

No corpo do texto: palavra e imagem entre literatura e cinematografia

In the body of the text: word and image between literature and cinematography

En el cuerpo del texto: palabra e imagen entre literatura y cinematografía

Luciano Ponzio

Universidade de Salento - Lecce - Itália

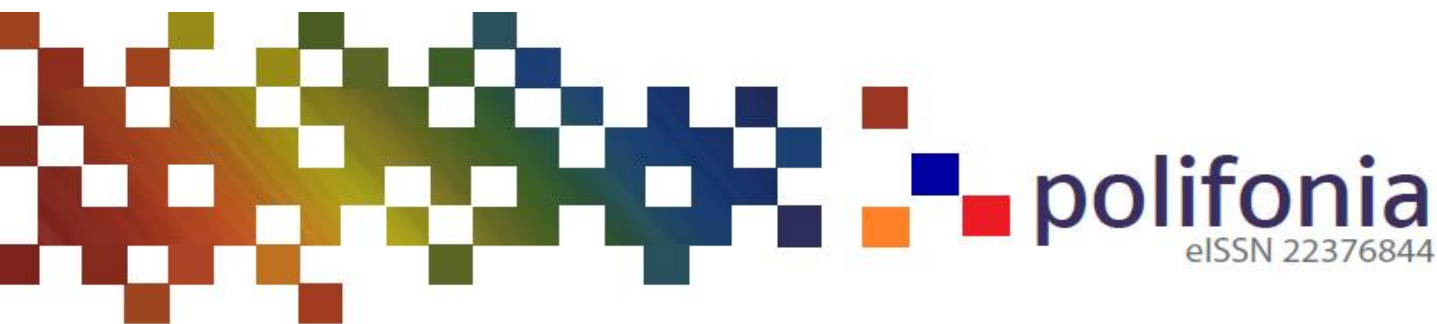
Resumo

Volóchinov define a enunciação como um “contexto de vida”, um potencial patrimônio social da vida humana. A enunciação, assim compreendida, só é possível em um espaço *dialógico*. E essa dialogicidade se concretiza apenas em uma relação *intercorpórea*. O texto artístico oferece a possibilidade de agarrar melhor a estrutura dialógica da enunciação. Para compreender como são tecidos os corpos escritos, os corpos das palavras (literárias, poéticas) e os corpos das imagens (pictóricas, fotográficas, fílmicas), é necessário considerar desde o início uma prevalência da significância sobre a significação. A escritura literária tem amplamente demonstrado essa dialogicidade nas formas mistas de reportar o discurso alheio. O discurso indireto livre é uma estratégia emancipadora para garantir que um texto seja *afiguração*, seja *dialógico* e, portanto, apresente-se como uma enunciação não iterável. O corpo das palavras torna-se o corpo das imagens no corpo grotesco alinhado contra o poder e o seu exercício de impor identidade e diferenças. Nesse sentido, também o *corpo sem órgãos* (ARTAUD, 2001 [1947]; DELEUZE, GUATTARI, 2010 [1980]) opõe-se à organização orgânica dos organismos que impõem ao corpo formas, funções, conexões, hierarquias funcionais. A vida afigurada na/no tela/texto pelas imagens difere daquela real: uma ilusão de realidade, na qual o cronótopo literário e o cronótopo cotidiano não coincidem, e um não pode substituir o outro. A imagem do mundo torna-se um modelo para o mundo da realidade (LOTMAN, 2020 [1973]) e não faria sentido algum fora dessa condição, tornando-se não imagem refletida, como um redobramento à “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2004 [1970]), mas refratada compreensão respondente (BACHTIN, 2014 [1920-1924a], 1988 [1920-1924b], 2014 [1920-1924c], 2014 [1929]; VOLOŠINOV, 2014 [1929], 2014 [1930a], 2014 [1930b]; BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014).

Palavras-chave: corpo, texto, enunciação, cinematografia, alteridade.

