

PASOLINI E SUA SEMIOLOGIA FILOSÓFICA

Eduardo de Melo FERREIRA

(Professor do Instituto de Artes e Comunicações da PUCCAMP)

O percurso de Pasolini é singular. Poeta e militante comunista quando jovem, à medida que vai amadurecendo Pasolini vai ganhando prestígio como poeta e despertando raivas por seus posicionamentos políticos cada vez mais independentes e "hereges". A fidelidade do poeta a seu amor pela vida, pelas suas instituições, pelo seu "faro", fazem com que ele acabe por abraçar o cinema como principal meio de expressão e abandonar quase completamente o marxismo, trocando-o por uma filosofia da linguagem que ele próprio criou e que contém elementos de profundas implicações nos domínios da ética, da metafísica, da moral, do conhecimento.

A obra literária de Pasolini continua altamente prestigiada pela crítica, principalmente na Itália, onde continua sendo considerada um dos grandes marcos da literatura italiana do século vinte. A cinematografia pasoliniana também continua gozando de grande popularidade nos meios cinéfilos. Ocorre que Pasolini escreveu alguns trabalhos de grande interesse na área da semiologia que permaneceram pouco comentados na época em que foram escritos (final dos anos sessenta a começo dos setenta) e que se encontrariam praticamente esquecidos não fosse o trabalho de Michel Lahud, filósofo da linguagem e professor da UNICAMP, que se interessa muito pelo lado semiológico e filosófico da obra do cineasta italiano e saiu a campo para expô-lo e discutí-lo. Lendo os escritos filosófico-semiológicos de Pasolini que se encontram compilados no livro *Empirismo eretico* (Milão: Garzanti, 1972) - o título da obra em português é *Empirismo herege* (Lisboa: Assírio e Alvim, 1982), mas a tradução deixa bastante a desejar - vemos que Lahud tem toda

razão em reavivar a memória das pessoas: o trabalho de Pasolini nessa área é importante, é pertinente e instiga ainda hoje novas reflexões a respeito dos problemas da significação na comunicação, dos processos simbólicos em geral, do sentido da existência humana, além de fornecer pistas importantes para uma compreensão aprofundada do cinema.

Temos que ter em mente que os horizontes que Pasolini tem em perspectiva são amplos, são os horizontes mais amplos que a semiologia pode vislumbrar. E Pasolini os trata com a coragem daqueles que precisam da teoria não para manter burocraticamente cargos na universidade (como acontece com alguns) mas para, literalmente, poder continuar vivendo (o que é alentador para aqueles que se dedicam ao estudo teórico por verem nele uma forma privilegiada de acesso a melhores formas de vida). Pasolini fez semiologia porque via nela uma ferramenta fundamental para produzir filmes e entender o cinema e a própria vida. Mas produzir filmes, assim como romances e poemas, era para ele expressar o seu "amor desmedido pela vida". Era algo que não podia nele ser dissociado de sua própria razão de ser. Daí a radicalidade de algumas de suas posições. Muitas vezes Pasolini afirmou que passou a dirigir filmes por uma necessidade filosófica, para seguir um imperativo de sua própria filosofia: "Fazendo cinema, *vivia* enfim segundo a minha própria filosofia. Eis tudo." (eu grifei, *Empirismo herege*, p. 107, que será indicada por *EH* quando aparecer a seguir neste texto).

O interesse principal desta filosofia pasoliniana para os semiólogos está no fato de que, para ele, cinema e realidade se confundem em larga medida: "o cinema reproduz a realidade", "a realidade é cinema ao natural", "o cinema é a língua escrita da realidade". E se Pasolini estava certo, então a semiologia se torna não somente o instrumento privilegiado de análise conceitual do cinema, mas a ferramenta básica da filosofia, da filosofia "tout court", que passaria a ser a filosofia da linguagem, não no sentido habitual de Frege, Russell, Searle, mas a filosofia da linguagem porque a própria realidade é linguagem.

