

O ROTEIRO COMO "ESTRUTURA" QUE QUER SER OUTRA "ESTRUTURA"

The script as a "structure" that wants to be another "structure"

El guión como una "estructura" que quiere ser otra "estructura"

Pier Paolo Pasolini¹

Tradução de Alex Calheiros²

O dado concreto da relação entre cinema e literatura é o roteiro. Contudo, não me interessa tanto observar a função mediadora do roteiro, e a elaboração crítica da obra literária que ela traz, "integrando-o figuralmente" com a perspectiva da mesma forma crítica da obra cinematográfica que ele pressupõe.

Nesta nota, aquilo que me interessa é o momento no qual o roteiro *pode ser considerado uma "técnica" autônoma. Uma obra completa e acabada em si mesma*. Tomemos o caso do roteiro de um escritor, não extraído de um romance e - por uma ou outra razão - não traduzido em filme.

Este caso nos apresenta um roteiro autônomo que pode representar muito bem uma verdadeira e única escolha do autor: a escolha de uma técnica narrativa.

Qual é o parâmetro crítico para uma semelhante obra? Se a considerarmos completamente pertencente à "escrita" - isto é, nada mais que o produto de um tipo de "escrita" cujo elemento fundamental seja aquele de escrever através da técnica do roteiro - então essa

¹ Cineasta, poeta e escritor italiano (1922-1975).

² Professor de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. E-mail: alex.calheiros@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6441-1034>

obra será julgada apenas como se julgam os produtos literários, e precisamente como um novo "gênero literário", com sua prosódia e sua métrica particulares etc. etc.

Mas, fazendo isso, se levaria a cabo uma operação crítica errada e arbitrária. Se, no roteiro, não há *a alusão contínua a uma obra cinematográfica por fazer*, ele não é mais uma técnica, e o seu aspecto de roteiro é puramente pretexto (caso ainda não verificado). Se, portanto, o autor decide por adotar a "técnica" do roteiro como obra autônoma, deve aceitar assim a alusão a uma obra cinematográfica "por fazer", sem a qual a técnica por ele adotada é artificial. Portanto, volta-se totalmente às formas tradicionais da escrita literária.

Se aceita, ao invés, como elemento substancial, estrutural, de sua "obra em forma de roteiro", a alusão a uma obra cinematográfica-visualizadora "por fazer", então pode-se dizer que sua obra é ao mesmo tempo típica (há caracteres realmente semelhante a todos os roteiros únicos e funcionais) e autônoma.

Um momento semelhante ocorre em todos os roteiros (dos filmes de alto nível): ou seja, todos os roteiros têm um momento no qual são "técnicas" autônomas, e cujo primeiro *elemento estrutural é a referencia integrante a uma obra cinematográfica por fazer*.

Em tal sentido, a crítica a um roteiro como técnica autônoma exigirá, obviamente, condições particulares tão complexas, tão determinadas por um emaranhado ideológico sem referencias na crítica literária tradicional seja na recente tradição crítica cinematográfica - solicitando até mesmo o auxílio de possíveis códigos novos.

Por exemplo, é possível servir-se do código da crítica estilística na análise de um "roteiro"? Pode ser que seja possível, mas adaptando-o a uma série de necessidades decisivamente não previstas por tal código, tanto que ela não consegue realizar tal tarefa senão artificialmente. De fato, se o exame histológico feito a partir de uma amostra tirada do corpo de um roteiro é análogo àquele de uma obra literária, isso destitui o roteiro do seu caráter que, como vimos, é substancial: a alusão a uma obra cinematográfica por fazer. O exame crítico estilístico tem diante de si a forma que tem: lança um diagnóstico velado também sobre aquilo que poderia saber de antemão, ainda mais sobre o que realmente não sabe, não apenas como cognição, mas como hipótese de trabalho!

À observação sobre a parte infinitamente pequena que reproduz o todo – o que levaria a uma redefinição histórico-cultural da obra - no caso do roteiro, faltará sempre alguma coisa, ou seja, um elemento interno da forma: um elemento que ali não está, que é uma "vontade da forma".

