

LIFE IS YOUR FILM - SEMIOLOGIA E METAFÍSICA NAS "OBSERVAÇÕES
SOBRE O PLANO-SEQUÊNCIA" DE PIER PAOLO PASOLINI

Michel Lahud (UNICAMP)

LIFE IS YOUR FILM: A primeira vez que vi esse slogan, impresso num cartaz publicitário italiano de uma certa marca de "jeans", estava num ônibus a caminho do "Fondo Pasolini" de Roma. E fui instantaneamente tomado por aquela espécie de vertigem intelectual que certos cruzamentos - meramente casuais ou gerados por nossas próprias obsessões - muitas vezes provocam, mas raramente promovem a estímulo persistente e a suporte eficaz de processos mais analíticos do entendimento. O cruzamento em questão: aquele slogan me parecia diretamente saído dos ensaios de semiologia do cinema de Pasolini, cuja importância decisiva no interior da sua obra eu estava, naquele exato período, descobrindo com entusiasmo. Como se um gênio malicioso - para não dizer maligno - tivesse transformado em lema publicitário uma das idéias-chaves do semiólogo que, além de tudo, tinha entre tantas coisas também feito, anos antes daqueles idos de 88, uma brilhante crítica da linguagem publicitária¹, com base, justamente, na análise de um polêmico slogan da época: o dos "blue-jeans Jesus"...

Em meados da década de 60, Pasolini - talvez sob a influência dos tempos, mas seguramente para aprofundar as razões da sua recente passagem da literatura ao cinema - começou a refletir sobre a especificidade da linguagem cinematográfica, chegando até a propor um esboço de sua gramática própria². A sua impressão anterior de que fazer filmes ao invés de romances corresponderia a uma simples mudança de "técnica" pôde, assim, ser logo corrigida. Através da abordagem semiológica, reconheceu de saída que essa passagem significava, acima de tudo, uma verdadeira troca de "línguas": especificamente, a troca de um sistema de signos abstratos e convencionais por outro, bem mais concreto e analógico, cujas unidades significantes básicas são os próprios objetos da realidade que podem entrar na composição de um plano (e não imagens ou esses planos que os objetos compõem, como se pensava); ou seja, significava o abandono de um processo de representação simbólica do real por um meio mecânico de expressão da realidade através da própria realidade³. A diferença semiológica primordial entre as línguas orais-escritas e as línguas audio-visuais seria, em suma, e se-

gundo os termos mais precisos de uma formulação posterior⁴, que umas traduzem a realidade por evocação, as outras por reprodução.

Mas, refletindo sobre o cinema, aconteceu com Pasolini o que aconteceria com alguém que resolvesse pesquisar o funcionamento do espelho: "se coloca diante do espelho e o observa, examina, toma notas; e, ao cabo, o que é que vê? A si próprio."⁵ E de que coisa se dá conta, exatamente? De ser ele próprio "uma imagem sempre, e não só no espelho"⁶. Da mesma forma, o estudo do espelho da realidade, deslocando a atenção do observador para os próprios objetos refletidos, ao mesmo tempo lhe revela o que na verdade, "e não só no espelho", eles são. Pois se esses objetos podem ser significantes quando reproduzidos, é porque certamente já são, mesmo antes de virem imagens, eles próprios sempre signos expressivos. Quer dizer, a análise do cinema enquanto reprodução da realidade acaba desvendando a própria realidade como "cinema in natura". O que não implica - convém sublinhar - uma naturalização do cinema (o "naturalismo" como conceito estilístico, concerne apenas às paroles cinematográficas - aos filmes -, e não ao cinema enquanto lanque), mas, ao contrário, uma total culturalização da natureza. De fato, conceber a realidade como um "cinema in natura" significa simplesmente negar que exista uma realidade natural e muda que a linguagem cinematográfica poderia, em seguida, vir a exprimir; significa dizer que não existe nada apreensível fora do simbólico, porque tudo no real funciona já como signo natural de si mesmo; significa, em suma, que a realidade se representa a si própria através de uma verdadeira linguagem, ou melhor: que ela mesma é toda e sempre linguagem.

