

A IRRUPÇÃO DO EXTRAORDINÁRIO EM *TEOREMA*: ENTRE LITERATURA E CINEMA

Ana Carolina Negrão Berlini de ANDRADE*

- **RESUMO:** Neste trabalho, analisaremos a versão literária e a fílmica de *Teorema*, ambas de autoria de Pier Paolo Pasolini. Nessas obras, narra-se a história da chegada e da partida de um hóspede misterioso no seio de uma família burguesa e as conseqüências advindas desse fato, pois o convívio com o jovem convidado, cuja natureza é divina, desencadeia uma série de reações nos membros da família. Nossa abordagem será guiada pelo livro *Da Imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas, que explora a temática da irrupção do extraordinário e do estético em simulacros artísticos e na própria “vida vivida” de sujeitos “históricos reais”. Apesar de Greimas privilegiar o aspecto estético transcendental desses eventos extraordinários, nosso objetivo é comprovar que, nas duas versões de *Teorema*, a experiência desses é múltipla, pois congrega aspectos estéticos, sacros e metafísicos, gerando uma ressignificação das vivências dos sujeitos que modifica a sua concepção de mundo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teorema. Pasolini. Literatura e Cinema. *Da imperfeição*. Greimas.

Neste trabalho, analisaremos a versão literária e a fílmica de *Teorema*, ambas de autoria de Pier Paolo Pasolini. Nessas obras, narra-se a história da chegada e partida de um hóspede misterioso no seio de uma família burguesa e as conseqüências advindas desse fato, pois o convívio com o jovem hóspede, cuja natureza é divina, desencadeia uma série de reações nos membros da família. Nossa abordagem será guiada pelo livro *Da Imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas, que explora a temática da irrupção do extraordinário e do estético em simulacros artísticos e na própria “vida vivida” (GREIMAS, 2002, p. 75) de sujeitos “históricos reais”.

Apesar de Greimas privilegiar o aspecto estético transcendental desses eventos extraordinários, nosso objetivo é comprovar que, nas duas versões de *Teorema*, a experiência desses é múltipla, pois congrega aspectos estéticos, sacros e metafísicos, gerando uma ressignificação das vivências dos sujeitos que modifica

* Universidade Regional do Cariri (URCA) – Departamento de Línguas e Literaturas – Missão Velha – CE – Brasil. 63200-000 - nba.anacarolina@gmail.com.

a sua concepção de mundo. Por outro lado, como ambas as versões, cada qual com a linguagem que lhe é própria, retratam a irrupção desse maravilhoso no conteúdo e na estrutura das obras, visamos a demonstrar que as construções estéticas almejam proporcionar ao leitor/espectador, ciclicamente, experiências símeles àquelas que os personagens da narrativa vivenciam.

Para isso, utilizaremos como aparato teórico *Da Imperfeição*, de Greimas. Esse divide-se em duas partes: a primeira intitulada “A fratura” expõe exemplos literários que retratam uma ruptura na cotidianidade ocasionada pela súbita apreensão do objeto estético. Analisam-se cinco textos, nos quais os sujeitos-personagens sentem-se subitamente envolvidos em situações que fogem ao seu controle e deixam abertas novas possibilidades de percepção do mundo até então ignoradas. Segundo o autor, nesses momentos ocorre a **apreensão estética**, uma conjunção total do sujeito com o objeto de valor.

Na segunda parte do livro, Greimas analisa a possibilidade desses simulacros literários terem correspondência com o que acontece na “realidade”, isto é, a relação mantida entre sujeitos “históricos”, e as experiências estéticas. Mais do que isso, ele expõe a potencialidade desses momentos epifânicos e reveladores serem não só apreendidos passivamente por todos nós, como procurados ativamente. Isso porque, como afirma Ana Cláudia de Oliveira, no prefácio à obra *Da imperfeição* (GREIMAS, 2002, p. 12), existem duas leituras possíveis para a referida obra : “Uma delas faz da experiência estética uma espécie de graça; a outra, o resultado de uma aprendizagem, de um esforço para a construção do sensível”.

Justamente por isso, a segunda parte chama-se “As escapatórias”, aludindo às ações empreendidas pelas pessoas a fim de ressignificar, por meio da experiência estética, a realidade na qual estão imersas, tornada banal por conta da redundância da vivência cotidiana. Em suma, o teórico defende que vivemos no “parecer” e não no “ser”. Portanto, de modo análogo ao proposto no mito da caverna platônico, para Greimas não conhecemos uma realidade em si, mas um discurso sobre a realidade que, como um véu, nos separa de apreender uma possível Verdade:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser; o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que poder ser – a possibilidade –, é, vivível.

Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta velatura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (GREIMAS, 2002, p. 20)

Isso significa que nossa apreensão da realidade perpassa invariavelmente pela nossa leitura socializada do mundo. Essa definição, sobre a tela do parecer,

associa-se à figurativização, isto é, ao processo do qual a mimesis faz parte, que visa, via representação, a dar concretude e acesso aos temas específicos, de modo a “tornar sensível a realidade sensível” (BERTRAND, 2003, p. 154). No entanto, a figurativização não é apenas um processo de representação mimética “objetiva”, pois mantém relações com as “realizações culturais” e os “fenômenos semânticos” (BERTRAND, 2003, p. 154). Assim, para Greimas (2002, p. 74), a figuratividade

[...] não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram então, a imanência do sensível.

