

O SURDO CAOS DAS COISAS

Pasolini, cinema e literatura

Cid Seixas

Ao cineasta e escritor José Umberto,
que me apresentou ao texto de Pasolini.

Na Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, realizada em Pésaro (Itália), em 1965, o cineasta Pier Paolo Pasolini foi relator de uma mesa redonda sobre Crítica e Novo Cinema, quando apresentou um trabalho no qual estabelecia paralelos entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária.

Ao proclamar a excelência do cinema e a sua natureza predominantemente artística, comparada à natureza da literatura, o crítico-criador atribuía ao texto literário uma tê-

nue ou fraca feição artística. Ele afirmava que a linguagem literária sustenta seu processo inventivo sobre uma base já estabelecida, enquanto a linguagem do cinema parece não se apoiar em nada. Isto porque, a comunicação verbal, que fornece seus signos à comunicação literária, já está elaborada como sistema historicamente complexo e amadurecido. Por outro lado, a comunicação visual que serve de base à linguagem cinematográfica é, segundo suas palavras, extremamente rude e irracional.

Na sua perspectiva, cada um de nós domina um dicionário, lexicalmente incompleto, mas satisfatório para os fins do grupo social ou da nação a que pertence. O trabalho do escritor seria tomar as palavras do dicionário comum, *como objetos guardados num cofre*, e utilizá-las de modo particular.

Pasolini vê a criação do escritor como uma mera adição de historicidade, ou de realidade, à linguagem da cultura. O ato literário é descrito como uma simples reelaboração do significado que já estava à mão, no dicionário mental do falante, pronto para ser usado. Já o criador cinematográfico – segundo sua peculiar teoria da interrelação do universo das artes – não tem à sua disposição o estoque de conceitos preestabelecidos, mas

se defronta com uma possibilidade infinita, porque não apanha seus signos “do cofre, da custódia, da bagagem, mas do caos, onde só existem meras possibilidades ou vislumbres de comunicação mecânica e onírica.”

A literatura, aí implicitamente considerada uma arrumadeira dos materiais existentes, perde o estatuto de discurso da arte. Não dispondo de signos próprios, ela não teria como ordenar o *contínuo amorfo* de que nos fala Saussure, nem como ouvir a voz do verbo no *surdo caos das coisas*, vislumbrado por Pasolini.

Tal perspectiva, centrada no ponto de vista de quem olha o mundo pelos limites da sua aldeia (reducionista, portanto), ignora a indagação de Schiller, atribuída a Goethe: *Se escreves numa língua que pensa e versifica por ti, imaginas ser poeta?*

Já os românticos alemães do *Sturm und Drang* tinham consciência de que a poesia se realiza para além dos limites da língua estabelecida pela cultura.

O conceito de poesia como fingimento, insistentemente difundido por Fernando Pessoa, denota a compreensão da literatura como forma de construção de um outro real – paralelo – pondo em prática, no texto, a consciência já revelada por Schiller.

As relações do escritor com a língua histórica, seus limites e normas, são anotadas no manuscrito de Bernardo Soares *O livro do desassossego*, onde Fernando Pessoa revela que teve, “como muitos têm tido, a vontade pervertida de ter um sistema e uma norma.” Curiosamente, os termos usados por Pessoa coincidem com aqueles propostos pelo linguista romeno Eugenio Coseriu, em 1952, no livro *Sistema, norma e fala*. A divisão tripartida, inspirada em Hjelmslev, superava as limitações da dicotomia saussuriana – *langue / parole* – e repunha no domínio da língua fenômenos como a norma, que a clássica oposição de Saussure (*língua e fala*) não explicitava.

A escrita, quando assumida por um criador e erigida à condição de discurso poético, não é, como supõe Pasolini, uma mera utili-



zação dos recursos catalogados pela tradição. O território da literatura é um vasto reino, aberto à aventura da conquista. Aquilo que ele afirma a respeito do cinema cabe à literatura e a qualquer arte, enquanto a sua visão da linguagem literária aplica-se apenas ao *kitsch*, à categoria do pastiche, ou da obra destinada ao sucesso junto ao consumidor da cultura de massa: ao *best-seller* feito sob encomenda de empresas comercializadoras de livros. Mesmo diante do estrepitoso prestígio dessas obras, junto ao grande público, não se pode tomá-las como arquétipos ou modelos da criação literária.