Ora, é essa linguagem da realidade (a linguagem natural das coisas à qual se integra a linguagem da ação humana, cujos principais signos são as fisionomias, os comportamentos e os discursos verbais) aquela que, em última instância, mais conta, "a única que poderia ser chamada de LINGUAGEM e basta"⁷. Pois é justamente ela que, não só o cinema e a literatura, mas todas as demais linguagens não fazem senão traduzir. Linguagens de segundo grau, por assim dizer, que "recodificam" de diversos modos específicos essa linguagem primeira e primitiva, mas que não têm nenhum sentido próprio fora dessa relação: da relação de reprodução ou de evocação, no caso do cinema e da literatura, mas também de imaginação ou de interiorização (na linguagem dos sonhos, por exemplo), de representação (no teatro), de figuração (na pintura e na escultura), de transmissão (na televisão), etc.⁸ Assim sendo, onde poderia então residir o eventual privilégio das línguas audio-visuais sobre os seus demais pares? Para Pasolini, no fato delas serem, devido justamente à sua maior homologia com a linguagem própria da realidade, a sua mais fiel, imediata e concreta tradução possível. A ausência de signos abstratos e arbitrários nessas línguas as constitui, não em metalinguagens propriamente, mas em puras memórias reprodutivas (sem interpretação) que decifram a língua natural da realidade no ato mesmo em que a mostram. Daí Pasolini atribuir a mesma importância epistêmica ao cinema em relação à realidade que à escrita em relação à língua oral⁹. A consciência desta - a "revelação" ao homem do que é a sua língua só pôde emergir quando, com a invenção do alfabeto, ela foi de alguma forma transcrita. Do mesmo modo, a linguagem da realidade, enquanto era puramente na-

tural e apenas vivida, não podia sequer ser reconhecida. Só uma vez fielmente "registrada", é que ela se tornava suscetível de conhecimento. E é nisso, exatamente, que consiste para Pasolini a maior importância da criação do cinema: transcrevendo "figuralmente" a linguagem do real, ele representa ao mesmo tempo a sua mais primitiva forma de conhecimento; evidencia sua expressividade, sublinha a sua fenomenologia, traz à tona alguns dos seus mecanismos que, antes dele, passavam despercebidos; realiza, em suma, um semiologia concreta em ato - autêntica semiologia natural da realidade. Não foi por acaso, portanto, que o primeiro título cogitado para o volume que deveria reunir os escritos cinematográficos de Pasolini tivesse sido: "o cinema como semiologia da realidade"¹⁰.

Mas entender o cinema como a tradução semiológica mais concreta e primitiva da linguagem viva e pragmática do real pressupõe, afinal, o reconhecimento da inexistência de um verdadeiro código interpretativo que lhe seja exclusivo. O que se passa na tela é decifrado a partir do mesmo código¹¹ - inexpresso e inconsciente - com que interpretamos os eventos na realidade. Nada mais, então, poderia realmente justificar um estudo particular e específico da linguagem do cinema: "ao invés de fazer a "semiologia do cinema", é a semiologia da realidade que precisa ser feita!" - já dizia claramente Pasolini desde 1966¹². Era preciso romper com a vocação "regionalista" dos semiólogos da época - que se dispunham todos a estudar fragmentos importantes da linguagem da realidade, mas nunca a Realidade mesma como linguagem - para que se pudesse elaborar um conceito e um projeto precisos de verdadeira Semiologia Geral (que seria a Semiologia da Linguagem da Realidade e a Semiologia da Linguagem do Cinema, a um só tempo¹³. Fazer, em conclusão, com que a Semiologia desse aquele passo decisivo que a transformaria em descrição e interpretação da Realidade como um todo simbólico - quer dizer, literalmente, em Filosofia.

