplasmática de um negativo fotográfico revelado do que na “sua” própria vida.

“Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira - como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café - quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse - uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?”¹⁴⁰

¹³⁸ NANCY, Jean-Luc, *L'Intrus*, tradução (não oficial) Pricila C. Laignier, Paris: Éditions Galilée, 2000, disponível em Abril de 2015 em <http://www.ipla.com.br> (Instituto de psicanálise lacaniana).

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 248. Vários são os exemplos na obra de Kafka desta “hiancia” e incompletude, disformidades, mutações, espaço e tempo que se interpenetram, tudo apela a uma indistinção entre o dentro e o fora, a um apagamento dos limites.

¹⁴⁰ LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 21. Na introdução que Clarice Lispector faz dedicada “a possíveis leitores”, diz que gostaria que o seu livro fosse somente lido por pessoas de alma já formada, as que sabem que a aproximação se faz “gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.” Este texto tem na verdade muito a ver com as personagens e com a revelação que estas vivem em *Teorema*: o livro de Lispector narra uma modificação profunda na personagem G. H., uma mulher bem-sucedida na vida, mas distante de si mesma, que em vista de uma barata morta (imagem aurática, identificável com o visitante de Pasolini, G. H. chega a comer a barata, não para a possuir, mas para se sentir de algum modo humana, era o “antipecado (...) ao preço de atravessar uma sensação de morte”) mergulha na sua profundidade abissal. A grande diferença entre as personagens destas duas obras é que G. H. percebe a lição de despojamento, percebe o erro do acréscimo, percebe que “ser é ser além do humano” e que a vida “é um estado de contacto”, de despersonalização, sendo que todas as outras pessoas, pela simples presença das suas existências, revelam a nossa. Termina muda, actualizada simultaneamente em todas as montanhas e rios. Há um abandonar-se para se encontrar, mas sem nunca se ter (o si).

Já tínhamos referido que o visitante de *Teorema* é tanto desconhecido como habitual à família. Ele comporta-se como se sempre tivesse pertencido à casa e à família, no entanto percebemos que ele chega de novo, que não estava lá anteriormente.

O termo alemão *unheimlich* refere-se precisamente a esta sensação de algo simultaneamente estranho e familiar. Sensação paradoxal que se faz sentir na presença de algo conhecido, mas sentido como estranho, ou no oposto: a sensação de familiaridade sentida na presença de algo que nos é desconhecido. O emprego da expressão é paradoxal, pois a palavra traz em si as noções de desconhecido e de familiar “[“heimliche” (homely (doméstico, familiar)]”¹⁴¹ e “un”, prefixo de negação, remetendo-nos, portanto, para o misterioso, o sobrenatural que desperta temor. Freud refere que, segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. No entendimento de Freud, a categoria de coisas *unheimlich*, estaria relacionada com algo reprimido que retorna, independentemente de, na origem, estar relacionadas com o medo ou com outro afecto.

Didi-Huberman aplica o conceito de *unheimlich* para explicar o que Walter Benjamin queria apreender no carácter “estranho” e “singular” da imagem aurática. *Unheimlich*, diz Didi-Huberman, traduz o que Benjamin pretendia dizer com “trama singular de espaço e tempo”. Relaciona-se com o há muito tempo conhecido, há muito tempo familiar, algo que saiu da sombra, mas que conserva esse traço de afastamento ou de profundidade; por outro lado manifesta o poder do olhado sobre o olhante que Walter Benjamin reconhecia nos objectos auráticos e que Freud identifica como o domínio do objecto *unheimlich* que impele à obsessão; por fim “a inquietante estranheza se dá enquanto poder conjugado de uma memória e de uma protensão do desejo”¹⁴².

O irrompimento violento e disruptivo de algo reprimido, foi precisamente o que sucedeu às personagens de *Teorema*, quando foram confrontadas com todos os seus desejos e frustrações pela presença familiar e inquietante do visitante. Ele mais não é

¹⁴¹ FREUD, Sigmund, ‘The “Uncanny”, tradução Alix Strachey, Londres, The Hogarth Press, 1955, p.241. Disponível em Março de 2015 em <http://users.clas.ufl.edu>, University of Florida.

¹⁴² DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p.228.

do que um espelho que os fez ver o fundo de suas almas. Encarna o duplo de cada personagem, reflecte o seu íntimo e faz revelar todo o abismo que escondem.

Dos vários factores que Freud regista como podendo despoletar esta sensação, sempre associada a algo reprimido que se desvela, está a identificação com o duplo. Referindo o trabalho do seu discípulo Otto Rank, Freud refere que este associa o duplo ao reflexo nos espelhos, às sombras, aos espíritos guardiões, à crença na alma e ao medo da morte. Freud refere que o conceito de duplo sofreu uma evolução – considerando tanto o homem historicamente primitivo como a mente da criança enquanto estruturas primitivas que ao evoluírem reajustam o conceito – sendo que, no princípio deste processo evolutivo, o duplo seria uma protecção contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte” e considera que, provavelmente, a “alma imortal” foi o primeiro duplo do corpo. Superada esta etapa mais primitiva, em que o duplo tem um papel securizante, enquanto defesa contra a extinção, inverte a sua significação de garante de imortalidade e passa a ser anúncio da morte. Através da auto-observação, o duplo é investido de um novo significado, relacionando-se com a ideia dos futuros não cumpridos, mas possíveis, e com as vontades do ego insatisfeitas. No entanto considera que essa sensação relacionada com o duplo tem a ver com formação deste num estádio mental muito primitivo, no qual a distinção entre o ego, o mundo externo e as outras pessoas ainda não era muito clara. “O ‘duplo’ converteu-se num objecto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demónios.”¹⁴³

¹⁴³ FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 236.

V. MÚLTIPLOS

“Ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre idêntico a mim.” (Trecho 433, Livro do Desassossego, Bernardo Soares).



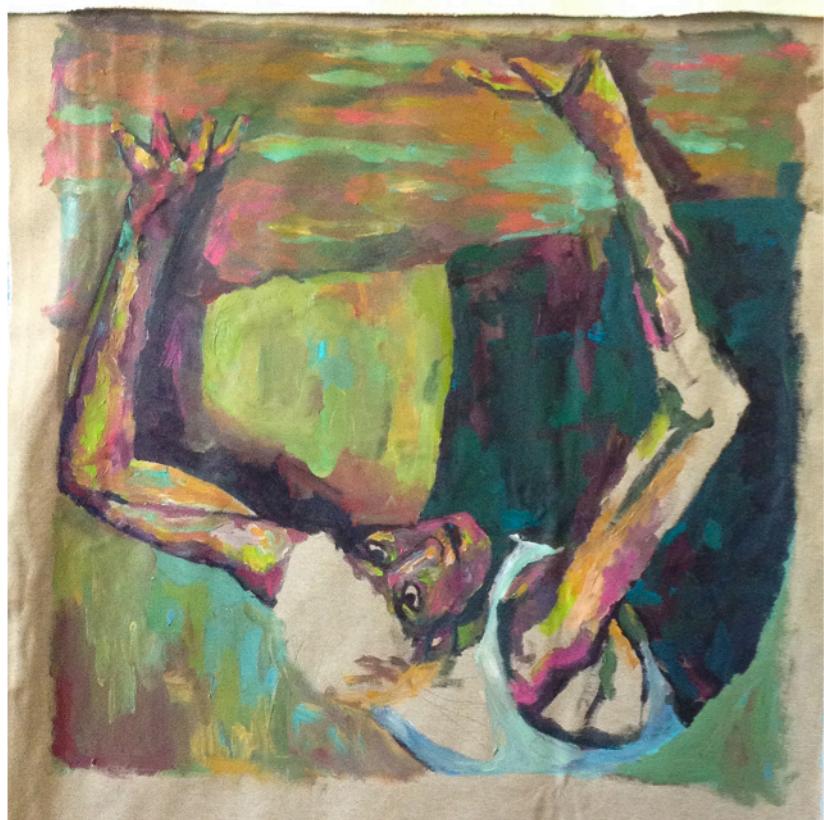
(24)



(25)



(26)



(27)

(28)



“A paixão do pintor: quotidiana partida do mundo (partida no sentido de pregar partidas?) Rito solitário, festa, mistério. Calvário, droga, bebedeira. Merda para os pintores aplicados (eu incluído).” (Pomar, p.30) Bataille!

A “incandescência do invólucro”: “Entre o que abre a imagem e a palavra que a cerca, a pintura, acto de violação, explode. Explodir: pôr-se a viver. E um espectáculo inesperado se impõe, ao lado e além do espectáculo preparado. Veja-se “milagre” no dicionário ou onde se quiser.” (Pomar, p.31).

