

# SUBJETIVA INDIRETA LIVRE E DISCURSO INDIRETO LIVRE: PLANO-SEQUÊNCIA E ESCRITURA LITERÁRIA EM PASOLINI E BAKHTIN\*

**SUBJECTIVE FREE INDIRECT AND INDIRECT FREE SPEECH.  
PLAN- SEQUENCE AND LITERARY SCRIPTURE IN PASOLINI  
AND BAKHTIN**

---

*Luciano Ponzio<sup>1</sup>*

---

## **Resumo:**

Entre Pier Paolo Pasolini e Mikhail Bakhtin não há nenhum signo que possa demonstrar conhecimento recíproco, mas o trabalho deles demonstra surpreendente comunhão de pensamento. Encontramos uma perspectiva dialógica entre as teorias literárias do romance configuradas por Bakhtin e a teoria do “cinema de poesia” de Pasolini. O presente estudo diz respeito ao fato de que estas teorias partilham as características do “discurso indireto livre” entendido por Bakhtin e Pasolini. Esta relação é “icônica” no sentido usado por Peirce, com base na similaridade, constituindo uma relação homológica, de ordem genética e estrutural, entre os signos verbais e não-verbais e o seu poder de visão metafórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pasolini, Bakhtin, discurso indireto livre.

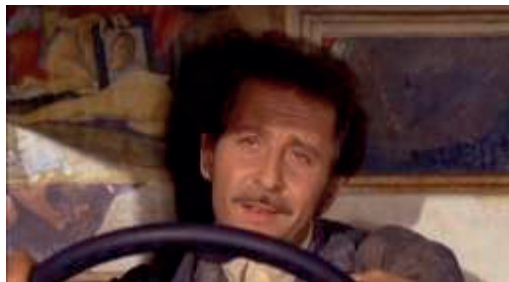
---

\* Tradução para o português de Marisol Barenco. Revisão por Fernanda Carneiro.

<sup>1</sup> Università del Salento, Lecce, Itália

Contrary to Pier Paolo Pasolini, Mikhail Bakhtin shows a lack of interest in Cinema. Though there is no sign that Bakhtin and Pasolini knew each other's work, they share a striking communality of thought. We can find a dialogic perspective in Bakhtin's theory on the novel and on Pasolini's theory on "cinema di poesia". This paper focuses on the fact that both theories share characteristics of "free indirect speech", as understood by Bakhtin and Pasolini. In Peirce's terminology, this textual relation is "iconic", based on similarity: it is a homological relation (genetic and structural) among non-verbal signs, verbal signs and the power of metaphorical view.

**KEYWORDS:** Pasolini, Bakhtin, free indirect speech.



Domenico Modugno, in *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967)

*When remedies are past, the griefs are ended  
By seeing the worst,  
which late on hopes depended.  
To mourn a mischief that is past and gone  
Is the next way to draw new mischief on.  
What cannot be preserved when fortune takes  
Patience her injury a mockery makes.  
The robb'd that smiles steals something from the thief;  
He robs himself that spends a bootless grief.  
(Shakespeare, Othello, Duke of Venice from Act I, scene iii)*

*Quando non c'è più rimedio è inutile addolorarsi,  
perché si vede ormai il peggio  
che prima era attaccato alla speranza.  
Piangere sopra un male passato è il mezzo  
più sicuro per attirarsi nuovi mali.  
Quando la fortuna toglie ciò che non può essere conservato,  
bisogna avere pazienza: essa muta in burla la sua offesa.  
Il derubato che sorride, ruba qualcosa al ladro,  
ma chi piange per un dolore vano,  
ruba qualcosa a se stesso  
(W. Shakespeare, Otello, Il Doge di Venezia: atto I, scena III)*

*Il derubato che sorride ruba qualcosa al ladro  
ma il derubato che piange ruba qualcosa a se stesso  
perciò io vi dico finché sorriderò  
tu non sarai perduta  
(D. Modugno e P. P. Pasolini,  
"Tutto il mio folle amore".  
In: *Che cosa sono le nuvole?*)  
(CAPRICCIO..., 1967)*

Examinamos aqui algumas das obras do cinema de poesia de Pasolini, o mais experimental e revolucionário: queremos dizer, aquele de Uccellacci e Uccellini (1966, com Totò e Ninetto Davoli e com a voz de Domenico Modugno que canta os títulos de início e os de fim) e aquele dos “médio metragens”, como *La terra vista dalla luna* (LE STREGHE, 1966); *La sequenza del fiore di carta* (AMORE E RABBIA, 1969), e *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967).

Em *Uccellacci e Uccellini* (1966), Ciccillo e seu filho Ninetto (interpretados por Totò e Ninetto Davoli), que andam pelas periferias e pelos campos romanos, encontram um corvo falante que, por sua vez, narra a história dos dois monges franciscanos aos quais São Francisco ordena evangelizar os falcões e os passarinhos. Os dois frades não conseguirão alcançar seu objetivo, porque, mesmo conseguindo evangelizar as duas “classes” de pássaros, não conseguirão terminar com sua feroz rivalidade: por essa falta serão reprovados por São Francisco e convidados a empreender novamente o caminho de evangelização: “Não só esse mundo não está bem, mas é preciso também modificá-lo” (UCCELLACCI... , 1966).