É evidente que o cinema, processo que produz e é fruto de ações humanas concretas, envolvendo diretamente o nível do pensamento e das representações deveria interessar a filosofia. Com algumas exceções (por exemplo: Deleuze), a maioria dos filósofos ignora o cinema. Esta falta de interesse não impede a filosofia de progredir. A postura do filósofo de pensar as questões filosóficas interrogando o universo da proposição, do verbalmente exprimível é plenamente justificável, no mínimo na medida em que a reflexão baseada na linguagem cotidiana (ou nas linguagens formalizadas da lógica) é econômica - eu não preciso sequer movimentar os lábios para trazer à mente uma frase da língua portuguesa dotada de sentido, a partir da

qual posso encadear uma dedução lógica e chegar a certas conclusões que podem ser verdadeiras, falsas ou indecidíveis. Mas de qualquer maneira posso fazer tudo isso de olhos fechados. Pasolini nos mostra que esta mesma economia é possível com relação ao cinema:

E como, lingüisticamente, pensamos - entre nós, a sós, em silêncio, com palavras por assim dizer estenográficas, toscas e extremamente velozes, e também extremamente expressivas, ainda que inarticuladas - igualmente temos a possibilidade, que nos é interna, de encetar um monólogo cinematográfico: os processos do sonho e da memória, tanto da involuntária como, sobretudo, da voluntária, são esquemas primordiais de uma língua cinematográfica, entendida como reprodução convencional da realidade.

Quando recordamos, projetamos por dentro da cabeça as breves, entrecortadas, tortuosas ou lúcidas seqüências de um filme (EH, p. 167).

A reflexão de Pasolini sobre o cinema coloca a questão de se saber se (1) o cinema pode ser útil para a filosofia. Se a resposta se mostrar afirmativa, é preciso imediatamente responder a uma outra questão: (2) será que o universo teórico explorado pela filosofia tradicional não seria restrito demais, tendo-se em vista a experiência humana no seu todo? Mais uma vez cabe uma interrogação: (3) que tipo de contribuição uma reflexão aprofundada sobre o cinema pode acrescentar à filosofia? Um rápido esboço de respostas: (1) Tudo o que é pensável, imaginável pode interessar mais ou menos à filosofia e portanto não há, nem pode haver, nenhuma "proibição" quanto ao relacionamento entre cinema e filosofia. (2) A filosofia que trabalha exclusivamente sobre a proposição tem sido fortemente criticada pelo marxismo, pela fenomenologia, e mesmo pela filosofia analítica da linguagem, com Wittgenstein, Austin, etc. (3) A resposta a esta questão me parece bastante mais difícil de ser obtida. Pasolini tenta nos mostrar que, se concordamos com ele que a realidade é linguagem e que o cinema reproduz esta linguagem, então fazendo o estudo da língua do cinema estaremos fazendo de certa maneira o estudo da língua da realidade, ou seja, de alguma maneira estaremos nos dotando de conhecimentos novos sobre a maneira como o ser humano se relaciona com o mundo e sobre as estruturas básicas que regem a cognição e a moral humanas. A partir destas considerações deve estar claro para o leitor que a empreitada começada por Pasolini merece atenção, não podendo ser imediatamente descartada como trivial. Neste texto vou expor as principais linhas do pensamento semiológico de Pasolini e tentar em seguida algumas considerações relativas a algumas conseqüências deste pensa-

mento para a discussão sobre o conhecimento e para a discussão sobre o signo. No que se refere mais de perto à força dos argumentos de Pasolini sobre a moral e a estética, o leitor poderá ler o excelente artigo de Michel Lahud "Life is your film - semiologia e metafísica nas 'Observações sobre o plano-seqüência' de Pier Paolo Pasolini" (Cadernos de Estudos Lingüísticos, nº 15, jul./dez. 1988. Unicamp/IEL - Setor de Publicações).

A realidade é linguagem

Vejamos mais detalhadamente como funciona o pensamento filosófico-semiológico de Pasolini. Ele se pergunta sobre o que é que permite que o cinema comunique. Sua resposta fulminante sendo que a realidade ela mesma comunica, mas o cinema nada mais é do que uma forma de reprodução da realidade, portanto o fato do cinema comunicar vem de seu caráter de proximidade estrutural com a realidade. No artigo "O fim da vanguarda" (EH, p. 108). Pasolini nos diz: "Ora, o que é a presença? É... alguma coisa que nos fala por si própria... É uma linguagem. *A realidade é uma linguagem*". Vamos a mais alguns trechos onde Pasolini afirma explicitamente este ponto fundamental de sua teoria.