A arte é coisa de vertigem de perturbação, de fascinação.

Defino uma paleta de cor assim que lanço a imagem no suporte, organizo os tubos de tinta - eternamente no fim – e começo por cobrir com largas pinceladas as zonas escuras. É sempre com a mesma surpresa, alguma indignação e íntimo orgulho que olho para a bancada e vejo tudo misturado, num caos de lençóis desorganizados, de cabelos emaranhados, os pincéis extenuados do labor.

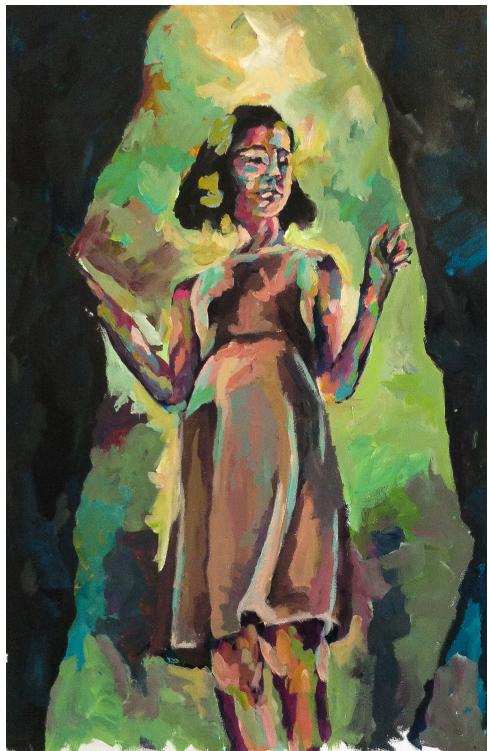
A cor é intensa, saturada, aplico directamente do tubo com o nó do dedo ainda limpo, ou deixo o pincel sujo misturar-se-lhe. Tanto gosto da tinta grossa, opaca, que resolve uma mancha numa só pincelada, como de a ver escorrer e pingar no chão (as

lágrimas de Emilia). Gosto muito de misturar a cor directamente no suporte. Detesto lavar pincéis!



(29)

(30)



“(...) Do mesmo modo, olhamo-nos em dois espelhos um em frente do outro e rimos do terror de nos vermos desmultiplicados, estamos a compreender que não iremos mais longe e, ao longo da nossa vida, não faremos mais que antever a ausência de bordas do mundo.”(DARRIEUSSECQ)



(31)



(32)



Sinto que não me chega uma única aproximação e que preciso de desdobrar a imagem em séries ou pequenos conjuntos. Esta liberdade permite-me evitar as correções e desprende-me de uma certa responsabilidade da obra acabada.

Trabalho a duplicidade e o desdobramento, imagens gémeas, espelhadas, que precisam sempre de outro para as completar. Os desenhos surgem com esta dimensão múltipla, não se resolvem num só. Ganham uma dimensão temporal, como se fossem frames de um filme, sequências. São ângulos diferentes do mesmo assunto ou simplesmente desdobram-se porque não são um só.

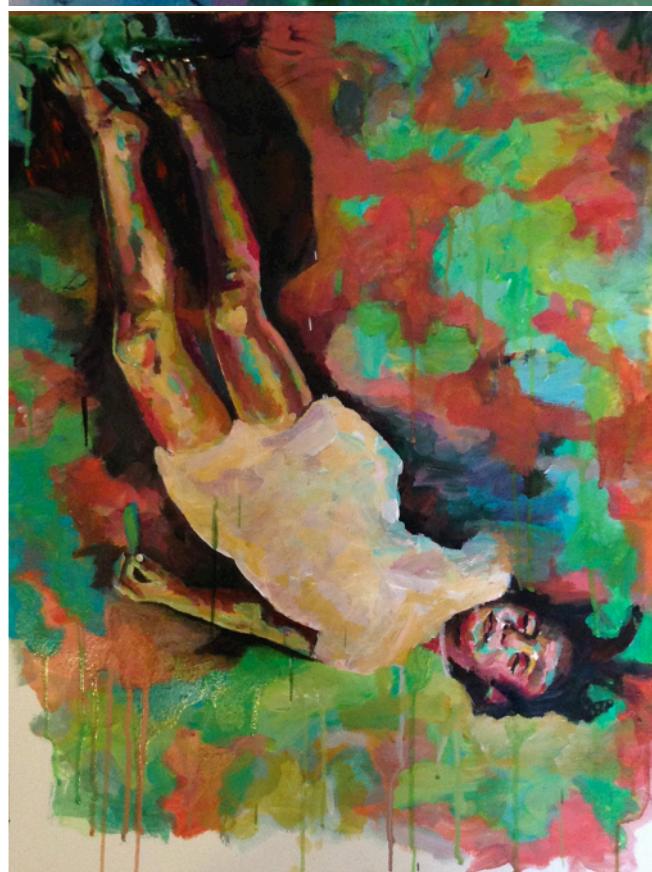
Na urgência de materializar as imagens nem sempre tenho o material “ideal” à mão. O formato de papel que tinha disponível não tinha a dimensão necessária, assim utilizei o verso de telas pintadas no ano passado. Gosto da rugosidade da tela, a tinta deixa-se absorver de outra forma, esta pele ganha mais cicatrizes, as pinturas tornam-se mais matéricas, pesam.

Nos trabalhos sobre tela junto gel para engrossar a tinta, quero-a ver fazer-se carne. A tela solta da parede perde a estaticidade e a rigidez do engradamento, avoluma-se-lhe o corpo. A tela enfuna com o vento entre os agrafos que a prendem debilmente à parede (grávida de ar), parece que vai levantar, mas rapidamente o peso da tinta que já a deformou a faz pender, quase tomar no chão.

Por um lado, por estar solta da parede e ter esta dimensão carnal a pintura faz corpo com a superfície, liberta-se independente do suporte; por outro ao deixar-lhe uma moldura branca à volta, volto a confiná-la, a fazê-la imagem. Gostava de pintar uma tela sem limite, sem corte.

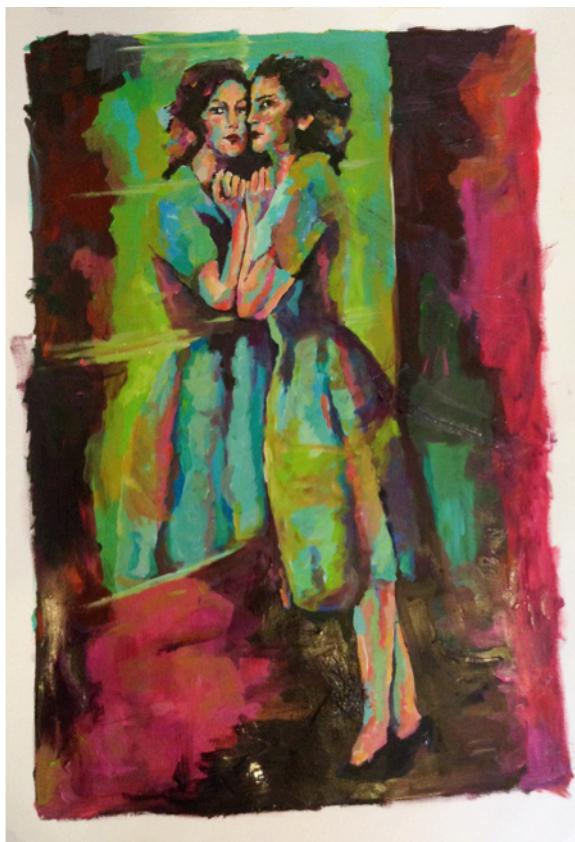
Quero que o que ponho sobre a tela esteja dentro.

Faço experiencias deixando parte do suporte à volta visível, noutras corto à tesourada até só se ver tela. É quase como um espelho. Se não fosse a sua moldura a definir o limite da superfície reflectora (ou as nossas mãos a segurá-lo e a concretizar os seus limites) quase se poderia acreditar ser mesmo uma pessoa (outra) a olhar-nos.



(33)

(34)



(35)



(36)



(24), (26), (28), (31), (32), (33), (36) Acrílico sobre papel, 50 cm x 70 cm.

(25), (29), (30), (34), (35) (23) Acrílico sobre papel, 70 cm x 100 cm.

(27) (23) Acrílico sobre tela, 100 cm x 120 cm.

2. PERDA E PROCURA DO DUPLO



Figuras 19 e 20 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968

À direita observa-se o filho a urinar sobre uma tela que tinha pintado de azul, o azul dos olhos do amante. À esquerda, Odetta mede as distâncias que separavam (ou ligavam) o seu pai ao amante e a si própria.