Fechados os parênteses da narrativa, a viagem de Totò e Ninetto prossegue; o corvo os segue e continua a falar em tom intelectual e sonoro. Em um contexto fortemente visionário, eles encontram outras pessoas, um tipo de “carreata de classes sociais”, nas situações mais diversas e imprevisíveis: alguns proprietários de terra que ordenam a Totò e Ninetto afastar-se da sua propriedade privada, assim pois os dois protagonistas, porque não querem saber de obedecer a isso, são obrigados, ao som de tiros de fuzil, a dar no pé; uma família, que vive em condições muito degradadas, a quem Totò intima a abandonar a própria casa com a sentença, em um tipo de inglês com sotaque napolitano que soa literalmente: “busnes is busnes”; um grupo de atores itinerantes a bordo de um Cadillac; os participantes do “1º congresso dos dentistas dantescos”;

um homem de negócios a quem Totò deve dinheiro; a participação casual nos funerais de Togliatti; o encontro com uma prostituta. No final do filme, os dois, cansados da falação do corvo, o matam e o comem, e uma frase lapidar acompanha a triste sorte do volátil intelectual – à sorte de todas as mentes incômodas -: “os mestres são feitos para serem comidos em molho picante!”.

Trabalhando sobre a linguagem fílmica, Deleuze (1984; 1989) desenvolve a sua análise das possibilidades expressivas do sentir, evidenciando, sob esse aspecto, pontos de encontro entre literatura, teatro, cinema, pintura. “Pintar a sensação”, de fato, equivale a captar e filmar, competindo com o tempo, no instante da imagem e do movimento, o efêmero ou o eterno das sensações, das emoções, das histórias (CAROFIGLIO, 2006, p. 62).

Nessa direção, assume um particular relevo a reflexão de Bakhtin sobre o “discurso indireto livre”. Essa forma de discurso reportado é pouco estudada pela linguística, pela estilística e pela crítica. Ao contrário, é objeto de atenção por parte tanto de Pasolini quanto de Deleuze. Mas sobretudo é Bakhtin que lhe dedicou particular importância. Ele se ocupa diretamente disso na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, [1929], 1999), dedicada às formas do discurso reportado. Essa parte é sem dúvida bakhtiniana (se, contudo, se deseja resolver a ociosa questão da “paternidade” desse livro surgido com o nome de Volóchinov) e está estreitamente ligada com o primeiro capítulo da segunda parte do livro de Bakhtin sobre Dostoiévski, surgido no mesmo ano (1929), intitulada “Tipos da palavra prosaica. A palavra em Dostoiévski” (BAKHTIN, [1929], 1997, pp. 185-214), onde mostra como o discurso indireto livre desenvolve um papel central na tendência atual do romance que ele indica como “polifônica” e que inicia com Dostoiévski.

Diferente do discurso direto e do indireto, no indireto livre – ou “discurso direto impróprio”, como Bakhtin o

chama – acontece uma interação dialógica no interior de uma mesma voz, a do autor, entre discurso reportante (do autor) e discurso reportado (do herói). Em uma mesma enunciação, o ponto de vista do discurso reportante e o do discurso alheio reportado se encontram. Aqui a palavra se torna a duas ou mais vozes, interiormente dialógica ou polilógica. Enquanto no discurso direto e no discurso indireto, o discurso alheio reportado está presente como *objeto* do discurso, o discurso indireto livre sai da relação *sujeito/objeto* e os dois discursos se encontram e interferem entre si sem que um se torne objeto do outro.

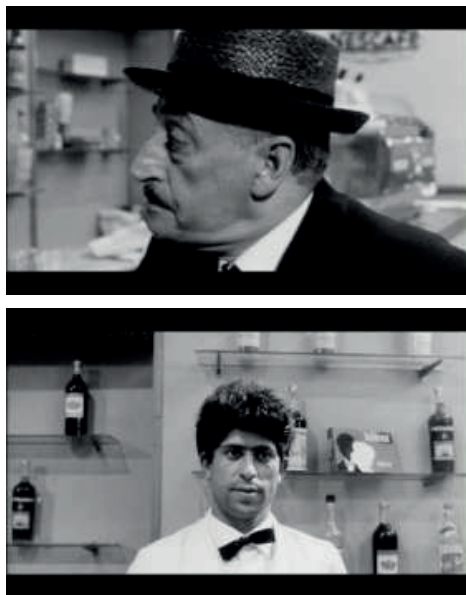
O discurso direto reporta o discurso alheio tal e qual. A isso corresponde no cinema, como observa Pasolini, o plano-sequência típico que é uma subjetiva (fig. 1), “máximo limite realista de cada técnica audiovisual” (PASOLINI, [1972], 2003, p. 237).

Figura 1: Subjetiva - Discurso direto Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)



O discurso indireto, ao contrário, é obrigado a reportar o discurso alheio analisando-o, interpretando-o – “um filme de ficção” do “ponto de vista ideal” (PASOLINI, [1972], 2003). No cinema, aquilo que lhe corresponde é a “objetiva” (fig. 2).