Abstract

Voloshinov defines the utterance as a “context of life”, a potential social heritage of human life. Utterance, thus understood, is only possible in a dialogical space. And this dialogicity materializes only in an intercorporeal relationship. The artistic text offers the possibility of better grasping the dialogic structure of the utterance. To understand written bodies, i.e. the bodies of words (literary, poetic) and the bodies of



images (pictorial, photographic, filmic), it is necessary to consider a prevalence of significance over signification. Literary writing has demonstrated this dialogicity in the mixed ways of reporting the speech of others. Free indirect discourse is an emancipatory strategy to ensure that a text is depiction, is dialogic and, therefore, presents itself as a non-iterable utterance. The written body becomes the grotesque body of images able to fight power and its imposition of identity. In this sense, the body without organs (ARTAUD, 2001 [1947]; DELEUZE, GUATTARI, 2010 [1980]) is also opposed to the organic organization of organisms that imposes forms, functions, connections, functional hierarchies on the body. The life depicted on/in the screen/text by the images differs from the real one: it is an illusion of reality, in which the literary chronotope and the everyday chronotope do not coincide, and one cannot replace the other. The image of the world becomes a model for the world of reality (LOTMAN, 2020 [1973]) and make no sense outside of this condition, becoming not a reflected image, as a redoubling of the “order of discourse” (FOUCAULT, 2004 [1970]), but a refracted image in an active listening and in a creative and responsive understanding (BACHTIN, 2014 [1920-1924a], 1988 [1920-1924b], 2014 [1920-1924c], 2014 [1929]; VOLOŠINOV, 2014 [1929], 2014 [1930a], 2014 [1930b]; BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014).

Keywords: body, text, utterance, cinematography, otherness.

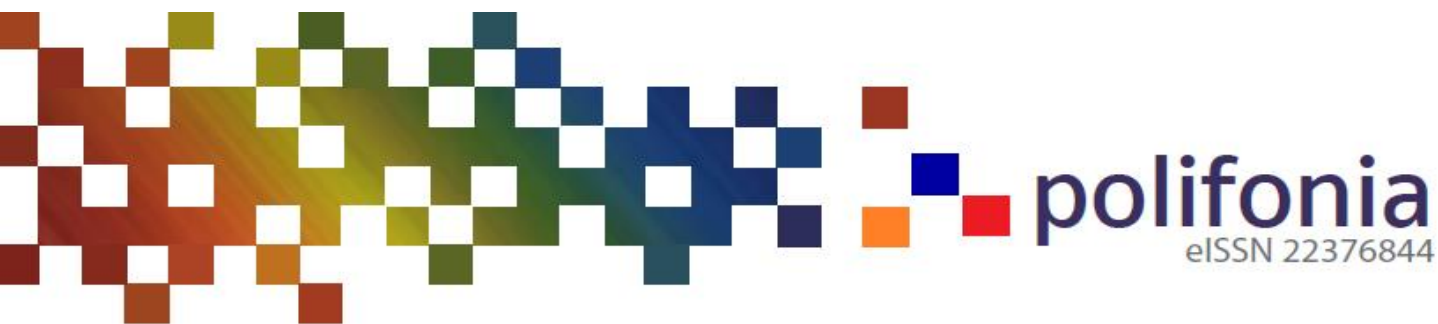
Resumen

Voloshinov define la enunciación como un “contexto de vida”, una herencia social potencial de la vida humana. La enunciación, así entendida, sólo es posible en un espacio dialógico. Y esta dialogicidad solamente se materializa en una relación intercorpórea. El texto artístico ofrece la posibilidad de captar mejor la estructura dialógica del enunciado. Para comprender cómo se tejen los cuerpos escritos, los cuerpos de las palabras (literarios, poéticos) y los cuerpos de las imágenes (pictóricas, fotográficas, cinematográficas), es necesario considerar, de entrada, una prevalencia de la significación sobre el sentido. La escritura literaria ha demostrado ampliamente esta dialogicidad en las formas mixtas de informar el discurso de los otros. El discurso indirecto libre es una estrategia emancipadora para lograr que un texto sea figuración, sea dialógico y, por tanto, se presente como un enunciado no iterable. El cuerpo de palabras se convierte en cuerpo de imágenes en el cuerpo grotesco alineado contra el poder y su ejercicio de imponer identidad y diferencias. En este sentido, el cuerpo sin órganos (ARTAUD, 2001 [1947]; DELEUZE, GUATTARI, 2010 [1980]) se opone también a la organización orgánica de los organismos que imponen al cuerpo formas, funciones, conexiones, jerarquías funcionales. La vida representada en la/el pantalla/texto por las imágenes difiere de la real: una ilusión de realidad, en la que el cronotopo literario y el cronotopo cotidiano no coinciden, y uno no puede reemplazar al otro. La imagen del mundo se convierte en modelo del mundo de la realidad (LOTMAN, 2020 [1973]) y no tendría sentido fuera de esta condición, convirtiéndose no en una imagen reflejada, como un redoblamiento del “orden del discurso” (FOUCAULT, 2004 [1970]), sino refractada comprensión respondiente (BACHTIN, 2014 [1920-1924a], 1988 [1920-1924b], 2014 [1920-1924c], 2014 [1929]; VOLOŠINOV, 2014 [1929], 2014 [1930a], 2014 [1930b]; BACHTIN Y IL SUO CIRCOLO, 2014).