O *kolossós*, tal como descrito por Jean-Pierre Vernant, relaciona-se com uma prática de substituição, tem uma função e um simbolismo que permite ligar o visível ao invisível. O *kolossós* grego consistia numa estátua-pilastra ou estátua-menir, feita de uma pedra plantada no chão ou enterrada. Um exemplo que explica a sua função, apresentado por Jean-Pierre Vernant, é o do guerreiro que morre longe da família, ficando o seu corpo no campo de batalha. Não sendo possível prestar os ritos funerários ou enterrar o cadáver, a sua *psyché* (o seu duplo) fica errando entre o mundo dos vivos e o dos mortos, sem pertencer a nenhum deles, podendo a sua força revelar-se através de crueldades aos vivos.

Este objecto de pedra é o duplo do defunto, o substituto do cadáver ausente. Não é uma imagem, não visa reproduzir os traços do defunto, não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, oposta à dos vivos. O *kolossós*, não representa: ele apresenta, na medida em que não é uma imagem de algo real ou de algo mental, ele pertence a uma categoria psicológica: a categoria do duplo. A pedra permite que o morto se apresente ao mundo, mostrando que não lhe pertence, permite-lhe fazer a passagem de um mundo ao outro, fixando o seu lugar. Estas pedras eram por vezes plantadas de forma a ficarem firmadas num local específico, a sua imobilidade é uma característica essencial.

“O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu carácter insólito aos objectos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível”¹⁴⁴. O *kolossós* estabelece uma membrana entre o conhecido e o desconhecido. Ele tem um valor operatório, restabelece entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos uma relação através da sua capacidade de fixação, pois ele próprio é ritualmente fixado na terra. Este objecto só sendo activado num ritual é que se reveste de todos os seus significados. É sua ambição estabelecer uma comunicação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, devendo marcar a distância, “acusar o incomensurável entre a força sagrada e tudo o que a manifesta.”¹⁴⁵

O *kolossós*, enquanto duplo, está associado à *psyché*, é uma das formas de que se pode revestir essa força do além quando se torna visível aos olhos humanos. Ambos os conceitos relacionam-se com a imagem do sonho, a sombra e a aparição sobrenatural.

Em *Agamémnon*, de Ésquilo, Menelau é visitado por três tipos de duplo da sua amada Helena, como refere Jean-Pierre Vernant: a sua aparição sobrenatural, as pequenas figuras (*kolossói*) utilizadas por Menelau para a evocar, e a sua figura de sonho em que aparece em sonhos. Todas são uma fraca consolação para Menelau e estas presenças da sua amada só lhe provam e confirmam ainda mais a sua ausência.

A personagem da mãe, em *Teorema*, percorre as ruas da cidade em busca de corpos que se assemelhem aos do amante perdido. Estes substitutos são uma tentativa de fixar um defunto errante (mesmo não tendo morrido de facto, ele desaparece, como alguém que morre longe e de quem nunca se recupera o cadáver); o rito associado ao *kolossós* é, neste caso, a relação sexual através da qual ela procura evocar o visitante. O resultado é terrífico levando-a a perceber que só encontra corpos vazios, desconhecidos, que nada transportam do que ela procura. A descrição dos duplos de Helena que "atormentam" Menelau aplica-se-lhes: "falta-lhes o que faz de Helena uma verdadeira mulher: a *cháris*, o esplendor, o irradiamento da vida."¹⁴⁶ No caso da mãe,

¹⁴⁴ VERNANT, Jean-Pierre, *Do duplo à imagem. Mitos e pensamento entre os Gregos*, tradução Haiganuch Sarian, São Paulo: Paz e Terra, 1990, p.389.

¹⁴⁵ *Id.* p. 398.

¹⁴⁶ *Id.* p. 390.

a outra vida no sentido da vida do visitante e da vida verdadeira que ela experienciou quando esteve com ele, da vida viva.

Não experiencia o efeito apaziguador do *kolossós*, pois não percebe que ao pretender estabelecer esta ligação com o ausente, com o duplo - que é o corpo dos rapazes -, ao aproximar-se deste, está precisamente a aceder à ausência intransponível. Este é o seu grande e fatal equívoco: o falso *kolossós* que escolhe enquanto representação do morto (que lhe cabe, nem é bem escolha, é mais condenação), está vivo, não é fixo num objecto inerte como a pedra e portanto encontra-se em constante alteração, não permite esta relação com o invisível, com o distante que é o corpo (quase) morto do amante. O paradoxo consiste aqui no facto de que o “falso” é um corpo *vivo*; em contrapartida, um “verdadeiro” *kolossós* é, sempre, e por definição, uma matéria inerte.

O filho foi iniciado na “vida da vida”, não no momento em que se une com o visitante, mas no momento em que percebe que tê-lo é perdê-lo (ou perder-se): no momento em que se percebe presa da sua própria ratoeira para capturar a vida - a sua banalidade desinteressada, burguesa, relapsa. Neste confronto com o seu abismo interior, vê-se perante a sua “experiência trágica”, e esta é “o que, num outro léxico, se pode chamar de «morte iniciática»: a representação da morte que consente um *outro* nascimento, que faz iniciar uma *outra* vida. Essa «*outra vida*» não está para além da morte –não é uma vida sobre-natural. É a vida *da vida*.¹⁴⁸ Ele percebe, antevê uma possibilidade: a arte. Procura a cegueira cobrindo os olhos para pintar.

Toma nas suas mãos a criação/fixação de imagens artísticas (de algum modo mais próximas da pedra ritual) e o rito que associou ao seu *kolossós* é o próprio acto de criação. Percebemos que esta tentativa do gesto criador não resulta, pelas suas palavras de desilusão consigo mesmo: diz que vai criar um estilo que ninguém compreenda para que ninguém questione, para que ninguém perceba a nulidade que ele é. Pietro procurou dar vida às telas (à semelhança de Pigmalião), mas o que ele busca no acto da criação não é o próprio acto, mas sim – tal como a mãe - a vida do outro, do desaparecido. O duplo que cria - a imagem artística - não procura ser um duplo, pretende ser o próprio visitante (sabemo-lo através da descrição do azul que

¹⁴⁸ MAIA, Tomás, “A vida da vida”, Assírio & Alvim, 2010, p. 39.

utiliza como sendo os olhos do visitante que diz ser uma amputação do outro e do acto de urinar sobre a tela pintada de azul).

3. O ESPELHO E A GÓRGONE



Figuras 20 e 21 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968

Emilia, a empregada, cumpre a tarefa do jardineiro, limpa e corta a relva do jardim, enquanto o hóspede está sentado numa poltrona a ler.¹⁴⁹ Começa por olhá-lo de soslaio e rir levemente, aparentemente contente com a sua presença, mas os olhares intensificam-se, já sem pudor, cada vez demonstrando maior ansiedade e sofrimento. Corre para dentro de casa e, atabalhoadamente, como se fosse dirigida por outro que não ela, dirige-se à cozinha e aos seus pertences. Abre o seu armário e olha-se ao espelho, séria retira os brincos. No livro, Pasolini diz-nos que Emilia também se penteia, no filme resolve só despojá-la de qualquer sinal de vaidade. Em ambos os casos olha-se profundamente ao espelho antes de beijar as patelas dos santos que ladeiam a superfície reflectora.

No espelho, o que se vê é a própria pessoa a ver-se. O espelho é o eco do paradoxo da identidade, a dualidade e a unidade. “O mesmo são dois. O espelho é o meio de alguém se conhecer, de chegar a si, de se encontrar, mas na condição de se dividir, de se pôr à distância de si próprio”¹⁵⁰. Para Vernant, o espelho é o próprio tornado outro na reciprocidade do olhar, e esta figura objectivada do sujeito é um elemento enigmático que se introduz na banalidade do quotidiano e traz algo de misterioso, tal como também o faz a sombra, o fantasma e o duplo, como já se tinha referido.

¹⁴⁹ Inicialmente lê um livro de engenharia e depois Rimbaud, aparece até que procura algo no segundo para esclarecer o primeiro. No visitante, todos os gestos parecem ter a mesma importância, mas nada acontece por acaso.

¹⁵⁰ VERNANT, Jean-Pierre, *Figuras, ídolos, máscaras*, tradução Telma Costa, Lisboa: Editorial Teorema, 1991, p. 99.