De modo semelhante, Luigi Pirandello (1996), em seu ensaio sobre o humorismo, analisa os discursos, as ilusões, as ficções e as máscaras que assumimos como verdadeiras e que cristalizam, em poucas palavras ou conceitos, o que é muito mais vasto e fluido (a alma, diz ele). Em um intertexto ainda mais pujante com Platão, Pirandello (1996) fala de sombras ao invés de fumaça. Segundo o escritor italiano, a centelha de fogo que Prometeu ofertou aos homens é somente uma fagulha, que nos condena a ver limitadamente, pois só revela a parca área iluminada por ela:

Uma vez apagada (a centelha prometeica) no fim, pelo sopro da morte, acolher-nos-á realmente aquela sombra fictícia, acolher-nos-á a noite perpétua após o dia fumacento de nossa ilusão, ou não permaneceremos nós, antes, à mercê do Ser, que terá somente rompido as formas vãs da razão humana? Toda aquela sombra, o enorme mistério, sobre qual tantos e tantos filósofos especularam em vão e que agora a ciência, mesmo renunciando à sua investigação, não exclui, não será por acaso, no fundo, um engano, como um outro, um engano da nossa mente, uma fantasia que não se descreve? E se todo este mistério, em suma, não existisse fora de nós, mas somente em nós, e necessariamente pelo famoso privilégio do sentimento que nós temos da vida? E se a morte fosse somente o sopro que apaga em nós este sentimento penoso, pavoroso, porquanto limitado, definido por este círculo de sombra fictícia, além do breve âmbito do escasso lume que nos projetamos ao redor, e no qual a nossa vida permanece como se aprisionada, como se excluída por algum tempo da vida universal, eterna, à qual nos parece que um dia devemos retornar, enquanto que já estamos e sempre permaneceremos nela, mas sem este sentimento de exílio que nos angustia? Não é também ilusório o limite da nossa individualidade, e relativo à nossa pouca luz? Talvez tenhamos sempre vivido, sempre viveremos com o universo; mesmo agora, nesta nossa forma, participamos de todas as manifestações do universo; não o sabemos, não o vemos, porque desafortunadamente aquela

centelha que Prometeu nos quis doar, faz-nos ver somente o pouco a qual chega. (PIRANDELLO, 1996, p. 164)

Ou seja, para além da zona iluminada, da “tela da Imperfeição”, existe uma realidade da qual estamos separados, ainda que só por sombras. E, justamente, por haver esse lapso entre parecer e ser, é que os eventos estéticos são de difícil definição, pois abarcam experiências não necessariamente discursivizadas, que vão além do conhecimento de mundo padrão e racional. Sendo assim, mobilizam novas formas de análises que devem levar em conta, além da apreensão pela linguagem, social, a sensorialidade (GREIMAS, 2002, p. 74).

Pasolini (2000, p. 169), em *Empirismo Eretico*, também oferece uma peça para complementar essa noção de discurso *versus* mundo. Segundo o realizador italiano, o cineasta tem um obstáculo a mais que o poeta, pois este escolhe em um imaginário “dicionário de palavras” os signos que quer usar, acrescentando ao escolhido uma nova significação ao *hall* de significados que esse já possui. Por outro lado, o cineasta não conta com um “dicionário de imagens”, pois elas são tão infinitas quanto mutáveis. No entanto, mesmo usando a própria realidade como figurativização de si mesma, ainda temos o problema do parecer, porque, por mais que as imagens vistas na tela se pareçam com o mundo sensível, houve um processo para torná-las discurso, de tal maneira que os elementos da realidade viraram signos.

Tal como *Da Imperfeição*, as duas versões de *Teorema* também são bipartidas, divididas em dois momentos distintos que podemos associar às “fraturas” e às “escapatórias” greimasianas. Isso porque a primeira parte retrata a família antes do contato com o ser misterioso e a fratura operada em cada um dos personagens após sua chegada. Já a segunda narra as mudanças exercidas na família pelo convívio com o hóspede e, depois da partida deste, as escapatórias que eles empreendem para reviver/recriar a experiência sublime que vivenciaram.

Além dessa divisão em antes/depois do convívio com o hóspede, as obras são divididas em capítulos dedicados a cada personagem, estrutura que começa com a apresentação destes, que são, conforme o próprio narrador do livro comenta, símbolos, quase marionetes a serviço da alegoria que será contada, como o próprio narrador literário repete incessantemente. Elas representam os clichês “típicos” de uma família pequeno burguesa, não no sentido econômico, mas no sentido ideológico, conforme o narrador define (PASOLINI, 1987, p. 9).

Essa informação, situada logo no primeiro parágrafo do livro, fornece desde o início a principal isotopia temática de *Teorema*: o mundo burguês figurativizado nas roupas, nos espaços, nas atitudes. Portanto, tal qual nas fábulas infantis, aqui o objetivo não é a ilusão referencial objetiva, mas a moral subentendida.

Se a figurativização é bem definida, o tempo, por outro lado, não o é, o que se justifica pelo próprio caráter da narrativa, que pretende ser simbólica e recriar um

evento extraordinário. O tempo construído pelas obras é fluido, em uma tentativa de recriar a deturpação da concepção e apreensão usuais do tempo provocadas pelos eventos estéticos. Desse modo, os acontecimentos narrados, seja nas apresentações dos personagens, seja nos demais capítulos, podem ser sobrepostos ou ter sua ordem intercambiada, pois não existe uma linha temporal bem definida, como o próprio narrador literário faz questão de frisar (PASOLINI, 1987, p. 9). No filme, por sua vez, deduzimos isso a partir dos cortes que intercalam cenas que não dão necessariamente continuidade às anteriores.

Retornando ao livro, neste, os primeiros capítulos têm função estrutural de apresentação e sua posição inicial não está ligada à ordenação cronológica dos acontecimentos. Inclusive, os títulos dos capítulos reforçam o caráter de apresentação, pois são identificados como “Dados” e, a partir do segundo capítulo, “Outros dados”, seguido de uma numeração ordinal. Esses capítulos introdutórios delineiam as características de cada personagem, destacando-as do ambiente (cotidiano) que as cerca, dos demais personagens e dos demais acontecimentos da narrativa, em um procedimento análogo à focalização cinematográfica. Logo, a apresentação reforça estruturalmente a temática da narrativa, que pretende demonstrar, em um primeiro momento, o individualismo dessa família burguesa “típica”, segundo os parâmetros do cineasta, que divide o mesmo teto, as mesmas convenções sociais, mas cujos relacionamentos inter-pessoais são defasados.