Figura 2: Objetiva - Discurso indireto Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)



O discurso indireto para realizar o conteúdo, a entonação, o ponto de vista, o sentido do discurso alheio é obrigado a assumir uma forma discursiva e analítica em relação a ele. Enquanto o discurso direto se limita a sua apresentação, o discurso indireto representa. Tal representação tende geralmente a reproduzir fielmente a realidade, seja de um outro ponto de vista, talvez para colocá-la em discussão, para parodiá-la, simulá-la, ser insolente com uma realidade exagerada, idealizada casualmente.

Mas a necessidade do recurso ao comentário, à interpretação, à análise, impede que o discurso alheio, na forma do discurso indireto, seja simplesmente refletido, reproduzido, representado – “estranho”, observa Pasolini, “o homem sempre dissociou a língua escrita-falada da Realidade” (“Il non verbale come altra verbalità”, 1971, PASOLINI [1972], 2003, p. 263). No discurso indireto há a interferência entre o discurso próprio e o discurso alheio. Porém é o discurso reportante que domina sobre

o reportado. Portanto a orientação do discurso indireto é geralmente monológica, como o do discurso direto.

Ao contrário, no discurso indireto livre, não só a palavra do autor, isto é, a palavra que reporta, influi sobre aquela reportada, mas também essa última modifica a que reporta, no seu léxico, na sintaxe e no estilo. O discurso indireto livre tem um caráter dialógico, metafórico.

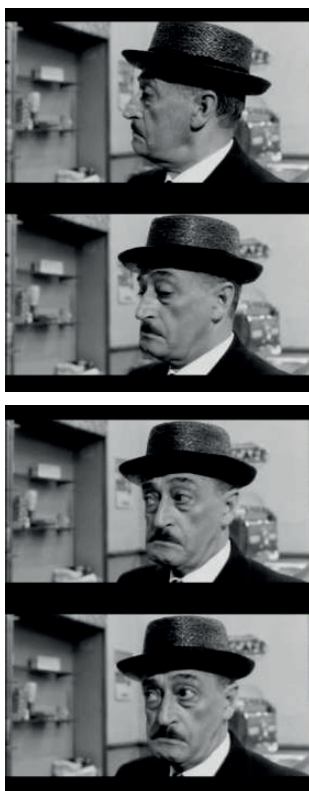
No âmbito da escritura literária, a palavra do autor e a do herói, seus mundos, suas entonações, pontos de vista, orientações, interagem dialogicamente. Pasolini mostra que o discurso indireto livre é realizável também no texto cinematográfico. Isso acontece naquele que Pasolini chama “cinema de poesia”. Entre os exemplos de Pasolini, Antonioni; mas também na sua própria produção ele intentava realizar esse tipo de discurso fílmico. Aqui a imagem tomada não é nem objetiva (visão externa ao personagem, o “cômico”), correspondente ao discurso indireto, nem subjetiva (visão do personagem, o “humorismo”), correspondente ao discurso direto, mas semi-objetiva. Nela, como no discurso indireto livre, se encontram juntos, sem síntese, mas dialogicamente interagentes, dois pontos de vista. Essa duplicação interna em uma mesma imagem, essa contaminação através de elementos paradoxais e personagens paródicos é o que Pasolini chama “subjetiva indireta livre”.

Deleuze, com referência explícita a Mikhail Bakhtin (tal referência não existe, ao invés, em Pasolini) retoma a ideia do discurso indireto livre como forma essencial não só do novo romance, mas também do novo cinema na forma da “subjetiva indireta livre” descrita e praticada por Pasolini. Esse tipo de visão torna possível o encontro de pontos de vista diferentes, de mundos diferentes, de níveis diferentes, de diversos planos-sequência: trivial e nobre, baixo material corpóreo e alto decoroso, profano e sacro, cotidiano e fantástico, prosaico e poético, banal e relevante, dando vida a uma nova realidade desvelada, quase grotesca, carnavalesca, uma vida “de praça” em diálogo com a “oficial” (BAKHTIN, [1965], 1979).



Aqui não se trata de estabelecer hierarquias entre o “cômico” e o “humorístico” de memória pirandelliana, nem reafirmar o humorismo (discurso indireto) como capacidade inteligente e mais profunda de relevar e representar, em relação ao aspecto inicialmente cômico (discurso direto), um personagem ou uma cena. No máximo fazer notar no cinema, assim como em literatura, o verificar-se do encontro de pontos de vista diferentes, isto é, dar lugar ao que podemos chamar “narrativa lírica dialógica”, estreitamente ligada com o conceito bakhtiniano de afiguração, que se delineia, sempre, mais ou menos, como um tipo de “discurso indireto livre” e, portanto, como imagem na forma de “subjativa indireta livre” traçada por Pasolini (fig. 3).