O espelho faz a ligação entre o corpo vidente e o corpo visível, é uma ampliação do corpo, que ele traduz, amplia e duplica. Traz algo de um outro mundo ao abrir uma dimensão do desconhecido, a partir do momento em que revela o sujeito aos seus próprios olhos. O espelho é em simultâneo mais e menos que a própria pessoa. Surge como revelador do que é verdadeiro ou falso – Emilia sabe-o e por isso retira os adornos, para se encontrar mais real e pura. Vernant considera que o reflexo no fundo do espelho revela uma verdade mais real que o presente, tendo poderes divinatórios; é espaço para questionar o mesmo e o outro.

O espelho é a superfície onde o eu-outro-eu nos olha e julga. Próximo do modo como Jean-Pierre Vernant define a máscara da Górgona: o Outro com que nos identificamos por um cruzamento de olhares, e que, ao mostrar o sem-fundo do olho e da vida, no limite nos transforma em pedra.¹⁵¹



Figura 22 – Cartaz de divulgação do filme. <http://leoninefilms.com/2013/01/02/pier-paolo-pasolinimoma-teorema-1968/teorema>.

A montagem remete para a cabeça da Górgona.

A figura da Górgona, contrariamente às convenções que regem o espaço

¹⁵¹ A Medusa é uma das três Górgonas, a única que é mortal. Teria sido uma linda mulher que foi transformada em monstro por Atena, como castigo por se ter relacionado com Poseidon no templo desta deusa. As representações iniciais mostram uma figura com cabeça redonda, serpentes a sair do seu cabelo, grandes olhos fixos, boca grande com a língua de fora, o seu olhar petrificando o observador. Mais tarde foi humanizada representando uma face feminina, mas mantendo as outras características. O poeta Hesíodo refere as três Górgonas como sendo monstros marinhos. A sua morte deve-se a Perseu, filho de Danae e Zeus. Perseu para proteger a mãe, aceitou o desafio de matar Medusa e munindo-se de um capacete que o tornava invisível, dado por Hades, das sandálias aladas de Hermes, o mensageiro dos deuses, e da espada e do escudo de Atena. Perseu olhou para a Medusa através do escudo, de forma indirecta, podendo assim não morrer e cortar-lhe a cabeça. Utilizou a cabeça da Medusa para petrificar os seus inimigos e salvar a mãe. Por fim ofereceu a cabeça decepada a Atena que a passou a utilizá-la no seu escudo.

pictórico grego, diz-nos ainda Vernant, encara de frente o observador. É um misto entre o humano e o bestial, assume a dupla forma de mulher e de máscara, do horror terrífero e do risível que é próprio do grotesco.

Olhar a Górgona é deixar de se ser o que se é para se tornar poder de morte. O homem encara o seu deus, identifica-se com este, já não pode separar o seu olhar deste e perde-se no seu poder.

Todas as personagens de *Teorema* pareçam partilharam da visão de Perseu, no caso sem intermediário, sem escudo, sobretudo se considerarmos que olhar a Medusa representa, tal como Jean-Pierre Vernant afirma: “a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte (...)¹⁵². Este contacto extremo não se traduz da mesma forma para todos os intervenientes pois a Medusa e o visitante partilham características tanto destrutivas quanto vivificantes:

Por um lado na face da Górgona, tal como na do visitante de *Teorema*, opera-se um desdobramento. Quem olha para a Górgona perde a sua visão e é invadido pelo olhar do outro, este outro olhar separou-se do olhar do primeiro observador para se fixar à sua frente, como se fosse a sua sombra, ou reflexo, uma extensão de si mesmo.

“A face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com o nosso rosto como uma imagem no espelho (...), mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio rosto (...) representaria, em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical, com a qual por nossa vez nos identificaremos, transformando-nos em pedra”.¹⁵³

Por outro lado a figura da Medusa é repleta de ambiguidade: Atena oferece a Asclépio duas gotas do sangue da Medusa, uma tem o poder de curar e até de ressuscitar, a outra é letal. Camille Dumoulié refere que o seu sangue tem as características de “pharmakon” (remédio, veneno e cosmético), mas o seu corpo seria

¹⁵² *Ibid.* p.13.

¹⁵³ VERNANT, Jean-Pierre, *A morte nos olhos, Figurações do outro na Grécia Antiga*, Ártemis, Gorgó, tradução Clóvis Marques, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 105.

um “pharmakos”, uma vítima de sacrifício.¹⁵⁴ Este sacrifício repetir-se-ia por várias vias: primeiro, porque foi violada por Poseidon no templo, depois castigada por Atena, sendo transformada em monstro e ficando para sempre apartada de qualquer olhar, pois transformaria todos os que a olhassem em pedra; e, por fim, seria decepada, passando a sua cabeça a ser uma máscara apotropaica. Dumoulié aponta para a possível existência de uma rivalidade entre as duas mulheres. A relação entre ambas é atestada por características comuns: as serpentes presentes no cabelo de Medusa também são um dos símbolos de Atena; ambas são descritas como tendo olhos hipnóticos, e representam naturezas paradoxais: a da Medusa já referida, e a de Atena, por exemplo, patente nas suas características andróginas e invulgares para uma figura feminina da sociedade grega. Por um lado, Atena é uma lutadora exímia, superior a Ares, domadora de cavalos e figura associada à sabedoria e à justiça (atributos masculinos); por outro, é associada ao culto da virgindade, da fertilidade e é patrona da tecelagem e do bordado. Além disso, as duas figuras relacionam-se através da inclusão da cabeça decepada de Medusa no escudo de Atena, como reflexo da sua própria fúria. Estas características comuns mostram como ambas são dois aspectos indissociáveis do mesmo poder sagrado. Perseu derrota esta mulher destrutiva, selvagem, aparentemente indomável, que o homem teme, através da ferramenta que outra mulher lhe deu. Dumoulié acredita que o mito de Perseu preserva a memória do conflito entre o homem e a mulher e a passagem de uma sociedade matriarcal para patriarcal. A máscara de Górgona serviria para afastar os homens do ritual, bem como seria uma ilustração do poder destrutivo e da ascendência da mulher sobre o homem.

A Medusa preserva o seu segredo por detrás da máscara, ela deixa-se representar, mas nunca se apresenta. Ela é uma presença escondida, ausente, inacessível tal como o Sol. Dumoulié associa a reflexão sobre a natureza da representação ao perigo de confrontar a cabeça da Medusa, ao terror de descobrir o segredo por detrás da representação.

Parece-nos que este visitante tem em si as características destrutivas da Górgone – tão ilustradas pelo que acontece à filha que fica petrificada; mas também as características vivificantes que são atribuídas ao seu sangue presente na próprias lágrimas de Emilia (que dão origem a um regato).

¹⁵⁴ DUMOULIÉ, Camille, Medusa in *Myth and Literary History*, disponível em Abril de 2015 em Modern American Poetry, http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/bogan/medusamyth.htm

Pode-se encontrar a relação entre desejo e imagem noutras mitos para além do da Medusa: também a filha de Butades, e Pigmalião e Narciso associam o desejo ao duplo e à criação (ou à tentativa de criação) de imagem, parecendo-nos que correspondem ao que é dito em *Assombra* a propósito de uma outra lógica na concepção de filhos (na criação), não biológica, mas “erológica”.¹⁵⁵ Por um lado, pelo facto de serem uma “imagem onde assombra uma ausência”: a Medusa é ela própria uma ausência, estando escondida por uma máscara de destruição, os homens que petrifica são ele próprios sinal da ausência humana; a filha de Butades representa o amante morto – ainda que esteja vivo naquele momento, ela captura a sua imagem pois sabe que ele morrerá; Pigmalião cria uma estátua sem vida, vazia, e seria condenado a amar um espectro não fosse a deusa apiedar-se dele; por fim, a imagem reflectida de Narciso revela a ausência de si – a sua condenação consistia em nunca poder (re)conhecer-se.

¹⁵⁵ MAIA, Tomás, *Assombra*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, pp. 16-17.

VI.



(37)



(38)



(39)

(37), (38), (39) Fotografias em suporte digital, captura e pós-produção Bruno Martins
(brunomartins.pt), conceito Daniela Reis

4. MELANCOLIA



Figuras 23 e 24 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

Freud, em *Luto e melancolia*¹⁶², compara o quadro geral destes dois estados. Quadro esse que nos parece descrever a reacção das personagens de *Teorema* face à partida do visitante amado.