Na verdade, bem mais do que uma contribuição efetiva aos estudos da linguagem cinematográfica stricto sensu, é o brilhante ensaio de fundamentação teórica dessa extensão filosófica da semiologia o que caracteriza melhor o conjunto de escritos de Pasolini sobre o cinema.

Nesse conjunto - reunido em 1972 no volume intitulado Empirismo erético - "Observações sobre o plano-sequência" ocupa uma posição singular. Apresentado pela primeira vez aos participantes da Terceira Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro, este texto de 1967 nem é propriamente uma amostra das primeiras análises mais acentuadamente "gramaticais" de Pasolini, nem tampouco do seu posterior empenho numa elaboração mais refinada do conceito linguístico de realidade. Mas a imbricação entre cinema e realidade é, neste texto, tão vertiginosa que ele acaba talvez se constituindo na demonstração mais viva e eloquente daquela necessidade teoricamente preconizada, e com muita insistência, em vários outros ensaios do autor: a de se ultrapassar, em semiologia, o nível do particular em proveito de um projeto de análise global da linguagem da realidade. No momento de sua formulação, o projeto pareceu a todos os semiólogos de ofício um grande sonho do seu autor, ou então uma derivação

impertinente de sua poética própria, quando não um inadmissível delírio de semiólogo diletante. Não seria mais que oportuna a sua reavaliação, sobretudo quando já há muito que a própria produção daqueles que a descartavam, em nome de uma abordagem semiológica exclusivamente técnica e cientificamente restrita, se tornou, segundo consenso geral, extremamente datada, para não dizer francamente ilegível? Nesse sentido, uma re-leitura à distância de "Observações sobre o plano-sequência" poderia, em primeiro lugar, servir de estímulo à reapreciação sobretudo daquele salto que Pasolini, já intuindo a falência intrínseca de uma semiologia específica do cinema, neste texto tão concretamente realizava. Não estaria por acaso Pasolini, com este salto, transportando suas pesquisas cinematográficas para exatamente o mesmo terreno mais amplo e arrojado onde procura também se mover o que atualmente de mais instigante se poderia ainda produzir em matéria de estudos semiológicos da linguagem?

Mas o maior interesse da comunicação de Pesaro talvez seja outro: precisamente, o de escancarar, além das motivações éticas, as verdadeiras implicações metafísicas da semiologia e da filosofia da linguagem de Pasolini. De fato, mediante considerações sobre o "tempo", o texto subitamente passa das questões técnico-linguísticas para uma indagação sobre a vida e a morte, servindo-se assim de modo claro da semiologia como instrumento de investigação decisiva do sentido da própria existência humana. Uso que a um leitor desprevenido pode parecer excessivo, mas que se justifica facilmente uma vez que o cinema já tenha sido definido como "plano-sequência infinito", ou seja, como uma câmara invisível, virtual, possível que reproduz tal e qual a linguagem infinita e contínua da vida. Vejamos,

Segundo Pasolini, "cada um de nós se exprime, sobretudo, vivendo uma vida, realizando ações, instaurando relações com os outros, mantendo relações com outros, isto é, se exprime principalmente com seu exemplo. A linguagem de um homem, a verdadeira linguagem de um homem é o seu exemplo, o exemplo que ele dá de si próprio vivendo"¹⁴. Ora, os "sintagmas vivos" dessa linguagem da ação de um homem reproduzidos num hipotético plano-sequência em estado puro seriam a série ininterrupta de todos os gestos, atos e palavras com que ele pragmaticamente se exprimiu durante toda a sua existência. Portanto, "uma sequência extraordinariamente enfadonha de coisas e ações insignificantes". "Aquilo - especifica Pasolini - que em cinco minutos da minha vida me acontece e me aparece se tornaria, projetado numa tela, algo absolutamente desprovido de interesse: de uma irrelevância absoluta. O que não se manifesta a mim na realidade porque o meu corpo é vivente, e aqueles cinco minutos são os cinco minutos do soliloquio vital da realidade consigo mesma."¹⁵ Mas o que pode passar despercebido na realidade enquanto vivida fica patente na sua reprodução. Em particular, que a linguagem da vida tanto quanto a linguagem do cinema se fundam sobre o mesmo "equivoco", ou, como prefere dizer Pasolini, uma idêntica "ilusão": a do tempo que passa, o tempo como continuidade e sucessão. Ilusão que justamente a morte, por um lado, assim como a montagem cinematográfica nos diferentes filmes concretos por outro, viriam dissipar, abolindo a continuidade do tempo e selecionando, dentre as ações que compõem a cadeia sucessiva e infinita das linguagens da vida e do cinema