No caso do filme, as tomadas iniciais, mudas, retratam, como no livro, os personagens em situações corriqueiras, sempre em preto e branco, ao contrário do resto do filme, colorido. Essa sistematização também alude ao procedimento literário utilizado na introdução aos personagens, na medida em que os apresenta em seu isolamento, aqui representado pela falta de cores que “recorta” essas cenas do restante do filme. Essa configuração não é só uma delimitação formal, mas sim um juízo de valor: as cenas, sóbrias, pesadas, sem cor, aludem também a uma vida sem graça com excesso de rigidez. Mais do que isso, o contraste entre o preto e branco, também pode aludir à incapacidade desses personagens de enxergarem as nuances da vida, representadas metaforicamente pelas cores.

Os personagens são definidos segundo papéis sociais específicos e se comportam como máscaras pirandellianas. Inclusive, nas apresentações dos filhos essa situação é evidenciada: o narrador afirma que eles se comportam “à maneira de” seus pais (PASOLINI, 1987, p. 14), indicando que eles, apesar da pouca idade, são reproduções metonímicas que representam um grupo fechado e, mais importante, homogêneo. Já em relação às máscaras sociais, no livro há uma referência a Pirandello (1996) e ao seu conceito de humorismo, que sob uma primeira fachada de riso, desperta uma súbita e profunda consciência (ou revelação) solidária da condição humana, entre risível e trágica.

Isso porque ao descrever Odete, o narrador afirma que o seu lábio inferior é “uma prega grotesca do humorismo – ou seja, da consciência dolorosa e

mascarada do próprio nada -, o humorismo sem o qual Odete não poderia viver” (PASOLINI, 1987, p. 13). Definição que em um primeiro momento pode parecer simplesmente física, mas ao associarmos com o conceito pirandelliano, passa a ter outras conotações. Nesse sentido, o lábio de Odete parece comportar um desdém em relação à própria vida, uma crítica não formulada, da qual a boca é metonímia de sua expressão real. Interpretação que encontra suporte na descrição de Pedro, o filho, o qual, segundo o narrador, se esconde atrás de um humor que caça da própria vida, o que, em conjunto com as palavras do próprio narrador acerca do lábio de Odete, relaciona-se com a definição de Pirandello. Portanto, apesar de não muito conscientes, ambos os personagens assumem uma certa atitude crítica, de distanciamento da própria vida simulada.

A questão das máscaras sociais é verificável também na representação da mãe, Lucia: se no filme o narrador afirma que a parte que lhe cabe na divisão das tarefas domésticas é ser cultivar a própria beleza, no filme, a máscara social transforma-se em uma máscara literal: sua maquiagem a caracteriza como uma pessoa etérea, de pele extremamente branca e olhos muito marcados, tanto em termos de cor – escura –, quanto em termos de precisão geométrica, típica dos anos 60. Seu cabelo ostenta um penteado duro, construído, e suas vestimentas reforçam a ideia de falta de maleabilidade, pois além de terem cortes retos, geométricos, são sufocantes, como parece ser a sua vida: a maioria das roupas que usa durante o filme envolve o pescoço em um laço, como uma coleira.

Nas cenas da apresentação fílmica do pai a rigidez também é explorada: como ele é definido pelo seu *status* social, começa-se, como no livro, mostrando a sua fábrica, a qual parece sem vida alguma, sem movimentação, até o momento em que vemos uma ou outra atividade e o pai no carro, contornando as instalações. Estas são filmadas de modo simétrico, geométrico, com muita precisão, mais uma característica que conota a rigidez da cultura em que os personagens vivem.

Doravante, nessas narrativas, o anti-sujeito é definido pelos valores sociais burgueses, que não permitiriam aos personagens se desenvolverem plena ou “naturalmente”. Pelo contrário, antes exigem que os mesmos devem se amoldar aos parâmetros sociais. No livro, uma frase define perfeitamente a relação entre parecer/ser ao descrever Pedro: “a sua classe social vive nele sua verdadeira vida” (PASOLINI, 1986, p. 36). Ou seja, Pedro não é o sujeito ativo da afirmação e, sim, passivo, pois ele não vive plenamente sua vida e/ou sua classe social, o que significaria ação e consciência; nele quem age, de fato, é a classe social. Em outra ocasião, a mesma frase é retomada ao falar da mãe, Lucia, reforçando-se a inação da família como um todo (PASOLINI, 1987, p. 40).

No caso da versão literária, as imposições sociais ou características consideradas típicas da burguesia são associadas às doenças, comprovando a nossa hipótese de que nessas obras a sociedade burguesa está em disforia, enquanto a natureza e as comunidades camponesas estão em euforia. Pedro, por exemplo, é febril, pálido,

assim como sua irmã, a quem o hóspede ergue como “uma coisa morta e inerte” (PASOLINI, 1987, p. 72), reforçando ao máximo a figurativização da morte – afinal o narrador, não contente em adjetivá-la como morta, a compara a um objeto inanimado, reforçando também a questão da passividade que envolve os papéis sociais.

Já o pai só é nomeado no fim da narrativa, sendo referido pelo seu papel social familiar, anulando a sua individualização em nome de uma máscara. Ele, além de ser descrito como indiferente à própria vida, literalmente fica doente em um trecho da narrativa. Por sua vez, a mãe, Lucia, é caracterizada por um tédio profundo e pelos olhos doentes. Elencamos aqui apenas os vocábulos mais explícitos, que figurativizam a morte nos quesitos de passividade e de doença. Inversamente proporcional é a saúde física do hóspede, associada à sua saúde moral.