Os acontecimentos que podem levar tanto ao luto como à melancolia correspondem à reacção perante a perda de uma pessoa amada ou de uma abstracção que ocupa o lugar do ente querido, diz Freud. A melancolia tem como traços mentais distintivos: desânimo profundamente doloroso, cessação de interesse pelo mundo, perda da capacidade de amar, inibição de qualquer actividade e diminuição radical do sentimento de auto-estima. Este último aspecto, inexistente no luto, pode expressar-se em auto-recriminações, necessidade e expectativa de punição. O melancólico incorpora o morto pretendendo anular a distância e, no limite, é suicidário. Freud acrescenta ainda que o melancólico não esconde o desprezo que tem para consigo e fala abertamente desse menosprezo, pois é como se fosse um outro a falar sobre si mesmo. Como se o “morto” tivesse de algum modo sido interiorizado e actuasse como vigilante do ego, sendo a análise feita por um outro eu.

O luto profundo comporta o mesmo doloroso abatimento que a melancolia, uma perda de interesse pelo mundo exterior e uma incapacidade em amar, há uma exclusiva dedicação ao luto, nada encontra lugar para além da dedicação ao falecido pois amar

¹⁶² FREUD, Sigmund, Luto e Melancolia, *Obras completas, Volume 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 - 1916)*. Tradução e notas Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

outro significaria a substituição do morto. No processo de luto, esta dedicação “exclusiva” é, para Freud, transitória, o “amor enlutado” mantém a distância em vez de incorporar o morto (como faz o melancólico).

Perante um exame à realidade - continuando Freud - e comprovando a falta do ser amado, toda a libido que a ele se dirigia deve ser retirada das suas conexões com o objecto amado e dirigida a outros interesses. Mas como poderiam aquelas personagens sobreviver, se aquele objecto amado foi catalisador de transformações profundas, de revelações humilhantes e que só poderiam ser mantidas dignas com o auxílio da sua presença? Como se a sua simples presença fosse uma confirmação da terrível verdade, mas também da tangibilidade de alguma hipótese de redenção.

Na sua estrutura, o filme sofre uma mudança profunda assim que o visitante anuncia a sua partida: ganha voz. O pensamento das personagens passa a ser vertido como se a sua voz interna se tornasse condutora dos seus actos, como se se obrigasse a justificar quem eram e qual a sua perdição. As personagens, até então numa economia de palavras e raros diálogos – que acentuaram a sua solidão e desapego tanto uns pelos outros como pela realidade -, iniciam longas confissões que confirmam os traços de personalidade e defeitos que já suspeitávamos nelas. Todas sentem necessidade de revelar a transformação operada pelo outro e dar-lhe a ver – sem nunca lhe pedirem para ficar, ou referirem qualquer outra das personagens – a falta mortífera que lhes irá fazer. O visitante tem sempre a mesma expressão de divina indiferença, impassível e carinhoso, como uma doce condenação.

A filha, através do contacto com o amante, percebeu que era doente, que estava presa a um culto familiar que só contemplava o seu pai e que excluía qualquer outro homem. Pressente que não vai conseguir continuar a viver, pois sabe que não o vai poder substituir. Como já vimos, penetra num profundo ensimesmamento: “O melancólico retém ou imobiliza o porvir que é o tempo. (...) [É] a pressão do tempo imobilizada no ser.”¹⁶³

¹⁶³ MAIA, Tomás, Filho de Saturno (o segredo do artista, 4), in *Arte e Melancolia*, organização Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo, Instituto de História de Arte/estudos de Arte Contemporânea, 2011, pp. 438, 439.

A petrificação mortífera da jovem Odetta é exemplo do extremo suicidário da melancolia¹⁶⁴. Ela percorre com o dedo as linhas do corpo do visitante numa fotografia que tirou e que guarda no seu álbum – álbum de obsessões, onde antes só havia a imagem do pai, e que doravante é partilhado com a presença repetitiva do visitante – e assim que o corpo lhe passa todo pela ponta do dedo fecha violentamente a mão para nunca mais o voltar a abrir. Sobe ao seu quarto, deita-se na cama e abandona-se para sempre, cristalizada, catatónica. A memória do toque e da imagem do visitante fica para sempre enclausurada na sua mão, o gesto de apropriação do corpo do que partiu representa a prisão em que ela se encerrou – o seu corpo transformou-se na sua cela solitária.

O filho já não se conhece e sabe que o que o fazia igual aos outros da sua idade e da sua condição social – provavelmente a ignorância de si mesmo – foi destruído. Falando de si como se de outro se tratasse, numa análise fria e distante que reflecte um enorme enxovalho pessoal – que pode revelar que de algum modo sempre soube que assim era, como uma condenação¹⁶⁵, no início do livro, quando Pasolini apresenta as personagens dizendo a propósito da sinceridade com que corteja a sua namorada: “Falso. É verdade, como se seguisse um plano doloroso: mas isso é devido apenas à sua secreta e inconfessável excitação de rapaz tímido, disfarçado por um estado de espírito e um ar de certeza, do qual, aliás, mesmo querendo *não se poderia libertar.*”¹⁶⁶ Afirma que o futuro que o espera será viver com alguém que não conhece, pois ele é o grande desconhecido. Coloca a hipótese de sondar as profundezas desta diferença, desta diversidade em relação aos seus pares, mas é covarde e falso – admite-o - e percebemos pelas imagens e pelas suas palavras que a sua pretensão é a de que

¹⁶⁴ “Havia uma escolha de objecto, uma ligação da libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de objecto (...) Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objecto abandonado. Assim, a sombra do objecto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objecto, o objecto abandonado. Desse modo a perda do objecto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação.” pp.180, 181. Válido, como veremos à frente, também para o filho que se dirige a si próprio com se fosse um estranho a si mesmo.

¹⁶⁵ Tal como já foi referido no capítulo 3. “O visitante”, deste trabalho.

¹⁶⁶ PASOLINI, *op.cit.*, p. 14.

ninguém descubra a nulidade infrutífera que ele é, da qual ele e só ele pode ter consciência. Para tal, irá criar trabalhos artísticos provocadores, propositadamente incompreensíveis e portanto inquestionáveis, para que a sociedade burguesa o aceite como raro e incrível.

A mãe, na sua poltrona de jardim, sempre perfeitamente maquilhada com a máscara hirta da alta sociedade, sonda o rosto do outro enquanto lhe confessa nunca ter tido nenhum interesse real na vida. Admite que, se já teve algum amor pela vida, este terá secado e que agora tudo lhe é vazio e frívolo, uma vida assente em valores e ideias mesquinhas e falsas.

O pai, o garante da estabilidade, do património e da prosperidade mostra-se completamente derrotado; Pasolini, no livro, diz que a filha se apercebe de que a realidade se alterou: o pai já não aparenta ser omnipotente e imortal.¹⁶⁸ A ideia do escândalo persegue-o, mas o mais gravoso é ver-se desintegrado da sua própria identidade, a sua imagem de si – confessa - foi totalmente destruída pelo contacto com o outro. Nesta altura do filme, é um homem devastado, sem força e sem hipótese de redenção que ouvimos falar.

A empregada nada diz, a sua confissão deu-se no início do filme, como já vimos, quando foge para casa e se olha diante do pequeno espelho no armário da cozinha: retira os brincos e a sua cara está orlada pelas patelas dos santos, que beija despedindo-se. De seguida, tenta o suicídio. No caso de Emilia o visitante salva-a, afasta-a do gás que procura inalar para morrer e transporta-a para a cama nos seus humildes aposentos, onde tem “o sexo sagrado” com o hóspede, como Pasolini intitula um dos capítulos do livro.¹⁷⁰

Não seria possível, após a partida, uma outra reacção por parte da família – como já vimos o caso de Emilia é diferente, bem como o do pai, que também se transmuta, mas de maneira diversa da da empregada. O afastamento da realidade é uma consequência real para todos eles, o abismo é uma inevitabilidade. Tal como Freud refere, a perda do objecto amoroso é uma excelente ocasião para que a

¹⁶⁸ À sequencia de imagens que mostra o pai adoecido, deitado na sua cama e procurando com o olhar a presença do visitante e só nela encontrando conforto, segue-se no capítulo seguinte do livro, a cena do jardim em que o visitante lê uma passagem de Rimbaud que de certa forma anuncia a sua partida.

¹⁷⁰ PASOLINI, *op. cit.*, p 23..

ambivalência nas relações sobressaia. A relação que haviam estabelecido com o visitante reporta-nos para a questão narcísica que Freud identifica como uma das facetas da melancolia. Ele foi eleito objecto amoroso a partir da imagem e semelhança do próprio eu de cada um, transformado nos seus próprios ideais; esta identificação narcísica faz com que o investimento libidinal retorne ao eu, não se dirigindo ao objecto externo – o visitante; nas palavras de Freud: “A identificação narcísica com o objecto se torna, então, substituto do investimento amoroso, do que resulta que a relação amorosa não precisa ser abandonada”¹⁷¹. Na partida do visitante há uma identificação com este eu subterrâneo que se torna num “outro”, cada um perde a sua unicidade construída falsamente e abre-se num duplo que se olha e não reconhece mais, que se trata como um objecto estranho. Ao incorporar o outro, no caso eles mesmos, há um separar de si que permite ao filho saber-se e criticar-se enquanto um verme sem escrúpulos, à mãe perceber-se perdida na espiral de relações sexuais com homens, à filha decidir-se cristalizar.