... O destinatário do produto cinematográfico também está habituado a "ler" visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca... (EH, p. 138)

A presença de Sanguinetti é uma realidade que me fala, que me dá informações sobre si própria. A fisionomia em primeiro lugar, diz-me que se trata de um homem entre duas idades, de aspecto ainda bastante adolescente, que não pode chamar-se verdadeiramente belo, e que possui enfim traços físicos determinados. A par da linguagem da fisionomia, há a seguir a linguagem do comportamento: este, com a sua linguagem, informa-me que o indivíduo que se comporta assim pertence a uma classe social determinada, a uma cultura determinada, etc. Além da linguagem da fisionomia e do comportamento, há enfim a linguagem da linguagem, ou seja, o italiano escrito-falado de Sanguinetti, que me dá informações ulteriores sobre a sua precisa maneira de ser, etc (eu sublinhei, EH, p. 108)

Temos nos trechos anteriores um resumo dos pontos essenciais para Pasolini a respeito da expressividade da realidade ligada diretamente à presença humana. A simples presença me informa sobre a pessoa presente, através de sua fisionomia, de seu comportamento, daquilo que fala, cada ser

humano real se comunica comigo. Há também aquilo que a realidade me fala através dos objetos, do lado não-pessoa-humana da realidade:

Todos nós, com nossos olhos, temos visto o famoso correr das rodas dos trens movidas por êmbolos e rodeadas de vapor. É uma imagem que pertence à nossa memória visual e aos nossos sonhos: se a contemplamos na realidade" ela diz-nos qualquer coisa" a sua aparição numa charneca deserta diz, por exemplo, como é comovente a atividade do homem e enorme a capacidade da sociedade industrial e, por conseguinte, do capitalismo, para anexar novos territórios; e, a alguns de nós também diz que o maquinista é um homem explorado, não obstante cumprir dignamente o seu trabalho, por uma sociedade que é o que é, mesmo se são os seus exploradores quem se identifica com ela, etc, etc. De tudo isto pode nos falar o objeto "baforada de vapor do trem" como possível símbolo cinematográfico, numa comunicação direta com nós próprios: e, indiretamente, enquanto patrimônio visual comum, com os outros. (EH, p. 140)

Constatando este "dizer" expresso pela presença das pessoas e dos objetos no mundo (inclusive nos nossos sonhos), que "lemos", no nosso constante colóquio com a realidade, Pasolini chega a uma conclusão que, aceitos estes pressupostos, é consequência necessária: "Portanto, não existem na realidade objetos "brutos": todos são suficientemente significativos na sua natureza para se tornarem sino simbólicos" (EH, p. 140). Nesta mesma linha podemos acrescentar que também não existem ações humanas brutas e que se aos objetos, formas e sons da realidade estamos sempre atribuindo significados (na medida em que, no mínimo, "o objeto expressa a si próprio") também estamos atribuindo significado àquilo que somos e fazemos: "tu representas-te a mim, eu represento-me a ti" pelo simples fato de "estarmos aí". Convém notar que para Pasolini, enquanto estamos vivendo, estamos em constante contato significativo com a realidade, mas a significação que surge nesta relação não é somente da ordem da representação arbitrária.

Portanto, para Pasolini, o cinema comunica porque a realidade comunica e o cinema a reproduz, guarda com ela uma relação radicalmente diferente daquela existente entre a linguagem cotidiana (verbal) e o mundo, ou entre as linguagens formalizadas da lógica e o universo de proposições a que se referem etc. Assim, se a realidade é uma linguagem, então as outras linguagens nada mais fazem do que *traduzir* esta linguagem básica da

realidade, o cinema ocupando aí uma posição de destaque por espelhar diretamente esta linguagem de base reproduzindo-a. Resta saber em que sentido Pasolini diz que o cinema reproduz a realidade.