Diante da analogia possível, conviria aqui classificar a tipologia da obra “literária” que se enquadra na hipótese de Pasolini como uma gerigonça discursiva. Esse modelo de texto ficcional está para a criação dos escritores mais representativos assim como o *kitsch*, o bibelô, ou o pinguim de geladeira, está para as esculturas ou as pinturas que constituem o acervo das artes plásticas. Se o artesão das tintas, dos sons e das palavras é uma pessoa que se inicia na fatura de obras, realizando algumas vezes com maestria o trabalho de reprodução de objetos, o artista é mais do que um artesão: além de saber como fazer bem feito, ele inventa o que ainda não

foi feito: faz bem feito o que não se podia nem se sabia fazer.

Tomando como ponto de partida os materiais existentes, isto é, valendo-se do dicionário comum, o escritor utiliza este material como matéria-prima, ou sucata, para invenção dos seus próprios materiais, extraídos do surdo caos das coisas – já agora, graças ao facho de luz projetado pelo seu trabalho – ruidoso de vozes e sentidos.

O que diferencia o artesanato verbal de um escrivão da arte de um escritor é a transgressão, é a contravenção das formas estabelecidas, operada pelo artista. Ou o rompimento, simultâneo, com as construções habituais do real e com o modo usual de expressá-lo.

Pasolini adiciona uma observação que merece ser discutida: o autor cinematográfico, na sua procura de um dicionário, não recolhe termos abstratos. A construção semiótica do diretor de cinema é formada por imagens. E como as imagens plásticas ou visuais são objetos concretos, ele infere: “Eis porque, por ora, o cinema é uma linguagem artística não-filosófica. Pode ser parábola, jamais expressão conceitual direta.”

Aí residiria, na opinião de Pasolini, a diferença principal entre o cinema e a literatu-

ra; o que é uma forma de afirmar “a predominante artisticidade da arte cinematográfica”, ou o que ele denomina “sua violência expressiva”, ou ainda: “sua fisicidade onírica”.

Mas essa diferença existe mesmo?

Os traços criativos apontados como próprios do cinema são os mesmos que asseguram a natureza artística do discurso literário – da poesia. É por isso que, contrariando suas próprias inferências, Pasolini é levado a admitir que a linguagem do cinema é “fundamentalmente uma linguagem de poesia”. E, como se sabe, poesia é literatura.



Pier Paolo Pasolini

Decorrente de uma enviesada compreensão da obra de arte literária, a contradição do criador-crítico se evidencia na afirmação da não artisticidade do discurso literário; seguida da comparação do discurso cinematográfico com um dos gêneros do literário, para ressaltar a natureza eminentemente artística do cinema. Ora, se a literatura, ao utilizar a linguagem verbal, encontra o mundo já constituído e assume essa constituição com o objetivo de torná-la apenas mais *graciosa*, como então dizer que uma arte transgressiva e criativa como o cinema de Pasolini se sustenta numa linguagem de poesia – que é uma forma (ou um dos gêneros) da literatura?

Só se ele estiver distinguindo, implicitamente, a literatura de consumo ou a indústria livresca, da arte da escrita: a literatura propriamente dita; que é uma forma de poesia, quer seja em verso ou em prosa.

Há quem veja a poesia como um gênero literário altamente sintético, condensado, como os minimalistas hakais de Bashô. Mas convém não esquecer que o conto, em relação à novela tradicional ou ao romance, pode ser visto como uma forma de síntese, como já tivemos oportunidade de propor no artigo “Sobre o conto e o poema”, que serviu de pretexto para uma série de discussões e de-

poimentos sobre o conto brasileiro do século XX, no Minas Gerais Suplemento Literário, a partir do número publicado no dia 11 de outubro de 1980.