¹⁷¹ FREUD, *op. cit.*, p. 181.

VII. ODETTA



(40)



(41)



(42)



(43)

Odetta passa o dedo pelo contorno da fotografia do amante, fecha a mão como se o guardasse nessa jaula, nesse poço em que se transformou o seu corpo, mas é ela que fica presa a uma ausência irresolúvel.

Gosto de colecionar fotos antigas, às que encontro da minha família junto outras de outras famílias que não conheço. Compro-as na Feira da Ladra ou apanho no lixo. Juntas compõe uma família de muitos filhos e tios, pais e mães, avós. Aqui grotescamente implicados na vida uns dos outros, todos metidos na mesma caixa de sapatos.

(40) Impressão sobre papel, acrílico, 10 x 10 cm. Registo no caderno de apontamentos.

(41) Pier Paolo Pasolini, imagem do filme Teorema, 1968.

(42), (43) Exemplos da coleção de fotografias.

5. NUDEZ E DESERTO



Figuras 25 e 26 - Pier Paolo Pasolini, imagens do filme *Teorema*, 1968.

A narrativa de *Teorema* não é linear, como já havíamos referido, o destino das personagens é contado de forma quase aleatória sendo o visitante o seu ponto de contacto principal. Para contribuir para esta estrutura fragmentada que densifica a sensação de intemporalidade e irrealidade da história narrada, Pasolini introduziu cortes através de breves imagens do deserto. São momentos exteriores à narrativa, que revelam e acentuam os múltiplos sentidos da obra. Só chegando ao fim se vislumbra um possível sentido para aquelas imagens perturbantes do deserto.

É um deserto cinza, ventoso, irregular. O deserto é o destino final do pai e está-lhe associada a nudez total. No livro, Pasolini refere que o deserto se apresenta como a única parte da realidade que é indispensável¹⁷², como a realidade despojada de tudo, excepto da sua essência. Na cena final há, nas palavras do autor, um reduzir ao estritamente necessário: a terra, o céu e o corpo de um homem¹⁷³. Um local onde tudo muda, mas é sempre igual. Há um movimento, talvez de libertação que começa na estação de caminhos de ferro que o pai abandona (também exemplo, para Pasolini, do progresso e da máquina económica e social que corrompe o ser) para o exterior intensamente iluminado do deserto e da nudez do corpo.

¹⁷² “Como já para o povo de Israel ou o apóstolo Paulo, o deserto apresenta-se-me como aquilo que, da realidade, é somente indispensável. Ou, melhor ainda, como a realidade de tudo despida, excepto da sua essência (...).” PASOLINI, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷³ *Ib.*, p. 141.

O deserto é a vida árida e distante dos seus significados convencionais que todos viviam, é sinal da retirada do humano, da artificialidade das construções e do excesso burguês, e ainda permite um sinal de esperança: o deserto onde os místicos se retiram para se aproximarem de Deus, o deserto onde Jesus foi tentado, a travessia do deserto enquanto purificação e castigo redentor. O deserto tem também esta componente de refúgio e de local de revelação. O pai, Paolo, a certa altura fica “cego” com a luz da manhã, tal como Saulo, que antes de ser baptizado Paulo por Ananias, ficou cego com a visão de Jesus enquanto se encaminhava para a cidade de Damasco atravessando o deserto. Essa visão fez com que Saulo se convertesse e mudasse a sua vida de perseguição ao cristãos para se tornar um dos pregadores mais importantes do cristianismo.

A secura e aridez do deserto parece assemelhar-se às lágrimas de Emilia, que se apresentam como fonte de vida e de espiritualidade, pois este deserto é também prenúncio de recomeço.

O deserto é o espaço da possibilidade da tela em branco, onde o pintor se despoja de toda o conhecimento e da presunção mundana e se entrega: “sabes que a tua mão não pode ser guiada, que não pode, como a de um cirurgião apoiar-se na ciência que possuis, nem na experiência que adquiriste. A tua mão está só, sem apoio nem recurso: o conhecimento da tua arte se nela deveras progrediste, só pode levar-te a uma visão do deserto, verdade de pouco crédito num auditório que pretende obter a vida e a arte como um automóvel: chaves na mão”¹⁷⁴

As ideias de nudez do espírito, de aridez e essencialismo que as imagens do deserto convocam, são, na nossa opinião, reforçadas pelas imagens de nudez. Não a nudez do corpo por si, que é muito reduzida e discreta em *Teorema*, tal como todas as imagens referentes ao sexo que é simplesmente anunciado por um beijo ou por uma aproximação. A nudez dos corpos é-nos dada pela deposição das roupas no chão ou

¹⁷⁴ POMAR, Júlio , *Da cegueira dos pintores, parte escrita II*, tradução de Pedro Tamen, Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar, CRL (Documenta), 2014, p. 47.

numa cadeira. Em vários momentos surge esta imagem da roupa que alguma personagem abandona, quase que como lavando a alma, ou como sinal de condenação.

Em *Teorema*, a roupa que o pai despe representa o afastamento relativamente à civilização, às amarras da realidade, das convenções e da sua própria humanidade, “autómato de uma pessoa real, enviado ao deserto para caminhar por ela?”¹⁷⁵ Ao despir-se, há um retorno a algo anterior, algo que antecede a civilização e a linguagem. Por outro lado, o corpo nu e o grito são demasiados próximos do nascimento e do início de algo para podermos olhar para este final somente como uma condenação. Pasolini diz que o pai é movido por uma consciência já fora da vida, como que vencido e de algum modo agradecido despe as roupas elegantes e caras, deixando-as cair a seus pés como se fossem algo morto e estranho ao seu dono. Diz-nos ainda que a roupa que o pai despe representa os limites ilusórios que separam a realidade da sua representação. Recuperando o que já havíamos dito com o auxílio de Bataille: as roupas são a materialização de interditos profundos que o colocam e mantém no seio da comunidade; apartando-se das roupas, supera o interdito – que deixa de o ser - e só lhe resta a desolação árida do deserto, o corpo exposto liberto da vergonha e das convenções. Este corpo nada tem de erótico, nada traz do movimento do despir que permite antever de forma velada o corpo. É um despir em busca da verdade nua, da essência, talvez de um recomeço.

Em Bataille “está sempre presente a nudez como um rasgão do ser”¹⁷⁶, dá a este a aparência de algo incompleto, animal. É através deste inacabamento, desta ferida que os seres, diz Bataille, comunicam. Ao parecerem perfeitos, os seres estão isolados, fechados sobre si mesmos. “A nudez é a negação do ser fechado em si, a nudez é um estado de comunicação [...]. Obscenidade quer dizer desequilíbrio, que desorganiza um estado dos corpos correspondente à posse de si mesmo, ao domínio do próprio eu

¹⁷⁵ PASOLINI, *op. cit.*, p.141.

¹⁷⁶ BATAILLE, Georges, *O ânus solar*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 7.

entendido como individualidade durável e afirmada.”¹⁷⁷ A nudez do pai no deserto é a nudez que Bataille preconiza: a nudez até às últimas consequências, a nudez que não volta atrás cobrindo-se com a veste, para caminhar novamente em oposição ao nu. É a dissolução da forma, a violação da bela aparência, é a procura de uma verdade e de uma pureza mais essencial. Vai além da máscara e da imagem que ainda são as superfícies dos corpos, mesmo que nuas.

A sua cena e o próprio filme termina com um urro que não aparenta pretender comunicar, não é para ser ouvido por ouvidos humanos. Este som parece continuar indefinidamente até se esgotar por completo, não se podendo perceber se é um som de morte ou de ressurreição. Talvez seja próximo do gesto adâmico da nomeação que ainda não tinha a circunscrição do significado comunicativo, intencional. É como que uma percepção original das palavras, uma renovação e um recomeço.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Bataille apud. PERNIOLA, Mário, *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo*, tradução Maria do Rosário Toschi, São Paulo: Livros Studio Nobel, p. 91,92.

¹⁷⁸ BENJAMIN, WALTER, *Origem do drama trágico alemão*, edição e tradução João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.25.