Portanto, quando o jovem hóspede anuncia sua chegada, por meio de um telegrama entregue por Angelino, o carteiro que analogamente remete aos anjos mensageiros, a família encontra-se modalmente definida pela infelicidade, pela doença e indiferença à vida: eles são simulacros de si mesmos, representações que obedecem a um *script* muito específico que limita uma possível vida em plenitude.

Assim, os personagens da história estão em disjunção com objetos de valores que eles, até então, nem sequer sabiam existir, e que exalam a própria vida. E, como não possuem o saber suficiente para a ação e modificação das suas próprias vidas, ainda não são sujeitos propriamente ditos, incapazes de se auto gerirem e modificarem. Quem lhes fornece uma outra possibilidade de existência, um saber ver/ser, é o hóspede, cuja natureza divina é aludida pelo narrador literário.

Como destinador, aquele que informa o sistema de valores desejáveis e capacita os sujeitos para agirem de acordo com eles, o hóspede atua, sobretudo, a partir do contato íntimo e sexual com cada uma das personagens. Nesse sentido, a sedução é também persuasão a um novo sistema de valores, sendo o sexo a aceitação do mesmo. Consequentemente, os membros da família entram em conjunção com esses valores por meio do sexo, aqui alçado à categoria dupla de conjunção física e metafórica, pois os valores do destinador não são somente carnisais, mas conotam uma outra possibilidade de vivência, para além das aparências. Portanto, o sexo, como metáfora/metonímia de vida e de plenitude, adquire caráter divino, pois possibilita a transcendência e transformação destes seres de papel.

Nas duas versões de *Teorema*, o sexo pode ser melhor compreendido à luz das considerações de Greimas (2002, p. 70), quando este afirma existir uma profunda conexão entre as **fraturas** e a percepção sensorial:

Algo, não se sabe o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro mas tudo isso de uma só vez. [...] Cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois, suscetível de todas as interpretações [...] ela faz nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da

imperfeição./ Essas referências metafóricas à ordem gustativa das sensações não são inocentes: englobada pela cotidianidade pragmática ou cognitiva, a apreensão de outra coisa, daquilo que é não-sujeito para o sujeito, efetua-se sobre o plano sensorial.

Ainda segundo o autor, “o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total”, sendo o toque a forma figurativa dessa conjunção (GREIMAS, 2002, p. 36). Por outro lado, um sentido efêmero como o gosto encontraria plenitude no beijo, que é simultaneamente paladar e sucção (GREIMAS, 2002, p. 71). O que dizer então da sedução e do sexo, que congregam os cinco sentidos, além de manipularem estados patêmicos e cognitivos?

Logo, nas duas versões de *Teorema*, o sexo como figurativização da conjunção total entre sujeito e objetos de valor ultrapassa a eficiência figurativa do beijo, porque pressupõe a existência de um êxtase transcendental, comum ao sexo, ao evento estético e à experiência sacra. Todas essas formas de transcendência incitam à experiência da plenitude do *ser*, em detrimento do parecer.

Além disso, a persuasão/sedução é metalinguística, uma vez que alude ao ato participativo do leitor, que consente em ser seduzido, em ser enganado pela narrativa, afastando-se da sua realidade ontológica e se dissolvendo na conjunção com o objeto estético que é a arte, como o caso do conto de Júlio Cortázar “A continuidade dos parques” analisado por Greimas. Nessa história, há uma morte simbólica do espectador/leitor, quando esse atinge a indiferenciação que caracteriza a catarse aristotélica.

No caso das narrativas em questão, os personagens se sentem dominados, invadidos por sentimentos que os descontrolam, de modo que a sedução operada pelo hóspede lida, inicialmente, com sujeitos passivos, afinal “invasão” pressupõe ação hostil, sem consentimento. No entanto, uma vez seduzidos, agem ativamente para concretizar os seus desejos, tomando a iniciativa do contato íntimo com o hóspede e transformando-se em sujeitos-agentes. É exemplar o caso da mãe: a fim de não sucumbir aos seus valores de moralidade e castidade, os quais a fariam desistir de manter relações com o hóspede, ela joga suas roupas longe do seu alcance, ficando nua, disponível para o futuro encontro com o jovem.

Com exceção de Emília, representante de outra classe social e, portanto, de outro modo de ler o mundo, todos os personagens passam por este embate ideológico antes do sexo com o hóspede. Segundo o narrador literário, os personagens devem agir antes de decidirem ou entenderem racionalmente a situação pela qual passam. Isso porque, apesar de fatalmente termos que nos comunicar usando nosso repertório linguístico, este é menos vasto que as experiências do mundo natural, justamente por ser culturalmente definido e compartilhado, permitindo a comunicação. Assim, tentar compreender as situações formuladas pelo hóspede à luz da racionalidade

lógica da língua verbal seria ineficiente e inútil, pois ele propõe uma significação que não é baseada no mundo discursivizado pela língua natural, mas na sensorialidade advinda do contato com o mundo, seja este mundano ou sobrenatural. Justamente por isso, a interação com o hóspede transforma os personagens em sujeitos capazes de ressemantizar a própria vida por meio de experiências patêmicas, libertando-se de uma moralidade racionalista, própria de sua cultura e expressa por meio da língua. A esse respeito, Ana Cláudia Oliveira (2002, p. 11) afirma que:

Se esta vivência do sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de estereótipos e simulacros preconstituídos. Nessas condições é que se entreabrem novas possibilidades de sentido a partir de outras valorizações. Sobre estas é que Greimas converte as fraturas em escapatórias.