Por outro lado, acrescenta-se que o ponto de ruptura entre as obras primas da literatura e as obras caudais é marcado pela natureza forte, ou densa, das primeiras. Um romance de Guimarães Rosa encerra mais recursos poéticos do que muitos poemas classificados como tais. O processo de rompimento com as formas tradicionais de pensar e de dizer está presente tanto na poesia quanto na prosa. Essa ruptura, ou transgressão, é o que caracteriza qualquer arte. E não apenas o cinema, como pode supor o ciumento amante da chamada sétima arte.

A expressão “literatura” assumiu uma insolúvel ambiguidade na história da cultura ocidental, por se referir, às vezes, à obra de arte verbal e, em outras ocasiões, a qualquer tipo de escrita ou à técnica de produção de textos.

Convém lembrar que a predileção do cinema pela imaginação fundada no concreto – “as imagens são sempre concretas, jamais abstratas”, conforme afirma, – segue a deriva da literatura; ou da cultura humana, como os antropólogos têm verificado através do

estudo de povos em estágio dito primitivo. Toda cultura parte sempre do concreto, do palpável e tangível para captar o que lhe parece intangível, abstrato. Assim, o novo é sempre captado em analogia à concretude do já conhecido. Para nós, afeitos à leitura, e marcados pela cultura da escrita, torna-se mais fácil observar tal ocorrência no pensamento selvagem, ou nas culturas não submetidas à automação mecânica.

Os índios norte-americanos, conforme o clichê dos filmes de *cowboy*, dispõem de um rico sistema analógico de denominação, incorporando objetos novos ao seu universo de conhecimento, a partir da contiguidade da sua função com a função de objetos utilizados pela cultura nativa. O *trem*, como evidencia o exemplo conhecido, é compreendido pelos guerreiros da selva, que o veem pela primeira vez como um *cavalo-de-ferro*. Ou, para evocarmos uma denominação analógica comum à cultura brasileira, a *espingarda* e a *pistola*, são vistas como *pau-de-fogo*. Os índios da Bahia, antigos habitantes da floresta que é hoje o bairro do Rio Vermelho, denominaram o naufrago português Diogo Álvares Correia de *Caramuru*, o rei do trovão; respeito infundido pelo disparo do seu desconhecido pau-de-fogo.

Guimarães Rosa, estudando a língua dos índios terena, fica fascinado com os nomes das cores entre os remanescentes dessa nação indígena. Como a percepção da cor é alguma coisa um tanto abstrata, os falantes da língua terena buscam concretude numa construção, para nós, poética: o vermelho é denominado *a-ra-ra-i'ti*, anota Rosa, e quer dizer “sangue-da-arara”. E assim imagina: o azul, “sangue-do-céu”, o verde, “sangue-da-folha”.

A artisticidade do cinema apontada por Pasolini – assim como de qualquer outra arte, sem privilegiar uma em detrimento das outras – é, na verdade, uma manifestação da natureza criativa do próprio homem, quer nas atividades simbólicas consideradas formas de arte, quer nas atividades simbólicas de fins exclusivamente pragmáticos. A ocorrência dessas manifestações em alto grau é que caracteriza a linguagem da arte (conforme a lição de Jakobson). Desse modo, a conclusão a que chega Pasolini, segundo a qual o cinema é uma “linguagem artística não-filosófica, que pode ser parábola, jamais expressão conceitual direta”, é igualmente válida para o discurso da arte em geral e, portanto, para o discurso literário.

O recurso utilizado por muitos criadores para ressaltar a excelência da sua arte, em detrimento das demais, decorre de uma visão paroquial, ou mesmo, do grau de desinteresse pelas outras atividades inventivas – consideradas menos nobres do que a sua –, o que infelizmente pode ocorrer com os artistas mais admiráveis, como o *signore* Pier Paolo Pasolini.

linguagens.ufba.br/2021/pasolini.pdf

O SURDO CAOS DAS COISAS: PASOLINI, CINEMA E LITERATURA. Revisto e ampliado, publicado originalmente com o título de “Pasolini: Cinema e Literatura”. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 13 jan. 97, p. 7. Republicado em *Da invenção à literatura: textos de filosofia da linguagem*. Salvador, Rio do Engenho / Editora Universitária do Livro Digital, E-Book.Br, 2017, p. 89-98.

<https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao>
www.linguagens.ufba.br/pdf/invencao.pdf