NOTAS FINAIS

O pintor pinta porque vê, e a imagem é, talvez, a sua finalidade. Não procura deixar um registo histórico, relatar um acontecimento, vender um objecto. É a sua visão interior de algo exterior que ele revela pela pintura. São as marcas deixadas pelo visível no seu próprio corpo que se lhe revelam quando pinta, enquanto pinta, no processo.¹⁷⁹

Os acontecimentos com as personagens de *Teorema*, catapultadas para uma renovação íntima (a partir do processo de destruição), bem como o processo utilizado em atelier sugerem algo complementar: sim, é a relação de quem olha e é olhado, é o fazer-se ver, mas sem que a imagem seja a finalidade do gesto. Talvez o desequilíbrio entre estados e a constante transformação à superfície da tela sejam, por si mesmas, a “finalidade”. Como diz Lacoue-Labarthe: “Talvez a santidade, a partir do advento do moderno, tenha encontrado refúgio (asilo) na arte: no *acto* da arte.”¹⁸⁰

É por haver uma adesão profunda do pintor ao mundo, essa pertença (como diz Merleau-Ponty: esse “ter à distância” que o pintor “estende a todos os aspectos do Ser”) - e não posse – do visível, que o olhar se transforma em toque, que abre o vidente ao mundo. Esse toque que é sequência natural e resultado do amadurecimento de uma visão de “um corpo imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível.”¹⁸¹

Não no sentido de uma intensificação da conexão com o mundo, a pintura está para o mundo não como uma outra coisa fora deste, com uma explicação ou uma sua imagem. Parte do visível, mas a pintura faz o olhar recuar até ao seu próprio pensamento, até ao eterno espanto e questionar. Não está no estabilizar da imagem com a pinçelada final, o objectivo de fazer pintura... o momento de enlace entre as personagens e o visitante é, talvez, a finalidade em si (sem que seja um fim ou um

¹⁷⁹ Será a obra mais próxima da imagem mental depois de concluída ou durante o processo, no vai-e-vem das pinçeladas?

¹⁸⁰ LACOUE-LABARTHE, *op. cit.*, p.27.

¹⁸¹ MERLEAU-PONTY, *O Olho e o espírito*, p.16.

início), da mesma maneira que o próprio fazer artístico é o objectivo. Talvez a pintura do pintor exista no momento em que está associada ao seu gesto criador, enquanto ainda está presa ao pincel e ao olhar de quem a cria.

Daí a relação entre este ser amoroso de *Teorema* e a própria pintura. A inspiração que a obra de Pasolini traz, tem a ver com esta relação reveladora que é comum tanto ao amor quanto ao gesto pictórico. Há uma aproximação e um afastamento, um gesto de revelar e de ocultar, que tanto o amor quanto o desejo do visível - materializado no toque do olhar e do pincel - evocam.

A identificação entre o trabalho pessoal e *Teorema* foi-se tornando mais evidente com o decorrer do tempo sobretudo na questão da criação artística muito centrada no próprio momento de produção trabalho, como se de uma entrega amorosa se tratasse. Na obra de Pasolini é representada pelo encontro entre as personagens e o visitante, enquanto momento de auge pessoal e sua perdição após a partida abrupta, como se só através da sua presença se sentissem vistos, como se só através do fazer da pintura o pintor existisse. Todo o pintor procura encontrar o “rosto dessa coisa” e encontrar “o olhar que responde ao seu” e este é algo “sempre novo: algo nunca antes visto, mas familiar”, “vemos um rosto somente se ele nos olha.”¹⁸³ O encontro permite uma superação dos limites: “É o amor que descobre (...) o não ser e até o nada”, “e ainda na deslocação do centro de gravidade”¹⁸⁴

A pintura, no decurso da produção plástica, foi sentida como cada vez mais próxima deste sentir sem palavras, deste ser possuído por um sonho nascido dentro de si, deste agir antes de decidir que Pasolini refere como sendo o encontro entre estes seres e o amor. Bem como do encontro diário com a tela branca como um olhar cego perante um espelho que de início nada reflecte.

¹⁸³BERGER, John, *Bolsões de resistência*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp. 27-31. *Apud*. JACINTO, João, Tese de Doutoramento em Desenho com orientação do Professor Doutor Pedro Saraiva, 2003, p. 39.

¹⁸⁴ ZAMBRANO, *op. cit.*, p.101 e p.58.

Perante a ausência do visitante, as personagens procuram um duplo que lhes permita (re)viver o momento de união - através do corpo de outros homens ou na tentativa de criação artística – que lhes permitiu sentirem-se renovados. É afim da necessidade do pintor de voltar ao atelier, de se entregar à pintura com mãos que vêm. Actualizar o ser estranho que somos perante nós mesmos, que só se conhece em relação, em construção, em actualização através de outro.¹⁸⁵

Também a criação artística parece ter o carácter vivificante do encontro amoroso se for autêntica, assumindo as falhas e os erros, tal como demonstra – pela negativa - o filho de *Teorema*. Pesquisou-se, assim, uma verdade mais profunda através de um estado de inquietação produtiva: execução de pinturas de quase um só fôlego, um certo desapego pelo trabalho finalizado, mas uma total entrega ao processo. Procurou-se perder a consciência do fazer, numa concentração do momento de criação em que se deixa de ver o pincel ou a tela, um momento de uma espécie de cegueira em que os olhos sempre parecem olhar para onde não está a ferramenta a laborar e tudo parece acontecer por si. Um movimento que se aproxima da carícia e que traz à vista o outro – a pintura – e o autor. Este trazer do autor à vista, o sentir-se visto pela pintura, parece ser reforçado pelos temas figurativos representados, o autor vê-se olhado – feito existir - pelo seu trabalho. Mais do que os outros que estão presentes nas fontes das imagens (familiares ou desconhecidos) é a si mesmo que o pintor vê, actualizado no suporte.

Não houve uma precedência entre a prática artística e a reflexão teórica, uma instigou a outra no decorrer deste trabalho. Se por um lado o instinto e a entrega comandaram a criação artística, por outro a leitura e reflexão permitiram procurar analisar os procedimentos e o carácter simbólico do que se foi construindo, mas sempre abrindo novas necessidades de experimentação plástica, só supridas através do laboratório emocional que é o atelier.

¹⁸⁵ Este outro é o visitante, a tela, o ser amado.

“As linhas mestras das minhas inquietações” – como diz Pomar – continuam tão familiares e com a promessa de uma resposta à distância da mão, tal como no dia em que *Teorema* as espelhou. momento em que se instaura uma “recriação ficcional do tempo”¹⁸⁶.



(44)

“EU ESTOU REPLETO DE UMA PERGUNTA A QUE NÃO SEI RESPONDER”.¹⁸⁷

(44) Acrílico s/ tela, 70 cm x100 cm.

¹⁸⁶ Didi-Huberman, p. 61 do presente trabalho.

¹⁸⁷ PASOLINI, *op. cit.*, p.141.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida, Maria Augusta Babo e Mariana Pinto dos Santos (cord), *Arte e Melancolia*. Instituto de História de Arte/estudos de Arte Contemporânea, Lisboa 2011.
- ARNHEIM, Rudolf, *Para uma psicologia da arte: Arte e entropia*, tradução de João Paulo Queiroz, Lisboa: edições Dinalivro, 1996.
- ARTAUD, Antonin, *A arte e a morte*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, tradução de Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa, Amor, amizade e filosofia em Platão, *Symbolon I : Amor e Amizade*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2009.
- BABO, Maria Augusta, Do corpo protésico a corpo híbrido. Revista de *Comunicação e Linguagens. Corpo, técnica, subjectividades*. Organização de Maria Lucília Marcos e António Fernando Casais, nº33, Lisboa: Relógio d'Água, Junho de 2004.
- BALZAC, Honoré, *A obra-prima desconhecida*, tradução de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa: Edições Vendaval, 2002.
- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, [1957], tradução de António Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges, *O ânus solar*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, tradução Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BÁRTOLO, José, *Corpo e sentido, estudos intersemióticos*, Livros LABCOT, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *A modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim , 2006.
- BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos contos de fadas*, tradução de Carlos Humberto da Silva, Lisboa: Bertrand Editora, 2008.
- BORGES; Jorge Luís, *O Fazedor*, in Jorge Luis Borges – Obras completas, vários tradutores. São Paulo: Editora Globo S.A., 2000.
- BRETON, David le, *A sociologia do corpo*, tradução de Sónia M. S. Furhrmann. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007, p. 32.
- CAMUS, Albert, *O estrangeiro*, tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- CANAS, Anabela Ferreira, *A apetência estética pelo abismo ou a vertigem do autoconhecimento*. Tese de Mestrado orientada pelo Professor Doutor José Manuel Guerra Quaresma Pedro. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes 2010.