É nesse sentido que Emília é diferente dos demais personagens: sua leitura de mundo permite que ela perceba desde o início a natureza mística do hóspede; tanto que, em um primeiro momento, essa revelação divina é muito forte para ela, que tenta se matar (não sem antes rezar, no caso do filme), talvez em uma tentativa de atingir o êxtase religioso. Pelo mesmo motivo, ela não passa pelos questionamentos morais como os demais personagens: sua entrega é completa e franca.

A entrega de todos os personagens não é só de cunho sexual, mas simbólica, pois significa a aceitação do contrato tácito proposto pelo hóspede. Este é baseado na manipulação dos estados afetivos e sensoriais dos protagonistas e desde o começo fica explícito que a comunicação entre os personagens passa pela mediação do corpo, não havendo exteriorização verbal e racional de suas intenções.

Reforçando a ideia de que a significação não ocorre apenas por meio das línguas naturais, observa-se que no filme são raríssimos os diálogos, característica que propõe aos espectadores a decodificação e construção de significados a partir de um sistema predominantemente não linguístico, de maneira semelhante ao processo que ocorre com os personagens. Essa característica formal também tem uma função metalinguística, uma vez que são as próprias facção e significação da obra que estão sendo discutidas.

No livro, após as fraturas, há uma tentativa, por parte dos personagens, de entendimento das situações vivenciadas, em um “apêndice” localizado entre a primeira e a segunda parte. Neste, os personagens, com exceção de Emília, expressam os sentimentos em relação à partida do anjo. Em todas as manifestações, fica explícita a consciência da destruição de um modelo de vida anterior, uma ruptura operada neles próprios rumo à diferença e à singularidade. Paralelamente, no filme, Pedro, em uma das falas admite que, depois da transformação, ele será obrigado a conviver o resto da vida com um outro “eu” diferente dele mesmo.

Dentre as opiniões dos personagens, uma é unanimidade: eles não sabem voltar a ser o que eram, ou melhor, não conseguem esquecer a experiência de plenitude

que, mesmo após ter empiricamente terminado, continua presente enquanto potencialidade, enquanto memória e busca por novas vivências estéticas, religiosas ou metafísicas. A esse respeito, Tatit (2010, p. 66-67), em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*, entende que:

Desse modo, a sensação de plenitude do sujeito que vive uma experiência extraordinária é um estado durativo com demarcações precisas de começo e fim. Antes do começo e depois do fim existe o mundo cotidiano, do qual o sujeito jamais se desvencilha. Ao contrário [...], o ator que se entrega a essa espécie de apreensão estética ocasional tem consciência de que participa simultaneamente de dois percursos narrativos, um epifânico e outro no mundo cotidiano.

Nesse apêndice, a única a não se expressar é Emília, sendo que o hóspede fala por ela. Isso porque no livro, no qual a natureza e as sociedades camponesas são valorizadas positivamente, ambos possuem semelhanças na visão de mundo, distante dos paradigmas burgueses. Segundo o hóspede, Emília já tem uma “consciência sem palavras. E por isso sem palavras vãs” (PASOLINI, 1987, p. 101). Ainda segundo o anjo, ela será a primeira a perceber que ele não voltará (PASOLINI, 1987, p. 102), compreendendo, com isso, a densidade e duratividade do evento extraordinário, que pressupõe obrigatoriamente um começo-fim.

Nesse sentido, no apêndice do livro o que se discute é a perda de um estado irrecuperável, visto que os personagens não podem retroceder no tempo, quando ainda não tinham experimentado o vislumbre estético/extraordinário, mas tampouco estavam em conjunção com seus objetos de valor. Doravante o evento extraordinário “de memória marcante transforma-se em falta subjetiva (atualização), com boas perspectivas de nova realização” (TATIT, 2010, p. 58).

A segunda parte, que retrata os personagens após a partida do hóspede, é justamente destinada às escapatórias, pois vemos os personagens em busca de algo que substitua ou simule a sensação que o hóspede transmitia, em uma procura por “modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos ‘estéticos’ a partir de desvios do funcional” (GREIMAS, 2002, p. 85). Inclusive, a maior parte dos capítulos dessa segunda parte apresentam “corolário” no nome, seguido dos nomes de cada personagem. Assim, a estrutura do romance, dividida por personagem, é mantida, enfatizando não mais o seu individualismo burguês, mas as experiências pessoais e intransferíveis. No caso do filme, o uso dos *close*s aumenta, dando mais atenção aos rostos dos atores, suas expressões – ou à falta delas.

Nessa procura, todos os personagens se transformam, senão em párias da sociedade burguesa, em indivíduos que não têm um lugar específico a ocupar dentro dela: a empregada vira santa; o filho, artista; o pai, peregrino; a filha enlouquece e a mãe passa a procurar oportunidades de sexo descompromissado com desconhecidos. Todos esses novos “papéis” têm em comum o fato de não se

encaixarem na estrutura social, são seres de difícil adaptação porque são portadores de valores incompatíveis com os do *status quo* dominante.

Em relação às demais personagens, Odete é exceção, pois não admite a perda da conjunção com o *ser* nem acredita em uma potencialização futura, renunciando tanto à vida epifânica quanto à cotidiana. O narrador considera a sua loucura, não ostensiva, uma aliança com seus perseguidores, no caso o anti-sujeito representado pela burguesia, porque ao não propagar seus “valores heréticos”, Odete simplesmente desiste de tentar ressignificar a vida e se exclui, facilitando o “trabalho” daqueles que a excluiriam de qualquer maneira (PASOLINI, 1987, p. 120).

Lembrando que, na apresentação de Odete, o narrador nos informa que ela não poderia viver sem o seu humorismo, que abarca a sua consciência crítica sobre o parecer *versus* o ser. Assim, uma vez subjugada pela imagem perfeita do ser, essa consciência crítica não lhe é mais suficiente: impossibilitada de viver na plenitude, Odete tampouco se contenta com o seu humorismo e sua consciência crítica extravasa até a sua anulação face ao mundo, a total não aderência às “regras do jogo”.