(Uma vez consciente do problema, provavelmente um crítico estilístico pode adaptar a sua investigação: todavia o dado essencial da crítica estilística, de operar no concreto, desaparece: praticamente não se pode “perceber” esta vontade da forma de um particular da forma. Tal vontade tem de ser pressuposta ideologicamente, deve fazer parte do código crítico. No detalhe ela não é senão um vazio, uma dinâmica que não se concretiza, é como um fragmento de força sem destinação que se traduz em uma rudeza e incompletude da forma, da qual o crítico estilístico não pode deduzir senão como uma rudeza e incompletude de toda obra: e talvez deduzir daí uma qualidade de apontamento, de obra por fazer etc. E com isso não se chega ao ponto crítico justo que deve antes antecipar e pressupor tal conclusão como parte integrante da obra, como sua característica estrutural etc.).

A característica principal do "signo" da técnica do roteiro, *é a de aludir ao significado por dois caminhos diversos, concomitantes e confluentes*. Ou seja: o signo do roteiro alude ao significado segundo o caminho normal de todas as línguas escritas e especificamente dos jargões literários, *mas, ao mesmo tempo, ele alude àquele mesmo significado, endereçando o destinatário a um outro signo, o do filme por fazer*. Toda vez, frente a um signo do roteiro, nosso cérebro percorre conjuntamente esses dois caminhos - um rápido e normal, e um segundo, longo e especial – para colher-lhe o significado.

Em outras palavras: o autor de um roteiro pede ao seu destinatário uma colaboração particular, isto é, aquela de emprestar ao texto uma completude "visual" que ele não tem, mas à qual alude. O leitor é cúmplice, de imediato - diante das características técnicas do roteiro intuídas de imediato - na operação que lhe é pedida: e sua imaginação representativa entra numa fase criativa muito mais alta e intensa, mecanicamente, do que quando lê um romance.

A técnica do roteiro se fundamenta sobretudo nesta colaboração do leitor: entende-se que sua perfeição consiste em preencher esta função perfeitamente. Sua forma, seu estilo são perfeitos e completos quando compreendem e integram em si mesmos estas necessidades. A impressão de rudeza e de incompletude é então aparente. Tal rudeza e tal incompletude são elementos estilísticos.

A este ponto sucede um drama entre os vários aspectos sobre os quais se apresenta um "signo". Este é ao mesmo tempo oral (fonema), escrito (grafema), e visivo (cinema). Por uma série incalculável de reflexos incondicionados da nossa misteriosa cibernética, temos sempre coexistentes estes aspectos diversos do "signo" linguístico, que é, portanto, uno e trino. Se pertencemos à classe que detém a cultura, e sabemos, portanto, ao menos ler, os "grafemas" se apresentam então como "signos" *tout court*, enriquecidos infinitamente pela coexistência de seus "fonema" e de seus "cinema".

Há já, na tradição, certos "escritos" que conduzem o leitor a uma operação análoga a esta acima descrita: por exemplo, os escritos da poesia simbolista. Quando lemos uma poesia de Mallarmé ou de Ungaretti, diante da série dos "grafemas" que estão naquele momento diante dos nossos olhos - os lin-signos - nós não nos limitamos a uma pura e simples leitura: o texto nos pede para colaborar "fingindo" ouvir acusticamente os grafemas. Esses, então, nos remetem aos fonemas, que são coexistentes no nosso pensamento também, mesmo se não lemos em voz alta. Um verso de Mallarmé ou de Ungaretti alcança o seu significado apenas através de uma dilatação semântica ou uma coação refinado-barbárica dos significados particulares: o que se obtém através da suposta musicalidade da palavra ou dos nexos das palavras. Ou seja, dando denotações *não através de uma particular expressividade do signo, mas através da prevaricação do seu fonema*. Enquanto lemos, portanto, integramos de tal modo o significado aberrante do especial vocabulário do poeta, seguindo dois caminhos, o normal, *signo-significado*, e o anormal, *signo-signo, enquanto fonema-significado*.

A mesma coisa acontece nos cena-textos (inventemos também este novo termo!) aqui também o leitor integra o significado incompleto da escrita do roteiro, segundo dois caminhos, o normal, *signo-significado*, e o anormal, *signo-signo, enquanto cinema-significado*.