Figura 3: Subjetiva indireta livre ou Discurso indireto livre





Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)

Figura 4: Imagem objetivada/semi-objetiva



Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)

O propósito é o de tornar a visão habitual das coisas deformada (“milagrosa”, dizia Pasolini), não somente colocando-a em contextos diversos dos naturais, fazendo referência ao estranhamento (otstranenie отстранение) introduzido por Sklovskij e os formalistas russos, isto é aquele particular efeito de proceder da linguagem literária fora da norma, dos esquemas costumeiros e das relações convencionais e previsíveis.

No teatro brechtiano, opondo-se ao “método Stanislávski” – mas na realidade o englobando e finalizando de modo diverso – o ator não deverá transformar-se no personagem, aderindo-lhe até a perder-se dentro deste (objetiva), mas o personagem deve ser interpretado, evidenciado e reforçado pelo autor que não deverá, portanto, assimilá-lo, tornando-se totalmente o mesmo.

Na teoria teatral de Brecht é a voz do autor/ator que ressoa no personagem, conferindo-lhe uma tarefa didática, política, instrutiva no teatro: o ator brechtiniano deve recitar de modo crítico, destacado (efeito de estranhamento *Verfremdungseffekt*) para permitir ao espectador poder receber a mensagem sem envolvimento excessivos, de modo a refletir, peneirar, criticar construtivamente, tomar consciência, recusar os condicionamentos da sociedade e tornar possível a melhora, uma transformação.

É isso que acontece no filme *Tempos Modernos* (1936) de Charlie Chaplin, já identificado por Roland Barthes (“Il povero e il proletario”, 1954) a propósito do teatro brechtiano e da famosa paródia, e junto da denúncia dos ritmos desumanos do trabalho “moderno” impostos na fábrica: recordamos certamente o pobre Carlitos, operário mecânico sem descanso, sob o qual é experimentada a máquina de alimentação automática que evita a pausa – almoço, e que é obrigado a gestos repetitivos e despersonalizantes da cadeia de montagem.

Ora Carlitos, conforme a ideia de Brecht, mostra ao público a própria cegueira de modo tal que o público vê junto ao cego e o seu espetáculo; ver alguém não ver é o melhor modo para ver intensamente aquilo que ele não vê; assim no teatro de marionetes são as crianças que sugerem a Guignol aquilo que ele finge não ver. [...] é por isso no fundo que o homem Carlitos triunfa de tudo: justamente porque foge a tudo, rejeita cada ordem [...]. A sua anarquia [...] em arte representa a forma talvez mais eficaz da revolução (BARTHES, [1954], 1997, p. 37).

Da “cegueira vidente” (DERRIDA, [1990], 2003) cinematográfica e literária (ver também Herbert G. Wells, *Nel paese dei ciechi* [1904], 2008) ao poeta-profeta e ao seu “cinema de poesia”, expressão pasoliniana que se tem na balança entre a fábula e a realidade.

Como em *Uccellacci e uccellini* (1966), em *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967) e em *La terra vista dalla luna* (1966), há sempre a participação da máscara/marionete de Totò; enquanto que em *La sequenza del fiore di carta* (1969), medio metragem que faz parte também desse ciclo de “cinema de poesia” é, ao contrário, interpretada só por Ninetto Davoli.

*La terra vista dalla luna* (1966), cujo título se impregna de extralocalidade bakhtiniana e do efeito de estranhamento, remete certamente ao cinema mudo de Chaplin e à cegueira de que fala Barthes. Particularmente na cena da mulher muda

que encena um suicídio ameaçando de jogar-se do Coliseu: uma verdadeira e própria farsa montada artisticamente para ganhar dinheiro enganando as pessoas misericordiosas a fazer uma coleta para salvar aquela vida que está no processo de terminar, mas, em um certo ponto, tudo dramaticamente se tornará um fiasco, quando a mulher cai no vazio escorregando em uma casca de banana, morrendo de verdade na tela e no riso geral.

Em *Che cosa sono le nuvole?* (1967) participa também Domenico Modugno, aqui não só como cantor popular (nesse papel colabora com Pasolini também na sigla inicial de Uccellacci e uccellini, 1966) mas também como ator na cena inicial e na final, nas vestes de um lixeiro-cantor. Entre outras coisas, na cena inicial cantada por Modugno, cujo texto musical faz referência ao Otello de Shakespeare (ver na epígrafe), aparece também uma ulterior citação autoral, nesse caso visiva, da pintura *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, aqui retomada na imagem que compõe o cartaz cinematográfico que faz propaganda ao filme de Pasolini, com a escrita-lançamento inserida no alto: “Hoje - *Che cosa sono le nuvole?* – Direção de Pier Paolo Pasolini” (CAPRICCIO..., 1967). A escolha de Pasolini de inserir a imagem do quadro de Velázquez não é casual, dado que ele encarna o manifesto da crise de uma certa pintura mimética – como espelhamento e ilusão perspectiva -, notoriamente objeto de análise em *As palavras e as coisas* de Michel Foucault ([1966], 2001).