No filme, sua atitude é figurativizada pela mão, que se fecha ao tocar uma foto do hóspede para não abrir mais. Neste caso, o toque não significa presença, conjunção, mas a materialização de uma ausência, revertendo sua função inicial nas narrativas. Em ambas as narrativas, antes de se entregar à loucura, Odete mede milimetricamente os espaços percorridos ou ocupados pelo hóspede, na vã tentativa de reconstruir o “mapa” de sua presença física. No filme, sua confusão e intensa atividade mental são reproduzidas pela câmera, que realiza movimentos circulares em volta de Odete, enquanto esta gira em torno de si mesma.

As demais personagens, por outro lado, procuram ativamente a recriação e a simulação da experiência divina/estésica propiciada pelo hóspede, em uma tentativa de “conduzir o cotidiano em direção a um alhures” a partir de uma “ressemantização dos objetos gastos que nos rodeiam e das relações intersubjetivas esgotadas ou prestes a ser” (GREIMAS, 2002, p. 85). Nessa tentativa de “ressemantização”, a mãe, por exemplo, tenta substituir a experiência estésica pelo meio com o qual esta foi anteriormente conquistada, isto é, por meio do sexo “puro”. Também nesse caso a função do toque não é igual à inicial, pois a conjunção aqui se revela apenas física.

Lucia, que possivelmente é uma moça do campo, o que justificaria tantas máscaras, parece se livrar destas ao procurar ativamente por sexo, dado que, segundo o narrador, as pessoas do povo, do campo, não têm os mesmos pudores que os burgueses, os pré-conceitos em relação à sexualidade e ao corpo como um todo. Assim, ao se deitar com jovens diversos, Lucia assume uma liberalidade do seu próprio corpo que poderia relacioná-la com suas origens. Inclusive, na sua cena final ela se fecha em uma Igreja após fazer sexo em uma vala, aludindo a uma morte simbólica, seguida de um renascimento e reconexão dupla com suas origens, pois,

para Pasolini (2000), o campesinato mantém uma relação mais autêntica com o sacro do que a sociedade burguesa/industrial.

No entanto, ao entrar na Igreja, ela procura recriar a experiência divina vivenciada com o anjo por meio de um discurso preexistente e padrão, o da religião, o qual, sendo também social, é insuficiente para explicar a sua experiência individual sensorial, vivenciada corporalmente. Dessa maneira, apesar de Lucia ao fim das narrativas não ser mais aquela personagem cuja função social era ser bela, ela tampouco está perto da conjunção com o *ser*, mesmo empreendendo procuras de plenitude.

Já o filho, depois de vivenciar a experiência extraordinária, tenta recriá-la por meio da pintura abstrata, à qual o próprio hóspede o apresentou, ensinando-o a ler linguagens não verbais e não icônicas, isto é, a ler a estrutura das obras. A esse respeito, Greimas afirma que existe uma dupla leitura das artes visuais: a convencionalizada, que procura reconhecer imagens e elementos previamente conhecidos e socialmente discursivizados, e aquela que apreende as obras em suas qualidades e procedimentos próprios:

Tudo ocorre como se, nos encontros das *gestalten* – formas sob as quais as figuras do mundo se erguem diante de nós -, nossa leitura socializada se projetasse à frente e as vestisse, transformando-as em imagens, interpretando as atitudes e os gestos, inscrevendo as paixões nos rostos, conferindo graça aos movimentos. Porém também é como se, às vezes, em vista de uma “deformação coerente” do sensível – como diria Merleau-Ponty -, uma leitura segunda, reveladora das formas plásticas, fosse à frente das formas e reconhecesse nelas correspondências cromáticas e eidéticas “normalmente” invisíveis e outros formantes mais ou menos ‘desfigurados’ aos quais ela se apressaria a atribuir novas significações. Desse modo, poder-se-á dizer, a pintura se põe a falar de sua própria linguagem. (GREIMAS, 2002, p. 73-74)

Nossa leitura socializada não diz tudo sobre a pintura como linguagem e se sobrepõe a uma leitura fundada no conjunto dos sentidos, o que nos permitiria novas possibilidades interpretativas baseadas em uma “conjunção carnal e espiritual íntima, absorvente, com o sagrado” (GREIMAS, 2002, p. 74). Ou seja, segundo Greimas (2002), as experiências sensoriais, estéticas e religiosas podem ser associadas por possibilitarem a transcendência e as ressignificações para além da “tela do parecer”. As versões de *Teorema* abordam exatamente essa relação figurativa, pois a experiência extraordinária propiciada pelo hóspede é simultaneamente metafísica, artística, religiosa e estética. Inclusive, os modos escolhidos pelos personagens para re-viverem a experiência de plenitude comprovam isso, como podemos verificar na adesão à arte, ao sexo e à religião, no caso de Pedro e Lucia, respectivamente.

Desta forma, depois da partida do hóspede, o filho recorre à catarse provocada pela fruição artística como possibilidade de ressignificação e ruptura com a vida cotidiana. Como pintor, procura desesperadamente captar a essência (o ser) do hóspede, utilizando uma variedade de métodos e abordagens, sempre em vão: aquilo que vivenciou está além da mera representação mimética “objetiva”. Lembrando que a figurativização não apenas torna possível a concretização de temas, mas influencia diretamente nos mesmos, dado que, como afirma Antonio Candido (2000, p. 13), “a mimese é sempre uma forma de poiese”. Por isso, se a figurativização é a “tela do parecer”, é sua manipulação que possibilita entrever para além da mimese “objetiva”.