(que são a mesma), apenas alguns momentos mais relevantes e significativos. "De fato - escreve Pasolini -, mal uma pessoa morre, e já se efetua, da sua vida apenas concluída, uma rápida síntese. Caem no nada milhões de atos, expressões, sons, vozes, palavras, e apenas algumas dezenas ou centenas deles sobrevivem. Um número enorme de frases que disse em todas as manhãs, tardes e noites da sua vida caem num abismo infinito e silencioso. Mas algumas dessas frases resitem, como por milagre, inscrevem-se na memória como epígrafes, ficam suspensas na luz de uma manhã, na doce escuridão de uma noite. A mulher e os amigos choram ao recordá-las. Num filme, são essas frases que restam."¹⁶ Semiologicamente, portanto, cinema e vida coincidem em teoria, na medida em que não existe diferença alguma entre suas temporalidades respectivas; ao passo que na prática, isto é, no que diz respeito aos filmes efetivos, existe uma diferença profunda - de ritmo temporal - entre uma vida real e uma reproduzida. "Isso quer dizer que no filme o tempo é finito, mesmo que por uma ficção. É preciso portanto aceitar forçosamente a lenda. O tempo não é o da vida quando vida, mas da vida depois da morte: como tal é real, não é uma ilusão e pode perfeitamente ser o da história de um filme."¹⁷

Mas para onde nos leva tudo isso? Direto ao domínio da moral, lá onde efetivamente em Pasolini o verdadeiro significado da morte e a vocação obrigatória do cinema ao mesmo tempo se determinam. Pois o que é que no fundo torna a vida enquanto ela dura de certa forma "irreal", "ilusória", "insignificante"? Justamente a natural incompletude semântica, por assim dizer, da sua linguagem própria. Com efeito, à diferença da linguagem da realidade natural, que fornece somente informações, a linguagem da realidade humana, junto com as informações, nos dá o exemplo¹⁸. O que significa simplesmente dizer que os seus signos específicos - as ações humanas - são necessariamente portadores de um sentido moral - sentido que, todavia, no tempo presente e contínuo da vida, permanece sempre de algum modo indeciso, ambíguo, indeterminável. Até que exatamente a morte ou algum filme venham resgatar essas ações-signos e, transmutando o presente em passado, possam fixar-lhes um sentido moral estável e definido.

Daí, por um lado, a extrema consciência pedagógica do cineasta Pasolini. Toda obra audio-visual, reproduzindo seletivamente a linguagem da vida, querendo ou não sempre a surpreende no próprio processo em que ela se institui em exemplo, quer dizer, em que se transforma em algo de moralmente significativo. Até os filmes mais prosaicos e comerciais, onde evidentemente "significação e moralidade estão degeneradas"¹⁹. Até qualquer transmissão televisiva, onde os cortes na reprodução do real - regidos sobretudo por alusão à "censura" - constituem o meio nua "fonte perpétua de representação de exemplos de vida e ideologia pequeno-burguesas", isto é, de "bons exemplos", e o tornam, por isso, tão imoral e abominável aos olhos de Pasolini quanto os campos de concentração²⁰. Nesse sentido, então, as técnicas audio-visuais hoje exercem também a mesma função instrutiva da mitologia nos tempos antigos: a de criar modelos humanos para a sociedade, transformando existências em paradigmas e personagens em arquétipos²¹.