O cinema é uma língua

Basta ler *Empirismo erético* (ou sua não muito brilhante tradução, para aqueles que como eu não dominam a língua italiana) para ver a grande importância que Pasolini atribuía à semiologia estruturalista (Cf. p. e. EH, p. 58). Interessado em compreender os mecanismos das linguagens através das quais se expressa, Pasolini estuda Barthes, Eco, Prieto, Metz, autores que visavam prioritariamente a construção do sonho de Saussure de uma semiologia geral. Mas a semiologia geral que estes autores estavam construindo era fundada na distinção saussureana entre língua e fala sendo que para todos estes autores o cinema não é um sistema semiológico que de alguma maneira exemplifique o conceito de língua. Para esses autores este fato acarreta enormes dificuldades para uma semiologia do cinema, pois não pertencendo a uma língua (um sistema subjacente) e nem a algum código estável, a mensagem cinematográfica estaria somente no nível da fala ou seja, no nível da comunicação empírica, incontrolável, indefinidamente polissêmica, cujos significados são sempre locais e datados, e, portanto, não susceptíveis de dar margem a generalizações teóricas falsificáveis. Nesta medida, para estes autores, não seria possível a construção de uma semiologia do cinema capaz de atingir o grau de credibilidade e de certeza já adquiridos pela lingüística.

Pasolini se insurge contra este posicionamento. O principal argumento levantado pelos semiólogos "clássicos" para demolir a defesa de uma noção de língua cinematográfica consistia em afirmar que não há meios de se distinguir na mensagem fílmica aquele elemento essencial, mínimo, sem o qual não seria possível se falar de língua: a dupla articulação. Assim, para eles, enquanto todas as línguas possuem uma primeira articulação (cf. a terminologia de Martinet) onde os elementos mínimos (os monemas) são dotados de significação e da qual é possível se fazer uma gramática, e uma segunda articulação, onde os elementos mínimos são desprovidos de sentido e em número limitado (os fonemas), no cinema isto não ocorre. Para eles não havendo aí em nenhum momento articulações de elementos mínimos estáveis e em número limitado.

O que Pasolini tentou mostrar é que o problema todo estava em se considerar o plano como a unidade mínima do cinema (EH, p. 164). O plano considerado como "o gesto de olhar" ("aquilo que se vê com os olhos através

da objetiva", cf. *EH*, p. 164). Ora, o que Pasolini mostra é que, pelo menos no cinema realista, clássico, "o plano não é mais do que uma composição de objetos" (*EH*, p. 188). Temos assim o plano não como unidade mínima absoluta mas já como uma unidade de primeira articulação, que opera com unidades mais elementares, os próprios objetos (na terminologia pasoliniana os "cinemas" ou "cinememas", por analogia com fonemas). Portanto, na cine-língua, os elementos articulados pelo plano monema já são intrinsecamente dotados de algum grau de autonomia semântica, visto que para Pasolini os objetos do real significam (no mínimo representam eles mesmos). Ou seja, para o cineasta italiano temos uma semelhança entre cinema e língua natural (ambos os sistemas são dotados de dupla articulação) e uma diferença (os fonemas são arbitrários e os cinemas são motivados).

Esta diferença fundamental tem pelo menos duas conseqüências importantes: a) enquanto a comunicação lingüística "que está na base da comunicação poética ou filosófica é já extremamente elaborada e constitui um sistema real historicamente complexo e amadurecido - a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário, extremamente *rude, quase animal*" (eu grifei, *EH*, p. 138); b) o autor de cinema, por trabalhar diretamente com os objetos da realidade (que são impenetráveis, não se movem e não dizem de si próprios senão aquilo que são em determinado momento", cf. *EH*, p. 140), na sua busca de um vocabulário "não poderá nunca recolher termos abstratos", ou seja, por trabalhar sempre objetos individuais, a cine-língua "pode ser parábola, mas nunca expressão conceitual direta" (*EH*, p. 141). Portanto a cine-língua é um sistema semiológico (*rude, concreto, elementar*) incapaz de expressar por si só idéias universais, termos abstratos. Ora, se a língua do cinema não permite em si a expressão de universais então ela é, como diz Pasolini, "um instrumento semiológico de tipo irracionalista". Mas por ser um sistema que opera diretamente com os objetos ações e formas da realidade é *rude, primitivo*, mas é por isto mesmo mais próximo da realidade, mais fiel a ela.