Nesse sentido, Pedro, intuindo a impossibilidade de captar o ser do hóspede a partir de sua aparência, chega a pintar uma tela inteiramente azul, como os olhos do hóspede, na tentativa de capturar metonimicamente a sua essência. Ou seja, ele procura dizer o indizível e pintar o invisível. Por essa razão, Pedro passa a tentar pintar intuitivamente, com vendas nos olhos.

Em outra tentativa, valorizando os procedimentos técnico-estilísticos em si mesmos, e não em função de uma representação mimética, Pedro pinta traços em vidros, que vão se sobrepondo uns aos outros, criando um caleidoscópio de imagens, uma alusão, talvez, à densidade de matizes que o hóspede lhe proporcionou. No filme, esta cena revela grande potencial estético, porque os quadros de vidro vão sendo colocados, pouco a pouco, na frente da câmera, emoldurando Pedro e fundindo-o à sua obra.

Emília, quando percebe que o hóspede não voltará, parte para a sua aldeia, onde pratica uma espécie de auto-penitência até começar a operar milagres. Dessa feita, ela não só entra em conjunção com o ser por meio de sua religiosidade, como passa a ser, ela própria, um veículo de eventos extraordinários. Na segunda parte do livro, os capítulos dedicados a ela e ao pai são os únicos cujos títulos não se referem à perda ou traição de Deus, provavelmente porque eles levam a experiência extraordinária até as últimas consequências, anulando suas individualidades em nome de uma conjunção máxima com o cosmos.

Emília, por exemplo, enterra-se, figurativizando a sua morte social e corporal, já que ela está em outro plano de conjunção, no qual o corpo não parece ser mais necessário para a plenitude do ser. Apagando a sua cota da centelha de Prometeu, ela se funde à natureza, ao universo e à significação que vai além das formas da razão humana, do parecer. Sua conjunção com o Todo é tamanha que, após ser enterrada, suas lágrimas formam uma fonte de água misteriosa, milagrosa, ao modo dos mitos de fundação.

Já o pai, Paulo, que só passa a ser chamado pelo nome depois de sua experiência com o hóspede, doa a sua fábrica aos empregados e passa a procurar desesperadamente os olhos do anjo em qualquer pessoa até que, no meio da estação central de metrô percebe, em um momento epifânico, que persegue representações.

Nesse momento se despoja de suas roupas, último elo com sua representação social, e parte só e nu em sua individualidade rumo a um deserto.

Deserto este que é, em *Teorema*, a figurativização máxima da conjunção com o mundo, a representação do Uno. A imensidão desértica, na qual a paisagem é sempre a mesma, serve de metáfora para a plenitude, na medida em que fornece “parâmetros” de unidade/totalidade. Lá se encontra Deus – ou qualquer força superior – pelo simples fato de que aquele “nada” que é o deserto comporta um “tudo” inimaginável, ou seja, cria a impressão de totalidade por meio de suas isotopias homogêneas, sendo que o horizonte, sempre igual, é a figura de sua infinita unidade.

No filme, imagens do deserto aparecem em diversos momentos, entrepostas com cenas da família, emoldurando os acontecimentos e funcionando como um *leitmotiv* que, inclusive, reforça o caráter de parábola atemporal da narrativa, fundindo tempos e personagens. As cenas áridas podem ser consideradas, simultaneamente, uma metáfora, já que figurativizam a onipresença da Unidade ou de Deus, e uma metonímia, uma vez que remetem ao universal por meio do particular, no caso o deserto. As mesmas cenas também remetem às transformações que irão ocorrer, uma vez que aparecem em momentos-chave, como entre a apresentação dos personagens e antes deles se deitarem com o hóspede. No caso da última opção, as cenas do deserto são, ao mesmo tempo, uma antecipação e uma metáfora da conjunção, da plenitude, pela qual os personagens passam ao entrarem em contato com o hóspede.

No livro, a presença do deserto também serve como indicativo do que está por vir, sobretudo se pensarmos que o capítulo que aborda exclusivamente a sua figura divide a narrativa: ele se insere entre o último encontro do hóspede com um membro da família – o pai – e o anúncio de sua partida. Esta, como vimos, dará início às transformações na família e culminará com o despojamento máximo do pai.

Por outro lado, a figura do deserto é antecipada por outro acontecimento, tanto no filme quanto no livro: a “descoberta” do sol pelo pai. Já sentindo os sintomas da doença que o acomete, Paulo se levanta e vai até o banheiro, onde um sol maravilhoso, ofuscante o surpreende, quase fazendo-o desmaiar. É o prenúncio de sua transformação, dividida em etapas: a experiência extasiante do sol, a visão do filho dormindo nu com o hóspede, a doença (que o prepara para um renascimento metafórico) e o relacionamento com o destinador.

Ao analisar “Sexta feira, ou os Limbos do Pacífico”, de Tournier, Greimas (2002, p. 26) aborda a luz como evento estético arrebatador, capaz de modificar a apreensão do mundo, afirmando que:

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e ‘o momento de inocência’.

A passagem a esse novo ‘estado de coisas’ se manifesta como ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o “estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”

É notável, no caso do pai, a sua contaminação pela luz do sol, que jamais o tinha tocado como então. E o verbo adequado parece ser este mesmo: a luz toca, envolve o pai, na medida em que a luz do sol é associada ao calor tátil, sensação esta que confere à visão, o mais racional dos sentidos (GREIMAS, 2002, p. 70), mais profundidade, intimidade, prenunciando a sua experiência futura.

Após esse primeiro contato intensivo com a luz, o pai sai para o quintal, procurando se fartar (em uma conjunção total) da mesma. O sol é, então, visto de maneira intensa e exclusiva, como se ninguém antes tivesse gozado desse “sol inaugural”. No exterior da casa ele percebe que as plantas têm outra densidade, outra realidade e, mais importante, que se expressam sem palavras, possibilitando que o pai sinta “uma presença que não tem nenhum significado, e que, no entanto, é uma revelação” (PASOLINI, 1987, p. 52). Novamente, há uma modificação na apreensão do mundo, o qual não é totalmente apreensível pelas palavras.