A palavra do cena-texto é, então, caracterizada pela acentuação expressiva de um dos três momentos do qual é constituída, o cinema.

Os "cinemas", naturalmente, são imagens primordiais, mônadas visuais inexistentes, ou quase, na realidade. A imagem nasce das coordenações dos "cinemas".

É este o ponto: estas coordenações de "cinemas" não são uma técnica literária. São uma outra *langue*, fundada sob um sistema de "cinemas" ou "em-signos", sobre o qual se implanta analogamente às metalinguagens escritas ou faladas, as metalinguagens

cinematográficas. Disso sempre se falou (ao menos na Itália), como de uma "linguagem" análoga àquela escrito-falada (literatura, teatro etc.), e também o quanto de visual há nisso, considerando-se, por analogia, outras artes figurativas. Toda crítica cinematográfica é, portanto, viciado por essa origem do modelo linguístico que há na cabeça de quem analisa ou estuda o cinema. O "específico fílmico" - definição que teve na Itália alguma fortuna apenas exteriormente - não chega a prospectar a possibilidade do cinema como uma *outra língua*, com suas estruturas autônomas e particulares: o "específico fílmico" tende a pôr o cinema como uma outra técnica, específica, fundada por analogia sobre a língua escrito-falada, isto é, sobre aquela que é para nós a língua *tout court* (mas não para a semiótica, que é indiferente frente aos mais variados, escandalosos e hipotéticos sistema de signos).

Enquanto então o "cinema" nas línguas escrito-faladas é um dos elementos do signo – e, além disso, aquele menos levado em consideração, apresentando-se aos nossos hábitos, a palavra, como escrita-falada, ou seja, sobretudo como fonema e como grafema – nas línguas cinematográficas o cinema é o signo por excelência: se deve falar mais de um em-signo (que é portanto o "cinema" separado dos outros dois momentos da palavra e tornado autônomo, signo auto-suficiente).

O que seria esta mônada visual fundamental que é o em-signo, e o que são as "coordenações de em-signo", da qual nasce a imagem? Aqui também, intuitivamente, sempre pensamos, tendo na cabeça uma espécie de modelo literário, ou seja, uma contínua e inconsciente analogia entre cinema e línguas expressivas escritas. Isto é, identificamos, por analogia, o em-signo à palavra, e construímos uma espécie de sub-reptícia gramática, vagamente, casualmente e, de qualquer modo, sensualmente, análoga àquela das línguas escrito-faladas. Ou seja, tínhamos na cabeça uma ideia do em-signo muito vaga, que genericamente identificamos com a palavra. Mas a palavra é substantivo, verbo, interjeição ou partícula de interjeição. Há línguas fundamentalmente nominais, outras fundamentalmente verbais. Nas nossas línguas comuns no ocidente, a língua consiste num equilíbrio de definição (substantivas) e de ações (verbais) etc. etc. Quais são os substantivos, os verbos, as conjunções, as interjeições na língua cinematográfica? E, sobretudo, é necessário que os haja, obedecendo a nossa lei da analogia e do hábito? Se o cinema é uma "outra língua", tal língua desconhecida não pode ser fundada sobre leis que não têm nada a ver com as leis linguísticas às quais somos habituados?

O que é, fisicamente, o em-signo? Um fotograma? Uma duração particular de fotogramas? Um conjunto pluricelular de fotogramas? Uma sequência significativa de fotogramas dotados de duração? Isso deve ser, ainda, decidido. E não o será até que se tenha os dados para escrever uma gramática do cinema. Dizer, por exemplo, que o em-signo ou mônada da linguagem cinematográfica é um "syntaxema". Isto é, um conjunto ordenado de fotogramas (ou de enquadramentos?) é ainda arbitrário. Como é ainda arbitrário dizer, por exemplo, que o cinema é uma língua totalmente "verbal"; ou seja, que no cinema não existem substantivos, conjunções, interjeições, senão fundidos com os verbos. E que, portanto, o núcleo da língua cinematográfica, o em-signo, é um corte em movimento de imagens, de duração indeterminável e informe, magmática. De onde, uma gramática "mágica" por definição, descritível através de parágrafos e capítulos inusitados nas gramáticas escrito-faladas.