Cinema e filme

Pasolini trabalha na sua teoria sobre o cinema mantendo a distinção estruturalista entre língua e fala; para ele portanto não devemos confundir o "cinema" (*langue*) com os filmes (*parole*) concretos. O cinema é, num plano ideal, abstrato, uma reprodução "ininterrupta e fluente, como a realidade, da realidade" (*EH*, p. 188). Esta reprodução da realidade consiste num "ver" e num "ouvir" que se fazem através de planos - monemas. Mas precisamente, é-nos necessária aqui a utilização do conceito de plano-seqüência:

Observemos o pequeno filme de dezesseis milímetros que um espectador, por entre a multidão, rodou sobre a morte de Kennedy. Trata-se de um plano-seqüência e é o mais característico plano seqüência possível. O espectador-operador, de fato, não realizou quaisquer escolhas de ângulos visuais: filmou simplesmente do lugar onde se encontrava, focando no plano o que seu olhar - mais do que a objetiva - via (EH, p. 193).

O plano seqüência típico é uma subjetiva, sendo ainda a subjetiva o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual - não é concebível "ver e ouvir" a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez: e este ângulo visual é sempre de um sujeito (EH, p. 193).

Em outras palavras, o plano-seqüência em estado puro "é a reprodução audiovisual, feita de um ângulo subjetivo, de um fragmento da sucessão infinita das coisas e ações que eu serei potencialmente capaz de produzir" (EH, p. 192). Com a noção de plano-seqüência estabelecida podemos ver agora a definição exata da langue audiovisual: "o cinema é virtualmente um plano-seqüência infinito" (EH, p. 107). Ao nível do cinema (langue) "por mais que a realidade seja contínua e infinita, uma câmara ideal sempre poderá reproduzi-la na sua infinitude e na sua continuidade" (EH, p. 187). Em conseqüência do que precede, Pasolini vai afirmar então que "em não importa qual momento, a realidade é 'cinema ao natural': falta apenas uma câmara para a reproduzir, ou seja, para a escrever através da reprodução do que ela é" (EH, p. 187).

Vejamos uma das conseqüências importantes a que Pasolini chega sobre o cinema:

Se podemos dizer que a realidade, enquanto representação de si própria, enquanto linguagem, é um cinema ao natural, podemos afirmar igualmente que o cinema, reproduzindo-a, tornando-se a sua linguagem "escrita", põe em evidência o que ela é, sublinha a sua fenomenologia. O cinema dá-nos portanto uma "semiologia ao natural da realidade" (EH, p. 109).

Esta semiologia da realidade, feita a partir do cinema, permite que tenhamos um ângulo novo de visão sobre esta realidade; assim para Pasolini é como se "a realidade fosse agora descoberta através da sua reprodução e como se alguns dos seus mecanismos expressivos somente pudessem sobressair nesta sua nova situação 'refletida'" (Eu grifei, EH, p. 189). O cinema e sua compreensão tornam-se assim instrumentos essenciais para entendermos os mecanismos do real.

Mas o que vem a ser então este ângulo novo de visão proporcionado pelo cinema? Para entendermos a posição de Pasolini é preciso que notemos bem que para o que caracteriza o cinema é a identidade entre o tempo do cinema e o tempo da realidade. O cinema é para ele a reprodução ininterrupta do real sempre no presente. ("a realidade vista e ouvida no seu acontecer **é sempre no tempo presente**", cf. *EH*, p. 198). Já o filme, por oposição ao cinema, enquanto fazer concreto, se caracteriza pela montagem, pelo corte: do contínuo fluir dos acontecimentos e ações da realidade, o cineasta extrai fragmentos, concatenando-os afim de obter o sentido dessas ações e desses fatos. Ora, o tempo da filmagem é sempre um tempo presente, porque para um observador em "carne e osso" ver e ouvir é sempre um aqui e agora. O cineasta, "escolhendo os momentos verdadeiramente significativos dos vários planos-seqüência" possíveis descobre "a sua ordem de sucessão real". O cineasta opera a montagem e com isso recupera um sentido dos fatos que estavam imersos no universo nebuloso da realidade presente.