No filme, esse sol é filmado entre árvores, atrás delas, de tal modo que parece caçar Paulo. E o deslumbramento narrado pelo livro é aqui exposto por uma luz supersaturada, que também faz com que o espectador vivencie situação semelhante à da personagem.

Todavia, tal qual o protagonista de “Elogio da Sombra” mencionado por Greimas (2002, p. 53), o pai Paulo não consegue sustentar por muito tempo a situação, e se retrai novamente, entrando em casa onde encontra o filho e o hóspede juntos. Quando volta a se deitar, não consegue dormir, devido a uma lucidez insuportável, “pensando quem sabe, numa vida cujo sentido depois de distorcido ficou em suspenso, o que fazer dela?” (PASOLINI, 1987, p. 55) Na manhã seguinte, o sol volta a ser o de qualquer outro dia, e seu futuro relacionamento com o hóspede adquire conotação de uma escapatória, pois Paulo já vivenciou um evento estético anterior.

Na versão literária, no capítulo “Os hebreus se encaminham...”, o deserto é invocado por meio de duas presenças distintas: o pai da narrativa e o apóstolo São Paulo, subitamente associado ao primeiro. Essa operação intertextual e metalinguística, sucede a primeira menção ao nome do pai, dando a este não só um nome, mas toda uma história que o precede e com a qual a sua trajetória funde-se. Potencializa-se, portanto, a dimensão sacra da experiência de Paulo-pai, sobretudo se pensarmos na parábola de São Paulo, inadvertidamente convertido após uma revelação divina que, literalmente, o cega momentaneamente, em um processo de dupla metaforização: a iluminação que lhe permite vislumbrar o *ser*, é a mesma que o impossibilita de ver as aparências, que, até então, representavam a totalidade da sua visão.

Situação análoga à de Paulo-pai, que, além de também ser arrebatado pelo sol, renuncia, como o santo, à sua vida anterior, diametralmente oposta aos novos valores desejados e procurados. Dessa forma, é no deserto, ambiente livre das representações e máscaras sociais, que Paulo reencontra a plenitude e a unidade, contrapostas à fragmentação do sujeito em múltiplos “eus”, que o distanciam do Uno do qual Deus seria a figura máxima. A trajetória de Paulo assemelha-se, portanto, à de Emília, justamente por abdicar da sua individualidade e fundir-se com o deserto.

Em suma, podemos afirmar que se as personagens vivenciam experiências que são simultaneamente extraordinárias, estéticas e sacras; os procedimentos técnico-estilísticos arregimentados na construção das obras visam simular ou causar sensorialmente no leitor/espectador uma experiência transcendental, típica da arte, em analogia àquela vivenciada pelos personagens.

Nesse sentido, as construções formais das duas versões de *Teorema* convidam o leitor/espectador a participar da feitura da fábula, notando o excesso de paralelismo em frases, temas, capítulos, cenas que se repetem, formando denominadores comuns entre si, se autorreferenciando e deixando claro que aquilo que vemos é uma ficção. O narrador, nesse sentido, se intromete, reiterando o caráter de fábula da narrativa. Por outro lado, no filme são utilizadas as usuais soluções pasolinianas para que o espectador perceba a construção do filme: cenas filmadas em ângulos inusuais, de soslaio, contrapostas a outras de extrema simetria.

Concluindo, ao longo de nossa análise procuramos demonstrar que os eventos extraordinários vivenciados pelos personagens, oriundos da conjunção do sujeito com o objeto, “única via que conduz à esthesis” (GREIMAS, 2002, p. 85), são mediados pelo corpo, pela sensorialidade, e, tal qual o hóspede, sugerem múltiplas conotações: estética, sacra, extraordinária. Todas essas definições da experiência têm em comum o fato de possibilitarem uma transcendência dos sujeitos que a vivenciam, dado que as concepções discursivizadas e convencionalizadas de representação diária, a “tela do parecer” segundo terminologia de Greimas, são substituídas por uma fugaz experiência de plenitude, que remete ao ser integral do sujeito, em detrimento do parecer. No entanto, essa experiência não é abordada apenas do ponto de vista temático, mas estrutural, visto que tanto no filme quanto no livro são criadas “escapatórias” que simulam no leitor/espectador uma experiência estética transcendental.

ANDRADE, A. C. N. B. de. The irruption of the extraordinary in *Theorem*: between literature and cinema. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 209-225, 2020.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyses Theorem's two versions, movie and novel, both from Pier Paolo Pasolini (1922-1975). These narratives tell the story of the coming*

of a mysterious guest to a bourgeois family's bosom and the consequences of this fact. The socializing with the young guest, whose nature is divine, triggers a chain reaction in the family members. The analysis approach is guided by Algirdas Julien Greimas' De l'Imperfection (2002), which explores the theme of the extraordinary and the aesthetic irruption in artistic simulacrum as well as in the "real life" of "real historical" subjects. Although Greimas favors the transcendental aesthetic aspect of these extraordinary events, this paper's objective is to prove that, in both versions of Theorem, there is a multiple experience, because it congregates many aesthetic, sacred, and metaphysical aspects, thus, creating a re-signifying of the subjects' experiences that modify their worldview.

■ **KEYWORDS:** *Theorem. Pasolini. Literature and Cinema. De l'Imperfection. Greimas.*

REFERÊNCIAS

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julius. **Da Imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. Prefácio. In: GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Tradução de XXX. São Paulo: Hacker, 2002. p. 09-19.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**. Tradução de Fernando Travassos. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PERRONE-MOISÉÉS, Leyla. **Flores da escrivaniha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Tradução de Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TEOREMA. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: Koch Lorber Films. 2005. DVD. "98 min", Cor.