O que não é arbitrário é, ao contrário, dizer que o cinema é fundado num "sistema de signos" diverso do escrito-falado, ou seja, que o cinema é uma outra língua.

Mas não uma outra língua como o banto é diverso do italiano, por exemplo, para aproximar duas línguas dificilmente aproximáveis: e com uma boa razão, se *também a tradução* implica uma operação análoga a que vimos para o cena-texto (e para certos escritos como a poesia simbolista): exige que seja uma colaboração específica do leitor e o seu signo tem dois canais de referência ao significado. Trata-se do momento da tradução literal com o texto diante dos olhos. Se numa página vemos o texto banto, e na outra o texto italiano, apenas os signos por nós percebidos (lidos) do texto italiano fazem uma dupla carambola³ que apenas máquinas refinadíssimas de pensar, como são nossos cérebros, podem acompanhar. Ou seja, dão o significado "diretamente" (o "signo" palmeira que me indica a palmeira) e indiretamente remetendo-nos ao signo banto que indica a mesma palmeira em um modo psicofísico ou cultural diverso. O leitor, naturalmente, não compreende o signo banto que é para ele letra morta. Todavia, se dá conta ao menos que o significado dado pelo signo palmeira é integrado, modificado... Como? Talvez sem saber como, pelo misterioso signo banto. De todo

³ NdT: Na língua portuguesa, a carambola é uma expressão que se refere a uma regra do jogo de bilhar. Usual também em italiano, a carambola, no entanto, é uma jogada que pode ser referida tanto ao bilhar quanto ao futebol. No vocabulário futebolístico italiano indica uma jogada na qual a bola quica em algo para depois mudar sua trajetória.

modo, o sentimento de que ele é modificado de algum modo o modifica. A operação de colaboração entre tradutor e leitor é, portanto, dupla: *signo-significado* e *signo-signo de uma outra língua (primitiva)-significado*.

O exemplo de uma língua primitiva se aproxima daquilo que queremos dizer sobre o cinema: tal língua primitiva tem de fato estruturas também imensamente diversas das nossas, pertencentes, digamos, ao mundo do "pensamento selvagem". Todavia, o "pensamento selvagem" está em nós: e há uma estrutura fundamentalmente idêntica entre as nossas línguas e aquelas primitivas. Ambas são constituídas por lin-signos, que são, portanto, mutuamente compatíveis. As duas respectivas gramáticas têm esquemas análogos. (Se estamos, portanto, habituados a interromper nossos hábitos gramaticais por respeito à estrutura de uma outra língua, até a mais comprometida e diversa, não somos capazes de interromper nossos hábitos cinematográficos. E isto até que não se escreva uma gramática científica do cinema, como potencial gramática de um "sistema de em-signos" sobre o qual o cinema se funda).

Ora, dizíamos que o "signo" do roteiro segue um duplo caminho (*signo-significado; signo-signo cinematográfico-significado*). É preciso repetir que: até o signo das metalinguagens literárias seguem o mesmo caminho, suscitando imagens na mente colaboradora do leitor: o grafema acentua ora o próprio ser fonema, ora o próprio ser "cinema", segundo a qualidade musical ou pictórica da escrita. Mas dizíamos que no caso do cena-texto a característica técnica é um especial e canônico pedido de colaboração do leitor, *para que veja no grafema sobretudo o cinema, e portanto, pense por imagens, construindo na própria cabeça o filme aludido no roteiro como obra por fazer*.

Devemos agora completar essa observação inicial precisando que o cinema assim acentuado e instrumentalizado, como dizíamos, não é um mero elemento, ainda que dilatado, do signo, mas é o signo de um outro sistema linguístico. Não somente, portanto, o signo do roteiro exprime *para além da forma, "uma vontade da forma de ser uma outra forma", isto é, colhe "a forma em movimento": um movimento que se conclui livremente e diversamente na fantasia do escritor e na fantasia colaborativa e simpática do leitor, livremente e diversamente coincidentes: tudo isto acontece normalmente no âmbito da escrita, e pressupõe apenas nominalmente uma outra língua* (em que a forma se realiza). É, em suma, uma questão que coloca em relação metalinguagem com metalinguagem, e suas formas recíprocas.