CHOMSKY, Noam, *Propaganda e opinião pública*, entrevista por David Barsamian, tradução de Ana Barradas. Lisboa, Campo da Comunicação, 2002.

DARRIEUSSECQ, Marie, *O nascimento dos fantasmas*, tradução de Pedro Tamen, Porto: Edições Asa, 1999. (Estranhos prazeres), p. 70.

DIDI-HUBERMN, Georges, *O que vemos, o que nos olha*, tradução de Paulo das Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada* seguido de *A obra-prima desconhecida* de Honoré de Balzac. Tradução de Osvaldo Fontes filho e Leila de Aguar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DUMOULIÉ, Camille, Medusa in *Myth and Literary History*, disponível em Abril de 2015 em Modern American Poetry, http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/bogan/medusamyth.htm

ECO, Umberto, An ars oblivionalis – forget it, tradução de Marilyn Migiel. *PMLA*, Vol. 103, Nº. 3, Modern language Association, 1988.

ELIADE, Mircea, *O sagrado e o profano*, tradução de Rogério Fernandes. S. Paulo: Martins Fontes 1992.

FREUD, Sigmund, Luto e Melancolia, *Obras completas, Volume 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 - 1916)*, tradução e notas Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

GAGNEBIN, Jeanne, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34.

GIL, José, O Corpo em Revolta de Vera Mantero. *O Percevejo*, Nº2, Agosto-Dezembro 2011; consultado em Outubro de 2014 em www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1913.

HEIDEGGER, Martin, *Ser e tempo*, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

JAWORSKY, Adam, Metrolingual art: Multilingualism and heteroglossia, *International Journal of Bilingualism*, 2012; consultado em Novembro de 2014 em <http://ijb.sagepub.com/content/early/2012/09/24/1367006912458391>.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Duas paixões*, tradução de Bruno Duarte, Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

LANDOWSKY, Eric, Fronteiras do corpo: Fazer signo, fazer sentido, IN Maria Augusta Babo e José Augusto Mourão (Organização) *O Campo da Semiótica, Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 29, Maio de 2001, Relógio d'água, Lisboa, 2001.

LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Florianopolis: Editora da UFSC, 1988.

MAIA, Tomás, *Assombra*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MAIA, Tomás, *A vida da vida*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MAIA, Tomás, Filho de Saturno (o segredo do artista, 4), in *Arte e Melancolia*, organização Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo, Instituto de História de Arte/estudos de Arte Contemporânea, Lisboa 2011.

MARQUES Diogo, *Uma sensação de ausência presente. A metáfora de membro fantasma no contexto dos media digitais*. Artigo apresentado para avaliação parcial no âmbito do seminário de Literatura, Artes e Média, Coimbra, 2014.

MELO, Alexandre, texto sobre a obra “Comer o coração” de Rui Chafes e Vera Mantero, disponível em Novembro de 2014 em www.orumodofumo.com/artists/work.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o espírito*, tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MONDZAIN, Marie-José, entrevista, disponível em Maio de 2015 em
<https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/intervista-com-marie-jose-mondzain/>

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, tradução de Tomás Maia, Lisboa: Vega Limitada, 2000.

NANCY, Jean-Luc, *L'Intrus*, tradução de Susan Hanson. Michigan State University Press, 2002.

OLIVEIRA, Cleide Maria, A soberania das experiências místico-eróticas: uma introdução ao pensamento de Georges Bataille, *Estudos de Religião*, Volume 25, n.40, Junho 2011.

OLIVEIRA, Marta Rita Aguilar, *Pier Paolo Pasolini, l'uomo arrabbiato: um percurso para o trágico*, [texto policopiado] Tese de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos, Co-orientada pela Professora Doutora Maria Betânia Amoroso, Campinas, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, tradução Ana Tanque, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2005.

PERNIOLA, Mário, *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo*, tradução de Maria do Rosário Toschi, São Paulo: Livros Studio Nobel, 2000.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Vol.II, recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

PLATÃO, *O banquete*, introdução, tradução e notas, de Maria Teresa Nogueira Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2007.

POMAR, Júlio, *Da cegueira dos pintores, parte escrita II*, tradução de Pedro Tamen, Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar, CRL (Documenta), 2014.

REGO, José Domingos, *O peso no desenho : percepção, metáfora e substância*. [texto policopiado] Tese de Doutoramento orientada pela Professora Catedrática Maria João Gamito, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes 2013.

STROZZI, Gina Valbão, Experiência Erótica e Religiosa em Georges Bataille, *Âncora*, Volume III - Ano 2 | Novembro de 2007.

TONG, Janice, Crisis of Ideology and the Disenchanted Eye: Pasolini and Bataille, *Contretemps 2*, May 2001.

VERNANT, Jean-Pierre, *Do duplo à imagem. Mitos e pensamento entre os Gregos*, tradução Haiganuch Sarian, São Paulo: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre, *Figuras, ídolos, máscaras*, tradução de Telma Costa, Lisboa: Editorial Teorema, 1991.

ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

APÊNDICE I

Ficha Técnica

Título Original: Teorema

Duração: 98'

Ano de Lançamento: 1968

Estúdio: Aetos Produzioni Cinematografiche / Euro International Film

Distribuição: Continental Distributing Inc.

Direção e Argumento: Pier Paolo Pasolini

Produção: Manolo Bolognini e Franco Rossellini

Música: Ennio Morricone

Fotografia: Giuseppe Ruzzolini

Desenho de Produção: Luciano Puccini

Figurino: Roberto Capucchi e Marcella De Marchis

Edição: Nino Baragli

Elenco

Silvana Mangano - (Lucia)

Terence Stamp - (Visitante)

Massimo Girotti - (Paolo)

Anne Wiazemsky - (Odetta)

Laura Betti - (Emilia)

Andrés José Cruz Soublette - (Pietro)

Giovanni Ivan Scratuglia - (Angelino)

Alfonso Gatto - (Médico)

APÊNDICE II

Trecho 433, *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares

Passei entre eles estrangeiro porém nenhum viu que eu o era. Vivi entre eles espião, e ninguém, nem eu, suspeitou que eu o fosse. Todos me tinham por parente: nenhum sabia que me haviam trocado à nascença. Assim fui igual aos outros sem semelhança, irmão de todos sem ser família.

Vinha de prodigiosas terras, de paisagens melhores que a vida, mas das terras nunca falei, senão comigo, e das paisagens, vistas se sonhava, nunca lhes dei notícia. Meus passos eram como os deles nos soalhos e nas lajes, mas o meu coração estava longe, ainda que batesse perto, senhor falso de um corpo desterrado e estranho.

Ninguém me conheceu sob a máscara da igualha, nem soube nunca que era máscara, porque ninguém sabia que neste mundo há mascarados. Ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre idêntico a mim.

Abrigaram-me as suas casas, as suas mãos apertaram a minha, viram-me passar na rua como se eu lá estivesse; mas quem sou não esteve nunca naquelas salas, quem vivo não tem mãos que os outros apertem, quem me conheço não tem ruas por onde passe, a não ser que sejam todas as ruas, nem que nelas o veja, a não ser que ele mesmo seja todos os outros.

Vivemos todos longínquos e anônimos; disfarçados, sofremos desconhecidos. A uns, porém, esta distância entre um ser e ele mesmo nunca se revela; para outros é de vez em quando iluminada, de horror ou de mágoa, por um relâmpago sem limites; mas outros ainda é essa a dolorosa constância e quotidianidade da vida.

Saber bem que quem somos não é connosco, que o que pensamos ou sentimos é sempre uma tradução, que o que queremos o não quisemos, nem porventura alguém o quis - saber tudo isto a cada minuto, sentir tudo isto em cada sentimento, não será isto ser estrangeiro na própria alma, exilado nas próprias sensações?

Mas a máscara, que estive fitando inerte, que falava à esquina com um homem sem máscara nesta noite de fim de Carnaval, por fim estendeu a mão e se despediu rindo. O homem natural seguiu à esquerda, pela travessa a cuja esquina estava. A máscara - dominó sem graça - caminhou em frente, afastando-se entre sombras e acasos de luzes, numa despedida definitiva e alheia ao que eu estava pensando. Só então reparei que havia mais na rua que os candeeiros acesos, e, a turvar onde eles não estavam, um lugar vago, oculto, mudo, cheio de nada como a vida...

<http://poemariopessoa.blogs.sapo.pt/tag/livro+do+desassossego>