Em *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967) como revisitação do Otello de Shakespeare sob a forma de teatro de marionetes, a máscara de Totò se apresenta de modo bem diverso em relação às suas costumeiras aparências atoriais. A Totò cabe vestir as roupas da pérfida marionete-Yago, de face pintada de verde e a língua vermelho fogo; Ninetto Davoli é um negro Otello; Laura Betti se transforma em uma bambolesca Desdêmona; e a dupla Franco Franchi - Ciccio Ingrassia interpretam os papéis, respectivamente, de Cássio e Rodrigo.

Assim como acontece frequentemente no teatro de marionetes, são as crianças que sugerem estratégias e comportamentos aos personagens principais para evitar que caiam nas armadilhas da trama, em *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967) a recitação dos atores-marionetes em cena é interrompida de repente pelo público que, não respeitando o jogo das partes, no momento mais dramático, porque não conseguem suportar as injustiças e as maquinações tramadas em cena, irrompe sobre o palco e decide fazer justiça por si, despedaçando as marionetes de Otello (Ninetto Davoli) e de Yago (Totò).

No final, o lixeiro-cantor (Domenico Modugno) tirará os fios das duas marionetes e as jogará em um aterro sanitário a céu aberto: é aqui, onde os dois fantoches, olhando para o alto, permanecem encantados pela vista das nuvens e de suas formas incomuns e magmáticas: “Iiiiih, que são aquelas?”, pergunta Otello; “São as nuvens”, responde Yago; “E o que são as nuvens?”, replica Otello. Mas aqui Yago, surpreso pela pergunta, não encontra as palavras.

Eu sei que a poesia é inconsumível, sei bem que é retórico dizer que também os livros são produtos de consumo, porque ao contrário a poesia não se consome. Os sociólogos sob esse ponto se enganam, devem rever suas ideias. Eles dizem que o sistema come tudo e assimila tudo. Não é verdade, há coisas que o sistema não pode assimilar, não pode digerir. Uma dessas, por exemplo, é justamente a poesia, porque penso que seja inconsumível. Alguém pode ler milhares de vezes um livro de poesias e não consumi-lo. A consumação é do livro, é da edição, mas não da poesia. Portanto, para concluir, sei bem que a poesia é inconsumível no profundo, mas quero que seja o menos consumível também exteriormente. E assim o cinema: farei o cinema sempre mais difícil, mais áspero, mais complicado, e também mais provocatório talvez, para torná-lo o menos consumível possível, assim como também o teatro, que não pode se tornar meio de massa, e assim o texto permanece inconsumido. (PASOLINI, [1969], 2005).

O “cinema de poesia” de Pasolini é a criação de um cinema inconsumível, assim como a poesia, escreve sob o ritmo de uma escritura que reinventa a si mesma nas formas de uma “nuvem”, já teorizada por Damisch ([1972], 1984). Escritura e nuvem: ambas se subtraem-se à determinação segundo o critério da “objetividade”; mas enquanto a “nuvem” não tem outra “realidade” que aquela assinalada cada vez pela representação, a escritura, por seu lado, não é aquilo que não tem forma, mas aquilo cuja “forma” não encontra nada que lhe permita uma “identificação definidora e muito menos definitiva.

Referir-se frequentemente à pintura como um dos textos artísticos mais capazes de afiguração não é casual na obra de Pasolini. O desenho e a pintura não são para Pier Paolo Pasolini (no chamado período “friulano”) uma invasão da atividade mais puramente literária. Ao contrário. O texto pictórico se torna um complemento indispensável para dar à expressão poética e à língua um tipo de consistência visual, de peso e de matéria.

O interesse pela pintura por parte de Pasolini data da sua frequência, na Universidade de Bologna, às apaixonantes aulas de história da arte sobre Masolino e Masaccio dadas por Roberto Longhi (PASOLINI, 2006, pp. 330-335). Com Roberto Longhi, Pasolini trabalhava em uma tese de graduação sobre Carrà, De Pisis e Morandi. Mas esse trabalho nunca foi terminado. Os apontamentos e os materiais coletados foram perdidos nos acontecimentos ligados ao 8 de setembro de 1943: capturado pelos alemães em Pisa conseguiu escapar de Livorno. Longhi teve seu cargo de professor cortado, por ter recusado prestar fidelidade à República social. Pasolini repropôs uma tese sobre Pascoli ao docente de Literatura italiana, Calcaterra. Para Pasolini, portanto, a pintura – o próprio cinema revelará essa sua propensão pictórica, com cenas que retomam obras de grandes mestres como Rosso Fiorentino, Pontormo, Mantegna, Giotto, Piero

della Francesca – foi, junto à literatura e ao cinema, fonte sugestiva não só para a experimentação teórica. Ela teve esse papel para ele também para uma criatividade prática que lhe permitia, através de folhas e telas pintadas em pastel ou óleo, que afiguravam em grande parte paisagens, autorretratos e retratos – particularmente dedicados aos amigos, de Roberto Longhi a Maria Callas (SICILIANO et al., 2000) – de colocar continuamente em discussão os modelos reprodutivos do mundo moderno, uma colocação em discussão remarcada também pela escolha dos materiais empregados para desenhar e pintar: por exemplo, tela de saco, deixada o mais puída e cheia de buracos possível, coberta com cola grosseira e gesso.