O que é mais importante notar é que a palavra do roteiro *é, assim, simultaneamente, o signo de duas estruturas diversas*, enquanto o significado que isso denota é duplo: *e pertence a duas línguas dotadas de estruturas diversas*.

Se, formulando uma definição no campo artisticamente limitado da escrita, o signo do cena-texto se apresenta como signo que denota uma "forma em movimento", uma "forma dotada de vontade de se tornar uma outra forma", formulando a definição no campo mais completo e mais objetivo da língua, o signo do cena-texto se apresenta como o signo que exprime *significados de uma "estrutura em movimento", ou seja, de "uma estrutura dotada da vontade de se tornar uma outra estrutura"*.

Estando assim as coisas, qual é a estrutura típica da metalinguagem do roteiro? ela é uma "estrutura diacrônica" por definição, ou melhor ainda, para usar aquele termo que põe em crise o estruturalismo (sobretudo se entendido convencionalmente, como por certos grupos italianos), um termo de Murdock, realmente, um "processo". Mas um processo particular, não se trata de uma evolução, de uma passagem de um estado A para um estado B: mas de um puro e simples "dinamismo", de uma "tensão", que se move, sem partir e sem chegar, de uma estrutura estilística, a da narrativa, a uma outra estrutura estilística, a do cinema, e, mais profundamente, de um sistema linguístico a um outro.

A "estrutura" dinâmica mas sem funcionalidade, e fora das leis da evolução do cena-texto, presta-se perfeitamente como um objeto para um desencontro entre o conceito já tradicional de "estrutura" e o conceito crítico de "processo". Murdock e Vogt se encontrariam diante de um "processo que não procede", a uma estrutura que faz do processo a própria característica estrutural; Lévi-Strauss se encontraria diante não de valores de uma "filosofia ingênua, que determina os processos "direcionais", mas diante de uma verdadeira vontade de movimento, a vontade do autor que designando o significado de uma estrutura linguística como os signos típicos daquela estrutura, ao mesmo tempo designa os significados de uma outra estrutura. Tal vontade é precisa: é um dado de fato, que o observador pode observar de fora, do qual é ele mesmo testemunha. Não é uma vontade hipotética e ingenuamente provada. A sincronia do sistema dos cena-textos põe como elemento fundamental a diacronia. Ou seja, repito, o processo. *Temos assim no laboratório uma estrutura morfológicamente em movimento.*

Que um indivíduo, enquanto autor, reaja ao sistema construindo um outro, parece-me simples e natural. Assim como os homens, enquanto autores de história, reagem à estrutura social construindo uma outra, através da revolução, ou seja, da vontade de transformar a estrutura. Não tenho a intenção de falar, portanto, segundo a crítica sociológica americana de valores e evoluções naturais e ontológicas:

mas falo de "vontade revolucionária" seja no autor enquanto criador de um sistema estilístico individual que contradiz o sistema gramatical e literário-padrão vigente, seja nos homens enquanto subversivos dos sistemas políticos.

No caso de um autor de cena-textos, e, mais ainda, de filme, estamos diante de um fato curioso: a presença de um sistema estilístico onde não está ainda definido um sistema linguístico e onde a estrutura não é consciente e descrita cientificamente. Um diretor, digamos, como Godard, destrói a "gramática" cinematográfica, antes que se saiba qual é. E é natural, porque todo sistema estilístico pessoal colide mais ou menos violentamente com os sistemas institucionais. No caso do cinema, isso acontece por analogia com a literatura. Isto é, o autor é consciente de que seu sistema estilístico (ou talvez melhor "escritura" como sugere Barthes) contradiz a norma e a subverte, mas não sabe de que norma se trata. Já há, por exemplo, uma verdadeira escola internacional, uma "internacional da estilística" que adota para o cinema o cânone da "língua da poesia" e, portanto, não pode não se esquivar, desafiar, quebrar, jogar a gramática (que não conhece porque é a gramática de uma outra língua, de um "sistema de signos visuais" não ainda bem claro na consciência crítica). Tal língua da poesia, no cinema, é já uma verdadeira instituição linguística recente, com suas leis próprias e qualidades, como se diz, solidárias: reconhecíveis em um filme parisiense ou em um filme tcheco. Num filme italiano como num filme brasileiro. Estes, como gêneros cinematográficos, já tendem a ter seus circuitos e seus canais específicos de distribuição. (houve recentemente um congresso de *Cinéma d'essais* na Itália, onde tal exigência está se tornando consciente: assim, em suma, como um editor tem seu modo e seu meio para escoar livros previamente considerados de baixa tiragem, para destinatários eleitos: o que, no entanto, não quer dizer que seja um mal negócio comercial, se estiver nos limites razoavelmente previstos).