Mas se no instante da filmagem o fluir da realidade estava sendo reproduzido no tempo presente do filme, a partir do momento em que a imagem ficou gravada passa a haver um descompasso, uma decalagem - a realidade continua a fluir e um fragmento dela, que é sua reprodução no filme, fica congelado. Todas as vezes que eu visionar aquelas seqüências filmadas da morte de Kennedy estarei em face de um presente congelado. Um presente "histórico" nos termos de Pasolini. O filme transforma, por conseguinte, um presente subjetivo em um "passado" objetivado, tornando objetivo pois prescindindo da presença real do sujeito que "via", e, principalmente, porque agora aquelas ações e fatos reais receberam, pelo corte, e pelo gap temporal, o sentido de que careciam no momento em que se davam de fato na realidade.

A partir destas considerações de ordem semiológica, Pasolini avança diretamente ao domínio da filosofia. Para ele o filme é que é dotado de sentido e não o cinema. Mas se o cinema é a reprodução ininterrupta da realidade, então a realidade é desprovida de sentido? Sim e não. Ela é desprovida de sentido enquanto é ação e vida no presente, porque neste caso desenvolver-se dos fatos ainda é "incerto, incompleto, misterioso". Falta à linguagem dos fatos e das ações das pessoas no mundo "a sistematização relativamente a si próprios e ao mundo objetivo, falta-lhes a relação com todas as linguagens da ação através das quais os outros se expressam: (...) os últimos sintagmas vivos de Kennedy buscavam uma relação com os sintagmas vivos dos que nesse momento se expressavam, vivendo, à sua volta. Por exemplo, os do seu assassino, ou dos seus assassinos, que disparava, ou que disparavam. Enquanto estes sintagmas vivos não forem postos em

relação entre eles, tanto a linguagem da ação de Kennedy como a linguagem da ação dos assassinos são linguagens truncadas e incompletas, praticamente incompreensíveis" (EH p. 195). Para que haja sentido é necessário que haja coordenação entre planos, e "somente os fatos acontecidos e acabados são coordenáveis entre si, e portanto adquirem sentido" (EH, p. 195).

O cineasta coordena planos e portanto extrai sentido da realidade que filma. Mas e fora do filme, onde encontrar sentido na existência? O ser humano expressa através da sua ação no mundo, mas esta ação tem falta de unidade, quer dizer, de sentido, enquanto não se encontrar concluída. Daí o peso fundamental da morte dentro da filosofia de vida de Pasolini: "é absolutamente necessário morrer, porque *enquanto estamos vivos falta-nos sentido*, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: (...) só graças à morte a nossa vida nos serve para nos expressarmos" (EH, p. 196). As conseqüências deste posicionamento de Pasolini no campo da moral, da estética, são enormes, e me parece mesmo que se tomarmos em bloco toda esta filosofia de vida de Pasolini veremos que ela não deixa muita coisa em pé do enorme edifício filosófico contruído sobre a noção de signo e de linguagem como vetor da expressão e como invólucro do pensamento.

Podemos fazer algumas comparações a partir da noção de *signo*. Para Peirce, que pode ser considerado um representante do pensamento filosófico clássico a respeito de signo, este é "uma coisa que está no lugar de outra, representando-a para alguém, sob certo aspecto e em determinada medida" (*Semiótica e filosofia*, São Paulo: Cultrix, 1984, p. 94. Textos selecionados de Charles S. Peirce, organizados e traduzidos por Octammy Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg). Neste sentido podemos dizer que a semiologia de Pasolini é decididamente não peirceana, pois para Pasolini o signo (objeto) representa ele mesmo pelo simples fato de estar aí para um sujeito cognoscente. Partindo agora de Saussure, se um signo é uma entidade psíquica dupla que une um significante (forma sensorial psíquica) e um significado (conceito, idéia) então a semiologia pasoliniana é também decididamente não saussuriana, pois para ele o signo é o próprio objeto externo percebido pelos sentidos.