Comecei ontem, dia 19 de março, a pintar, depois (sem contar algumas exceções) de trinta anos. Não pude fazer nada com o lápis, nem com os pastéis, nem com a tinta. Peguei um tubo de cola, desenhei e pinte, junto, derramando diretamente o líquido sobre a folha. Haverá uma razão pela qual não me veio nunca a ideia de frequentar algum colégio artístico e qualquer academia. Só a ideia de fazer algo de tradicional me dá náusea, me faz literalmente mal. Também há trinta anos criava dificuldades materiais. Na maior parte dos desenhos daquele período os fiz com as pontas dos dedos sujas de cor diretamente do tubo, sobre celofane; ou desenhava diretamente com o tubo, o espremendo. Quanto aos quadros propriamente, os pintava sobre tela de saco, deixada puída o mais possível e cheia de buracos, com a cola e o gesso mal passados por cima. E ainda não se pode dizer (se eventualmente seja) um pintor matérico. Interessa-me mais a “composição”, com os seus contornos, que a matéria. Mas consigo fazer as formas que quero, com os contornos que quero, só se a matéria é difícil, impossível; e sobretudo se, de toda forma, é “preciosa” (Pasolini, Appunto databile intorno al 1970, pubblicato in “Bolaffi Arte”, 45, dicembre 1974; SICILIANO et al., 2000, pp. 21-22).



O cinema, como Pasolini o escreve, é portanto um cinema no qual o autor retira, sem hesitação, da mercantificação, do ciclo de produção-consumo cuja comunicação é geralmente funcional, o retornando como expressão de poesia, capaz de retirar-se da representação imposta pela “língua comunicativa”. Em 1965 Pasolini, em um artigo publicado em *L'Espresso*, escreve: “A nova língua tecnológica da burguesia, por si, não me interessa, pessoalmente a detesto, e o meu tema de escritor é de opor-me a ela: mas não ignorando-a”. (PASOLINI, [1972], 2003, p. 25).

Por meio da televisão um certo tipo de democracia obteve a homologação, o nivelamento, a estandarização das consciências, a anulação das várias realidades particulares.

Por meio da televisão, o Centro assimilou a si o país inteiro, que era historicamente diferenciado e rico em culturas originais. Começou uma “obra de homolocação” destrutiva de toda autenticidade e concretude. Impôs, isto é, - como dizia - os seus modelos: que são os modelos desejados pela nova industrialização, que não se contenta mais com um “homem que consome”, mas pretende que não sejam concebíveis outras ideologias que a do consumo. (PASOLINI, [1975], 2005, p. 23).

O escritor Pasolini nunca sentiu pertencer à sua época: escritor anacrônico, em um tempo fora do seu, em um tempo que não lhe corresponde, escritor póstumo. Poeta-profeta, Pasolini buscou constantemente reabilitar a escritura em direção a um movimento, um deslocamento capaz de afetar, de produzir uma fenda entre as tramas da cortina da cena representacional. A artcidade ou o valor artístico de uma obra é feita naquele texto particular – e, aliás, só naquele – pelo caráter excepcional, capaz de escritura, de afetar o destino do mundo. E se a representação chega todas as noites na sala de casa sem que tu jamais a tenha convidado, mostrando a ti um mundo lacerado, violado e enfeiado para sempre pelos novos meios de comunicação, a afiguração no texto de escritura, ao contrário, se mostra como um fenômeno mais raro, um feito nunca adquirido, no máximo sempre recomeçado.

A atitude artística de Pasolini é distinta pela sua poética de resistência em relação à euforia não estética de um mundo no qual a máxima aspiração é a de chafurdar no esgoto do conformismo, do consumismo, da mercantilização. O cinema já está vistosamente marcado por isso, notava Pasolini, enxertado também ele no engenho astuto de uma representação sempre pronta a jogar a alma nos dados em uma corrida febril em direção ao fácil mau hábito de uma felicidade não feliz, cara ou barata que seja, na qual, além disso, a falta de qualidade é orgulho e alibi de boa consciência.

Então eis que a afiguração torna a si mesma como evento excepcional em relação ao comum comércio de signos artístico-literários respondentes às exigências do mercado do mundo humanista e demasiado desumano da representação. Embora fazer-se uma raridade seja um caráter constitutivo da escritura diferida, o leitor-fruidor do consumismo homologante tente a reconduzir seu movimento transbordante ao mero mundo dos objetos, ligado e habituado como é à representação e aos seus movimentos declamatórios: slogan, estrias e rimas de propaganda da classe hegemônica, que é a que detém o controle da comunicação.

No slogan, em particular no mais difundido e mais invasivo, que é o slogan publicitário, Roland Barthes encontrava uma arquitetura baseada sobre a associação de um plano de expressão, ou significante, e de um plano do conteúdo, ou significado – a frase entendida (se isso fosse possível) na sua literalidade (frequentemente rimada ou ritmada entre metáforas, pausas e associações de palavras) – com a intenção comunicativa, a conotação: essa última, no caso em questão a serviço da comunicação publicitária, por sua vez funcional e funcionante na comunicação de massa da “civilização da conotação” (BARTHES, [1985], 1991, pp. 27-32).