Mas daí também, por outro lado, a razão profunda da morte segundo Pasolini. Se fôssemos imortais, seríamos simplesmente amorais, "porque o nosso exemplo nunca teria fim e seria, por consequência, indecifrável, eternamente suspenso e ambíguo"²². Projetando discriminadamente uma luz retroativa sobre a vida, a morte transforma os atos que destaca no passado em "atos míticos e morais fora do tempo"²³. É a morte, em síntese, condição para que uma vida possa virar história.

Concepção decididamente católica e idealista da morte, esta de Pasolini? À objeção, levantada inclusive no colóquio onde pela primeira vez "Observações sobre o plano-sequência" fora proposto, respondia Pasolini, já num apêndice a esse texto²⁴, nos seguintes termos: "mas a minha idéia da morte (...) era uma idéia comportamentalista e moral: não atentava para o depois da morte, mas para o antes dela; não para o além, mas para a vida. Para a vida entendida como realização, como tendência desesperada, incerta e continuamente à procura de apoios, pretextos e relações, em direção a uma sua perfeição expressiva. Creio que seja difícil sermos mas laicos que isso". De fato, antes que uma concepção espiritualista da morte, é sem sombra de dúvida uma constante preocupação ética e estética com a vida o suporte mais profundo e coerente, não só dos escritos explicitamente semiológicos, mas de toda a obra e a existência mesma de Pasolini. Essa preocupação tão sua e quase obsessiva de ver em qualquer coisa, objeto, paisagem, gesto, ato, palavra, imagem, sempre os signos de alguma forma e ideologia de vida e, conseqüentemente, de procurar gerir a própria vida e a obra sempre em função de suas máximas perfeições expressivas. E é esta, justamente, a mais nobre função da consciência semiológica para Pasolini: a de servir como que de arma para o árduo e continuamente irresoluto trabalho de auto-estilização da existência; como esteio daquele esforço que todos deveríamos igualmente envolver na elaboração cotidiana de cada mínimo gesto, de cada menor ato, expressão ou criação nossa, dada sua inevitável condição - que justamente a semiologia pode nos ajudar a perceber - de fragmentos virtuais de algum exemplo ético e estético de vida. Ou de sons e imagens em potencial, se preferirmos, de um filme possível.

De fato, "life is your film!" - poderia ter perfeitamente escrito, em resumo, Pasolini.

Assim é que uma semiologia conseqüente do cinema, quando devidamente absorvida por uma filosofia moral e metafísica da linguagem, acaba por se resolver numa verdadeira estética da existência.

LIFE IS YOUR FILM: agora identifico bem os elementos responsáveis por aquela vertigem provocada à primeira visão desse slogan. E deles também fazia parte, talvez sem que naquele momento tivesse clara consciência disso, uma certeza já existencialmente adquirida: de que certas mortes só vêm ressaltar em algumas vidas, raras, que elas iluminam aqueles traços que compõem suas histórias como exemplos os mais dignos de serem reproduzidos; como roteiros, e não só de filmes belíssimos.

NOTAS

1. Cf. "Analisi linguistica di uno slogan" (1973), in: P.P.P., Scritti corsari. Milão, Garzanti, 1975.
2. Cf. "La lingua scritta della realtà" (1966), in: P.P.P., Empirismo eretico, Milão, Garzanti, 1972.
3. Cf., p. ex., "La fine dell'avanguardia" (1966), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..
4. Cf. "Il non verbale come altra verbalità" (1971), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..
5. Cf. "Battute sul cinema" (1966-67), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..
6. Cf. "Tabella" (1971), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..
7. Cf. "I segni viventi e i poeti morti" (1967), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..
8. Cf. "Tabella" (1971), art. cit..
9. Cf. "Battute sul cinema" (1966-67), art. cit..
10. Id..
11. O "Ur-código", ou "código dos códigos" ou "código da realidade vivida". Cf. "Essere é naturale?" (1967). "Il codice dei codici" (1971) e "Tabella" (1971), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..
12. Cf. "La fine dell'avanguardia" (1966), art. cit..
13. Cf. "Essere é naturale?" (1967), art. cit..
14. Cf. "Libertà e responsabilità individuale" (1967), in: Renato May (ed.), Cinema e libertà (Atti ufficiali della III settimana cinematografica dei cattolici italiani), Assisi, 1967.
15. Cf. "Essere é naturale?" (1967), art. cit..
16. Cf. "La paura del naturalismo" (1967), in: P.P.P., Empirismo eretico, op. cit..