Algumas outras observações podem ser feitas a partir das noções de comunicação e intenção. Tanto Saussure, como Davidson, Searle, Strawson, e a maior parte dos semiólogos pensam as linguagens como meios que os seres humanos usam para transmitir a outros seres humanos suas experiências e pensamentos. Neste sentido, as linguagens são utensílios que

funcionam em situações de comunicação, ou seja, situações em que um sujeito (que pode ser diferente do indivíduo) aciona um determinado dispositivo com a intenção de produzir efeitos na mente de um outro sujeito (que, claro, pode ser diferente do indivíduo). Na filosofia de Pasolini, sendo a realidade linguagem, então que será o sujeito possível que acionará o dispositivo significante? A resposta sendo que o sujeito do discurso da realidade é a própria realidade, e vemos aqui uma clara analogia com a concepção de realidade do bispo Berkley, para quem a realidade é a linguagem através da qual Deus fala aos homens. Pasolini, em tom irônico, pede a Umberto Eco que suponha que a realidade sujeito do discurso da realidade é Brama, o deus total dos vedas, e completa dizendo que quem fala a realidade através da realidade é o Deus de Espinoza... Se a linguagem é um dispositivo que pressupõe um circuito comunicacional onde um pólo emissor intenta transmitir sinais a um pólo receptor, e parece que Pasolini mantém esta noção, ele coloca-se em situação delicada quando argumenta que a realidade é linguagem. Isto, na medida em que afirma que o pólo receptor não sou eu, sujeito cognoscente datado e condenado a morrer (senão eu não faria sentido), como pensava Berkley, mas a própria realidade! Ou seja, a realidade fala à realidade através da realidade! Verdade sintética ou tautologia?

O pensamento de Pasolini é portanto complexo, e choca-se em larga medida com as semiologias estruturalistas e peirceanas, e também com largos setores da atual filosofia da linguagem. Mas temos que pensar que estas semiologias estritamente ortodoxas não foram capazes de produzir análises muito interessantes e satisfatórias da comunicação audiovisual. Para se convencer disto basta ler *A estrutura ausente* (São Paulo: Perspectiva, 1974), de Umberto Eco. A exigência de Saussure de considerar o sintagma (e não cadeias sintagmáticas) como limite da língua, e a exclusão do conceito de enunciação do domínio da língua, levaram a semiologia a se restringir ao aspecto "código" da linguagem, perdendo-se assim o aspecto pragmático do fenômeno de linguagem. O que me parece também grave é que, apesar de contarem com os conceitos de ícone e indício, os semiólogos e semiotistas clássicos não exploraram a fundo suas possibilidades com relação ao cinema e à televisão. A obsessão pelo código e pela comunicação, de certa maneira, cegou-os também para o fato de que línguas são mais do que simples códigos e fornecem em larga medida o quadro no qual os atos das pessoas podem se dar (veja-se a este respeito a teoria de Oswald Ducrot, em *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann, 1972). Por outro lado estes semiólogos negligenciaram o fato de que o signo não é somente vetor de comunicação, esquecendo-se que para eu deduzir a presença do cachorrinho Fido na praia e descobrir onde ele foi se esconder basta seguir suas pegadas, não havendo

aqui nenhum sujeito com a intenção de comunicar o que quer que seja, mas existindo porém um processo signifiante que aumenta meu conhecimento do mundo (convenho que neste caso o aumento de conhecimento é pequeno...).

Pasolini não explora bem o espaço do sujeito da enunciação (enunciador-enunciatário). Já a questão do caráter motivado de certas linguagens é bem explorado por ele, isto principalmente na medida em que ele, apesar da sua concepção tautológica de linguagem (realidade = linguagem), aponta para o fato de que a linguagem cinematográfica é radicalmente diferente da língua oral, justamente por ser intrinsecamente motivada, e que portanto a sua semiologia deve necessariamente acrescentar conceitos novos e estudar fenômenos novos. No caso do filme realista e do noticiário de televisão não é possível afirmar sem dogmatismo que se trata de fenômenos puramente arbitrários e convencionais (como faz Eco em *A estrutura ausente*). Há algo ali que é da ordem do referente, isto é, de alguma maneira o referente daquele discurso encontra-se incluído na superfície discursiva, e neste ponto estes discursos apontam para um universo de significações diferente do universo implicado pelo discurso que utiliza somente a língua natural; sendo que este universo semiótico audiovisual não totalmente arbitrário se apresenta como uma fonte de conhecimento não totalmente redutível à forma proposicional.