Pasolini (“Analisi linguistica di uno slogan”, 17 de maio de 1973) diz sobre o slogan:

Há um só caso de expressividade – mas de expressividade aberrante – na linguagem comunicativa da indústria: é o caso do slogan. O slogan de fato deve ser expressivo, para impressionar e convencer. Mas a sua expressividade é monstruosa porque se torna imediatamente estereotipada, e se fixa em uma rigidez que é justamente o contrário da expressividade, que é eternamente cambiante, se oferece a uma interpretação infinita. A falsa expressividade do slogan é assim a ponta máxima da nova língua técnica que constitui a língua humanista. Ela é o símbolo da vida linguística do futuro, isto é, de um mundo inexpressivo, sem particularismos e diversidade de culturas, perfeitamente homologado e aculturado. De um mundo que a nós últimos depositários de uma visão múltipla, magmática, religiosa e racional da vida, parece como um mundo de morte. (PASOLINI, [1975], 2005, p. 12).

A menos que não se faça trabalho de escritura (de reescritura, mesmo no âmbito do slogan, como no caso do jeans analisado por Pasolini), eis desvelado como o mundo da representação não saiba escrever mas só recitar, re-citar: recita tudo, dando seguimento assim ao processo geral de reciclagem e exibição de roupas vestidas em roupas de desfile. Como dizer: o comum sorriso seguro das pastas de dentes que domina a *réclame* televisiva parece ser o signo distintivo de que tudo vá bem. Nos seus artigos, Pasolini denuncia os danos do “novo fascismo consumista”: a homologação cultural, o interclassismo, que o fascismo na Itália não conseguiu impor, conseguiu ao invés a obter, de maneira latente e sem protestos, o sistema “democrático” através da escola obrigatória (instrução/obstrução) e por meio da televisão.

Não é por acaso que os analfabetos, junto àqueles que possuíam só o ensino fundamental, eram altamente considerados por Pasolini como a genuína e desinibida expressão de uma condição ainda não contaminada pela aculturação, doutrinação e aculturação de ordem “tecnocrática” e interclassista; mas sobre os quais um meio de massa como a televisão, com seus slogans, seus estereótipos e suas propagandas de vendas, podia ter a máxima liberdade de ação na direção de um achatamento social irreversível, descrito por Pasolini em termos de “desastre antropológico”, de “genocídio cultural”, em “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia” (10 de junho de 1974) e “Ampliamento del bozzetto della rivoluzione antropologica in Italia ” (11 de julho de 1974) (PASOLINI, [1975], 2005, pp. 39-44; 56-64).

Também Artaud escreveu para os analfabetos (2002) e, como observa Deleuze, é um escrever não para, mas no lugar de, justamente afigurando, e não representando, a escritura dos analfabetos, os sem pátria, os sem-teto, os sem moradia, os fora da lei, a escritura dos amordaçados, dos mutilados, dos ofendidos.

## CONCLUSÕES

Se, entre as artes visuais, incluímos, por direito, também o cinema, e em particular o que Pier Paolo Pasolini chamava “cinema de poesia”, a tentativa de estender também ao cinema a “semiótica do texto de afiguração” empregando além de instrumentos conceituais propriamente semióticos também aqueles provenientes da concepção bakhtiniana, não se torna de fato um gesto arriscado. Além disso, categorias semióticas de matriz peirciana e categorias bakhtinianas já encontraram emprego no estudo do cinema por obra de Deleuze (1984; 1989), que, entre outras coisas, não negligencia a contribuição, nesse âmbito, da análise semiótica de Pasolini. Para o nosso tema, assume relevo particular a reflexão de Bakhtin sobre “discurso indireto livre”. Essa forma de discurso reportado é pouco estudada pela linguística, pela estilística e pela crítica. É, ao contrário, objeto de atenção, seja por parte de Pasolini, seja por parte de Deleuze. Trabalhando sobre uma linguagem específica, Deleuze alargava o espectro das sensações críticas e coletava equivalentes literários, teatrais, cinematográficos, pictóricos. “Pintar a sensação” é, de fato, equivalente a captar e filmar imagens e movimentos, competindo com o tempo, com o instante, o efêmero ou o eterno das sensações, das emoções, das histórias. Assim, poder-se-á concluir dizendo, como está escrito nos próprios “Cahiers du Cinéma”, que, se “o cinema é deleuziano”, a via está aberta, há cem anos do nascimento do cinema, para rever categorias e funções dessa arte; repropor-lhe, de reflexo, a uma nova percepção da realidade e da sociedade, como para nós entendeu Pier Paolo Pasolini, para o nosso e para todo o cinema do mundo.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Pour Les Analphabètes**. Roma: Stampa Alternativa, 2002.

BACHTIN, Michail M. [1929] **Problemi dell'opera di Dostoevskij**. Trad. it. e

cura di M. De Michiel. Introd. di A. Ponzio. Bari: Edizioni dal Sud, 1997.

\_\_\_\_\_. [1965] **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Trad. it. di M. Romano. Torino: Einaudi, 1979.