A distinção entre "língua da prosa" e "língua da poesia" é um velho conceito entre os linguistas, mas se tivesse que indicar um capítulo recente de tal distinção, indicaria algumas páginas a isto dedicadas do *Grau zero de Barthes*, no qual a distinção é radical e eletrizante. (Devo apenas acrescentar que Barthes tem como *background* o classicismo francês que é muito diverso do italiano, e sobretudo tem às suas costas a série de sequências progressivas da língua francesa, enquanto os italianos têm às suas costas um caos, que torna sempre indefinível e sensual o seu classicismo. Além disso, observaria ainda que o "isolamento das palavras", típico da língua da poesia "decadente", tem resultados apenas aparentemente anticlassistas, ou seja, de prevalência da palavra isolada - como monstruosidade e

mistério - sobre o *todo solidário* do período. De fato, se um analista paciente estivesse à altura de reconstruir os "nexos" entre as palavras "isoladas" da língua da poesia do século XX, reconstruiria sempre nexos classistas - como qualquer operação estética enquanto tal pressupõe).

Em conclusão, no cinema tem-se, indubitavelmente, sistemas ou estruturas, com todas as características típicas de qualquer sistema e de qualquer estrutura: um exame estilístico paciente como o de um etnólogo entre as tribos australianas, reconstruiria os dados permanentes e solidários daqueles sistemas, seja enquanto "escolas" (o "cinema de poesia" internacional, como uma espécie de gótico requintado) seja enquanto verdadeiros sistemas individuais.

A mesma coisa é possível fazer através de uma longa e atenta análise dos usos e costumes do roteiro. Também, intuitivamente ou por experiência não transformada em pesquisa científica, cada um de nós sabe, uma série de características em estreita relação entre si, e dotadas de uma continuidade constante, constituiria uma "estrutura" típica de roteiros. Tínhamos visto, acima, a característica dinâmica que, parece-me, é um caso clamoroso de "estrutura diacrônica" etc. (Com elemento interno substancial o "crono-tropo" do qual fala Segre).

O interesse que oferece este caso é a concreta e expressa vontade do autor: o que me parece contradizer a afirmação de Lévi-Strauss: "não se pode conjuntamente e ao mesmo tempo definir com rigor um estado A e um estado B (coisa possível apenas do exterior e em termos estruturais) e reviver empiricamente a passagem de um ao outro (que seria o único modo inteligível para compreendê-la)".

De fato, diante da "estrutura dinâmica" de um roteiro, *à sua vontade de ser uma forma que se move em direção a uma outra forma*, nós podemos muito bem, de fora e em termos estruturais, definir com rigor o estado A (digamos, a estrutura literária do roteiro) e o estado B (a estrutura cinematográfica). Mas, ao mesmo tempo, *podemos reviver empiricamente a passagem de um ao outro, porque a "estrutura do roteiro" consiste justamente nisso: "passagem do estado literário ao estado cinematográfico"*.

Se Lévi-Strauss nesse caso tivesse errado, e tivessem razão Gurvitch e a sociologia americana, Murdock, Vogt, então devemos aceitar a polêmica desses últimos, e fazer nossa a exigência deles de insistir mais do que na "estrutura", no "processo".

Ler, de fato, não mais nem menos que ler, um roteiro, significa reviver empiricamente a passagem de uma estrutura "A" a uma estrutura "B".

Traduzido de:

Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull' arte*. Dois tomos. Org. Walter Siti & Silvia De Laude. Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1999. Pgs. 1489 - 1502.