Parece-me portanto que Pasolini aponta para um aspecto fundamental da linguagem audiovisual, mas por visar diretamente a reflexão metafísica perde de vista o caráter operacional de sua semiologia. Por outro lado sou levado a pensar que Pasolini não chega a esboçar uma filosofia provida de grande interesse epistemológico, na medida mesma do seu grau de tautologia - a realidade fala a realidade através da realidade - o que desarma as possibilidades de verificação ou falsificação.

Mas me parece por outro lado que se Pasolini conhecesse melhor o conceito de anunciação (o qual ele, aparentemente, desconhece mesmo por completo) e se também soubesse da existência do conceito de jogos de linguagem, de Wittgenstein, talvez pudesse articular uma semiologia do cinema (e por que não da realidade?) que seria mais próxima de algumas de suas intuições. Senão vejamos, Pasolini está preocupado com o fato de que o cinema é uma linguagem universal e que é um vetor privilegiado do processo de standartização, e dos processos de socialização das pessoas nos países industrializados, portanto um vetor privilegiado de difusão de modelos ideológicos. Ora, quando vemos um filme, se queremos entender o que significam as imagens e sons que nos apresentam, temos que, de alguma

maneira, ter conhecimentos sobre o grau de indicialidade dos elementos mostrados (trata-se de uma Roma montada em estúdio ou de tomadas feitas realmente nas ruas de Roma?), e isto faz parte das intenções do sujeito que nos dá a ver estas imagens e sons (o autor, ou o diretor, etc) o que coloca o problema da enunciação (que aparece também de inúmeras outras maneiras). Mas estes elementos semióticos do filme que vemos só serão compreensíveis para nós se tivermos conhecimentos pragmáticos sobre o filme e sobre o processo cinematográfico (câmara, filmagem, tela etc) ou seja, se de alguma maneira tivermos algum conhecimento sobre as regras do jogo de linguagem que presidiu a realização e a exibição deste filme. O impacto ideológico de um filme ou de uma notícia de telejornal depende não só do conteúdo manifesto ("O presidente Kennedy foi assassinado hoje à tarde") mas também do conjunto de significações de ordem semiótica que guiam a leitura deste filme ou desta notícia ("veja agora um documento feito por um cinegrafista amador dos momentos finais do presidente Kennedy"). Em muitos casos o caráter indicial de determinado discurso audiovisual é evidente (a transmissão ao vivo de um jogo de futebol), mas em outros as fronteiras entre o indicial e o icônico deixam de ser claras (um filme do Hollywood sobre o período de Kennedy na Casa Branca e sua morte). Em ambos os casos o que está em jogo não é somente o sentido da existência humana, ou seu valor estético, mas também a possibilidade concreta da leitura equivocada, a possibilidade concreta inclusive do erro de categoria induzido (a maquiagem, o teleprompter, os recursos disponíveis para o enunciador são infundáveis).

O objetivo da semiologia, como o da filosofia, não pode deixar de ser o de encontrar respostas inclusive para os mais intrincados paradoxos metafísicos (senão elas se tornariam meras técnicas descritivas), mas se a semiologia conseguir descrever e explicar como funcionam estes processos semióticos básicos na comunicação de massa atualmente, talvez alguns jogos de linguagem de grande impacto ideológico fiquem mais claros para seus autores.

**PUBLICAÇÕES INTEGRANTES DA
REDE IBERO-AMERICANA DE REVISTAS DE
COMUNICAÇÃO E CULTURA**

Biblioteconomia e Comunicação

Publicação semestral da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Correspondência:

Biblioteconomia e Comunicação
Rua Jacinto Gomes, 540
90.000 – Porto Alegre – RS
BRASIL

Cadernos de Jornalismo e Editoração

Publicação trimestral do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Correspondência:

Cadernos de Jornalismo e Editoração
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária – Butantã
05508 – São Paulo
BRASIL

Comunicação e Linguagens

Publicação semestral do Centro de Estudos de Comunicações e Linguagens (CECL).

Correspondência:

CECL
Departamento de Comunicação Social
Avenida de Berna, 24
1000 – Lisboa
PORTUGAL