BACHTIN, M. Michail; VOLÓCHINOV, Valentin N. [1929] **Marxismo e filosofia del linguaggio**. A cura di A. Ponzio. Trad. it. di M. De Michiel. Lecce: Manni, 1999.

BARTHES, Roland. **L'avventura semiologica**. Torino: Einaudi, 1991.

\_\_\_\_\_. **Sul cinema**. A cura di S. Toffetti. Genova: Il Nuovo Melangolo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Scritti**. A cura di G. Marrone. Torino: Einaudi, 1998.

**CAPRICCIO all italiana**. Regia: Mauro Bolognini; Pasolini Paolo Pasolini *et al.*  
Produzione: Filmauro Italia, DVD, (81 min), 1967, colore, sonoro.

CAROFILIO, Vito. È tutto un cinema. Parola di Deleuze. *IN:\_\_\_*. **Vito Carofiglio e la Francia**. Bari: Edizioni dal Sud, 2006.

DAMISCH, Hubert. **Teoria della nuvola. Per una storia della pittura**. Genova: Costa & Nolan, 1984.

DELEUZE, Gilles. **L'immagine movimento. Cinema 1**. Vol. 1. Milano: Ubulibri, 1984.

\_\_\_\_\_. **L'immagine tempo. Cinema 2**. Vol. 2. Milano: Ubulibri, 1989.

\_\_\_\_\_. **L'isola deserta e altri scritti**. Trad. it. di D. Borca. Torino: Einaudi, 2007.

DERRIDA, Jacques. [1990] **Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine**.

Trad. it. Milano: Abscondita, 2003.

FOUCAULT, Michel. [1966] **Le parole e le cose**. Trad. it. di E. Panaitescu. Milano: BUR, 2001.

**LA SEQUENZA del fiore di carta.** Regia: Pier Paolo Pasolini. *IN: Amore e Rabbia* [1969]. Regia: Marco Bellocchio *et al.* Produttore: Cecchi Gori Home Video, 2012, DVD, (102 min), colore, sonoro.

**LA TERRA vista dalla luna.** Regia: Pier Paolo Pasolini. *IN: Le streghe.* Regia: Mauro Bolognini *et al.* Produttore: Dino De Laurentiis Cinematografica, 1967, DVD, (107 min), colore, sonoro.

PASOLINI, Pier Paolo. [1969] **Pasolini rilegge Pasolini.** Intervista con Giuseppe Cardillo. Milano: Archinto, 2005.

\_\_\_\_\_. [1972] **Empirismo eretico.** Milano: Garzanti, 2003.

\_\_\_\_\_. [1975] **Scritti corsari.** Milano: Garzanti, 2005.

\_\_\_\_\_. **Descrizioni di descrizioni.** Milano: Garzanti, 2006.

SICILIANO, Enzo *et Alii* (a cura di). **Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni.** Firenze: Edizioni Polistampa, 2000.

**TEMPI moderni.** Regia: Charlie Chaplin. Titolo originale: *Modern Times.* Paese di produzione: USA, Studio Mk2, 1 DVD, (87 min), 1936, bianco e nero, muto e musicato.

**UCCELLACCI e ucellini.** Regia: Pier Paolo Pasolini. Attori: Ninetto Davoli, Totò, Femi Benussi, Riccardo Redi, Rossana Di Rocco, Rosina Moroni, Umberto Bevilacqua. Produttore: Medusa Home Entertainment. DVD, (88 min), 1966, bianco e nero, sonoro.

WELLS, Herbert G. [1904]. **Nel paese dei ciechi.** Milano: Adelphi, 2008.

Luciano Ponzio (1974)

Ensinando Semiótica do Texto e Semiótica do Cinema no Departamento de Estudos Humanísticos da Faculdade de Letras e Filosofia, Língua e Bens Culturais da Universidade do Salento, Lecce. Entre as suas publicações: *Icona e raffigurazione. Bakhtin, Malevič, Chagall* Milano, Mimesis, 2016; *Visioni del testo* (2002, 4ª ed. 2010), nuova ed. rivista e ampliata, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016, tr. in português *Visões do Texto*, São Carlos (Brasil), Pedro & João Editores, 2017; *Lo squarcio di Kazimir Malevič*, Milano, Spirali, 2004; *Differimentismo*, Bari, Edizioni dal Sud, 2005; *Differimenti. Annotazioni per un nuovo spostamento artistico*, Milano, Mimesis, 2005; *L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica*, Milano, Mimesis, 2010; *Roman Jakobson e i fondamenti della semiótica*, Milano, Mimesis, 2015; *Artisti e Cartografie. Due lustri di scritture senza dimora, 2005-2015*, Bari, Edizioni dal Sud, 2016; *L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione*, Alberobello (Bari), AgaEditrice - Parigi, L'Harmattan, 2017; *Ícone e afiguração. Bakhtin, Malevitch, Chagall*, São Carlo (Brasil), Pedro & João, 2019. Publicou em 2019 a tradução do russo, em organização sua, a obra de J. Lotman, *Semiótica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, Milano, Mimesis.