17. Cf. "Essere é naturale?" (1967), art. cit..
18. Cf. "La fine dell'avanguardia" (1966), art. cit..
19. Cf. "I segni viventi e i poeti morti" (1967), art. cit..
- 20 . Cf. "La fine dell'avanguardis" (1966), art. cit..
21. Cf., p. ex., Micera Eliade, "Les mythes de l'homme moderne", in: Mythes, rêves et mystères. Paris, Gallimard, 1957, p. 32.
- 22.Cf. "I segni viventi e i poeti morti" (167), art. cit..
23. Id..
24. Id..

OBSERVAÇÕES SOBRE O PLANO-SEQUÊNCIA

Observemos o pequeno filme em dezesseis milímetros que um espectador, no meio da multidão, rodou sobre a morte de Kennedy. Trata-se de um plano-sequência; e do mais típico dos planos-sequência possíveis.

De fato, o espectador-operador não escolheu o ângulo visual: simplesmente filmou dali onde se encontrava, enquadrando o que o seu olho - mais do que a objetiva - via.

O plano-sequência típico é portanto uma "subjativa".

No filme possível sobre a morte de Kennedy faltam todos os demais ângulos visuais: o do próprio Kennedy, o de Jacqueline, o do assassino que atirava, o dos cúmplices, o dos outros presentes mais bem localizados, o dos policiais da escolta, etc..

Suponho que tivéssemos vários pequenos filmes rodados de todos estes ângulos visuais, de que coisa disporíamos? De uma série de planos-sequência que reproduziriam as coisas e as ações reais daquele momento, vistas simultaneamente de vários ângulos visuais, ou seja: vistas através de uma série de "subjativas". A subjativa é portanto o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é possível "ver e ouvir" a realidade no seu devir a não ser de um único ângulo visual: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e que ouve. Este sujeito é um sujeito de carne e osso, porque embora, num filme de ficção, escolhermos um ponto de vista ideal e, portanto, de certo modo abstrato e não naturalista, este ponto de vista se torna automaticamente realista e, no limite, naturalista no momento em que ali colocamos uma câmara e um gravador: o que for filmado aparecerá como algo visto e ouvido por um sujeito de carne e osso (isto é, com olhos e ouvidos).

Ora, a realidade vista e ouvida no seu decorrer está sempre no tempo presente.

O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema - isto é, como uma subjativa infinita - é portanto o presente. O cinema, por conseguinte, "reproduz o presente". A "transmissão direta" da televisão é uma reprodução paradigmática do presente de algo que está acontecendo.

Suponhamos então que dispomos não só de um pequeno filme sobre a morte de Kennedy, mas de uma dúzia de pequenos filmes análogos, todos eles planos-sequência que reproduzem subjativamente o presente da morte do presidente. No momento em que nós, até mesmo por razões puramente documentárias (por exemplo, numa sala de projeção da polícia encarregada do inquérito), víssemos todos esses planos-sequência subjativos consecutivamente, isto é, juntando-os - mesmo que não materialmente - uns aos outros, o que estaríamos fazendo? Estaríamos fazendo uma espécie de montagem, por mais elementar que ela seja. E o que obteríamos com essa montagem? Obteríamos uma multiplicação de "presentes", como se uma ação, ao invés de se desenrolar uma única vez

diante de nossos olhos, se desenrolasse várias vezes. Na realidade, essa multiplicação de "presentes" abole, esvazia o presente, pois cada um deles postula a relatividade do outro, a sua incredibilidade, a sua imprecisão, a sua ambiguidade.

Do ponto de vista do inquérito policial - o menos interessado possível em qualquer fato estético mas, em compensação, muito interessado no valor documental dos pequenos filmes projetados como testemunhos oculares de um fato real que deve ser reconstituído com absoluta exatidão -, a primeira pergunta que faríamos seria a seguinte: qual destes filmes me representa com maior grau de aproximação a verdadeira realidade dos fatos? São tantos os pobres olhos e ouvidos (ou câmaras e gravadores) diante dos quais um capítulo irreversível da realidade passou, apresentando-se a cada um desses pares de órgãos naturais ou de instrumentos técnicos de um modo diferente (campo, contracampo, plano geral, plano americano, primeiro plano e todos os outros ângulos possíveis)... Ora, cada um desses modos pelos quais a realidade se apresentou é extremamente pobre, aleatório, quase comiserador se pensarmos que ele é um só dentre tantos - infinitos - outros.

De qualquer forma, é claro que a realidade, sob todas as suas faces, se expressou: disse alguma coisa a quem estava presente (estava presente fazendo parte dela: porque a realidade não fala a não ser consigo mesma); disse algo com a sua linguagem, que é a linguagem da ação (integrada pelas linguagens humanas simbólicas e convencionais): um tiro de fuzil, outros tiros de fuzil, um corpo que cai, um automóvel que para, uma mulher que berra, várias pessoas que gritam... Todos estes signos não simbólicos dizem que alguma coisa aconteceu: a morte de um presidente, aqui e agora, no presente. E este presente é, repito, o tempo das várias subjetivas enquanto planos-sequências rodados a partir dos vários ângulos visuais em que o dentino colocou as testemunhas, com seus órgãos naturais ou instrumentos técnicos incompletos.

A linguagem da ação é portanto a linguagem dos signos não simbólicos do tempo presente; linguagem, todavia, que, no presente, não tem sentido, ou se tiver algum, o tem subjetivamente, isto é, de um modo incompleto, incerto e misterioso. Kennedy, morrendo, se expressou através de sua ação derradeira: a de se abater e morrer, no assento de um automóvel presidencial de cor preta, entre os braços imponentes de uma pequena-burguesia americana.

Mas essa última linguagem da ação com a qual Kennedy se expressou perante os vários espectadores permanece, no presente - onde é percebida pelos sentidos e filmada, o que é a mesma coisa -, suspensa e desconexa. Como todo momento da linguagem da ação, ela é uma busca. Busca do quê? De uma sistematização relativa a si própria e ao mundo objetivo; e, conseqüentemente, uma busca de relações com todas as outras linguagens da ação com que ao mesmo tempo os outros se exprimem. No presente caso, os últimos sintagmas vivos de Kennedy buscavam uma relação com os sintagmas vivos de quem, naquele momento, se expressava, vivendo, ao redor dele. Por exemplo, os do seu assassino, ou dos seus assassinos, que atirava ou atiravam.

Enquanto esses sintagmas vivos não forem relacionados entre si, tanto a linguagem da última ação de Kennedy quanto a da ação dos assassinos serão lingua-

gens truncadas e incompletas, praticamente incompreensíveis. O que deve então ocorrer para que se tornem completas e compreensíveis? Que as relações que cada uma delas busca, quase tateando e balbuciando, sejam estabelecidas. Não através de uma simples multiplicação de presentes - como aconteceria se justapusésemos as diversas subjetivas -, mas através da coordenação destas. A sua coordenação, de fato, não se limita, ao contrário da justaposição, a destruir e esvaziar o conceito de presente (como na hipotética projeção dos vários pequenos filmes, passados um após o outro na saleta do FBI), mas a tornar o presente passado.

Somente os fatos sucedidos e consumados são coordenáveis entre si e adquirem, portanto, um sentido (como direi talvez melhor mais adiante).

Façamos agora uma outra suposição: a de que entre os investigadores que viram os diversos, e infelizmente hipotéticos, pequenos filmes atrelados uns aos outros, se encontre uma mente analítica genial.

A sua genialidade só poderia portanto consistir na coordenação. Intuindo a verdade - a partir de uma análise atenta das várias peças... naturalistas, formadas pelos vários pequenos filmes -, seria capaz de reconstituí-la. Mas como? Escolhendo os momentos verdadeiramente significativos dos diferentes planos-sequência subjetivos e descobrindo, conseqüentemente, o seu encadeamento real. Tratar-se-ia muito simplesmente de uma montagem. Em seguida a esse trabalho de escolha e de coordenação, os vários ângulos visuais se dissolveriam e a subjetividade, existencial, daria lugar à objetividade; não existiriam mais os pares comoventes de olhos-ouvidos (ou de câmaras-gravadores) captando e reproduzindo a fugidia e indócil realidade, mas em seu lugar haveria um narrador. Esse narrador transforma o presente em passado.

Donde resulta que o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é essencialmente um plano-sequência infinito, exatamente como é a realidade aos nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que estamos em condição de ver e de ouvir (um infinito plano-sequência subjetivo que termina com o fim da nossa vida). E este plano-sequência nada mais é do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: noutras palavras, é a reprodução do presente.

Mas a partir do momento em que intervém a montagem, isto é, quando se passa do cinema ao filme (que são, então, duas coisas bem diferentes, como a lanque é diferente da parole), o presente se torna passado (isto é, fizeram-se as coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao medium cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre a modalidade do presente (ou seja, é um presente histórico).

Agora tenho que dizer aqui o que penso da morte (e deixo a liberdade aos leitores de se perguntarem, ceticamente, o que isso tem a ver com o cinema). Disse várias vezes, e todas elas mal, infelizmente, que a realidade possui uma linguagem própria - ou melhor, é uma linguagem - que, para ser descrita, precisa de uma "Semiologia Geral", que por enquanto nos falta, inclusive como noção (os semiólogos sempre observam objetos bem distintos e definidos, isto é, as várias linguagens, simbólicas ou não, existentes; não descobriram ainda que a semiologia é a ciência descritiva da

realidade).

Essa linguagem - já o disse, e sempre mal - coincide, no que se refere ao homem, com a ação humana. Quer dizer, o homem se expressa sobretudo com a sua ação - entendida numa acepção não meramente pragmática - porque é através dela que modifica a realidade e atua sobre o espírito. Mas essa sua ação carece de unidade, ou seja, de sentido, até que seja concluída. Enquanto Lênin estava vivo, a linguagem da sua ação era ainda parcialmente indecifrável, porque permanecia ainda no plano do possível e era, portanto, modificável por eventuais ações futuras. Em suma, enquanto tiver futuro, isto é, uma incógnita, um homem é inexpresso. Pode ser que um homem honesto, aos sessenta anos, cometa um crime: essa ação desaprovável modifica todas as suas ações passadas, e ele se mostra então diferente daquilo que sempre foi. Enquanto eu não tiver morrido, ninguém poderá garantir que me conhece verdadeiramente, isto é, que é capaz de dar sentido à minha ação, a qual, por conseguinte, como momento linguístico, é mal decifrável.

Portanto, é absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com a qual nos expressamos e à qual, portanto, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte executa uma fulminante montagem da nossa vida: escolhe seus momentos verdadeiramente significativos (doravante não mais modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) e os coloca numa sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e portanto linguisticamente indescritível, um passado claro, estável, certo, e portanto linguisticamente bem descritível (no âmbito justamente de uma Semiologia Geral). É só graças à morte que nossa vida nos serve para nos expressarmos.

A montagem realiza, portanto, com o material do filme (que é composto de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de inúmeros planos-sequência como subjetivas infinitas possíveis) o mesmo que a morte realiza com a vida.

Pier Paolo Pasolini
(1967)

(Tradução: Michel Lahud)