Palabras clave: cuerpo, texto, enunciación, cinematografía, alteridad.

1. O cinema como *linguagem*

Para melhor explicar a estreita relação entre Cinema e Literatura, algumas suposições devem ser feitas. Primeiro, devemos considerar o Cinema como *linguagem* e

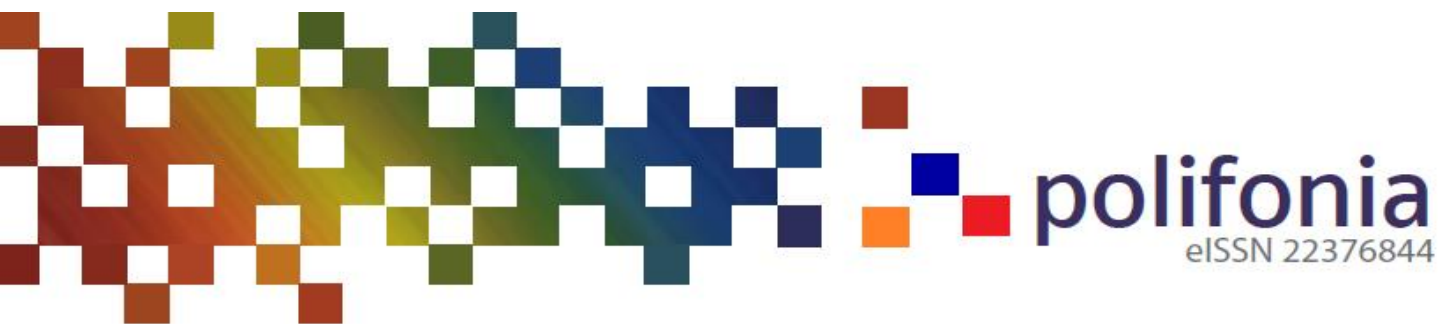


não, erroneamente, como *língua*. Do mesmo modo que ocorreu na transição terminológica significativa da Semiologia à Semiótica, refazendo aqui a gênese da doutrina dos signos, partindo de um “primeiro Saussure” – que inicialmente considerava o signo exclusivamente em seus aspectos verbais –, além disso, mais tarde pudemos descobrir como essa transição também ocorreu no Cinema. Essa passagem, determinada para o estudo do Cinema, pode ser entendida em termos de uma primeira fase que podemos chamar de “Semiologia do Cinema”, que entendia o cinema *como língua*, e de uma segunda e mais correta via teórica com base em uma “Semiótica do Cinema” que, ao contrário, entende o Cinema *como linguagem*. Tal consideração, em termos de *linguagem*, não apenas sublinha o aspecto inerente ao Cinema, mas muda seus horizontes para uma linguagem muito particular, porque, por si só, o Cinema contém outras linguagens (cenografia, literatura, narração, fotografia, música, pintura etc.); em outras palavras, o Cinema é uma *linguagem heterogênea*, a *linguagem das linguagens*, capaz de revelar a realidade através da própria realidade (PASOLINI, 1972 [1964]).

2. Dialogicidade e o caráter polifônico

Nessa heterogeneidade, específica da linguagem cinematográfica, a *dialogicidade* e o caráter *polifônico* desempenham um papel importante pretendido apenas inicialmente nas formas literárias descritas por Bakhtin, mas que podem encontrar uma peculiar manifestação também na escritura cinematográfica.

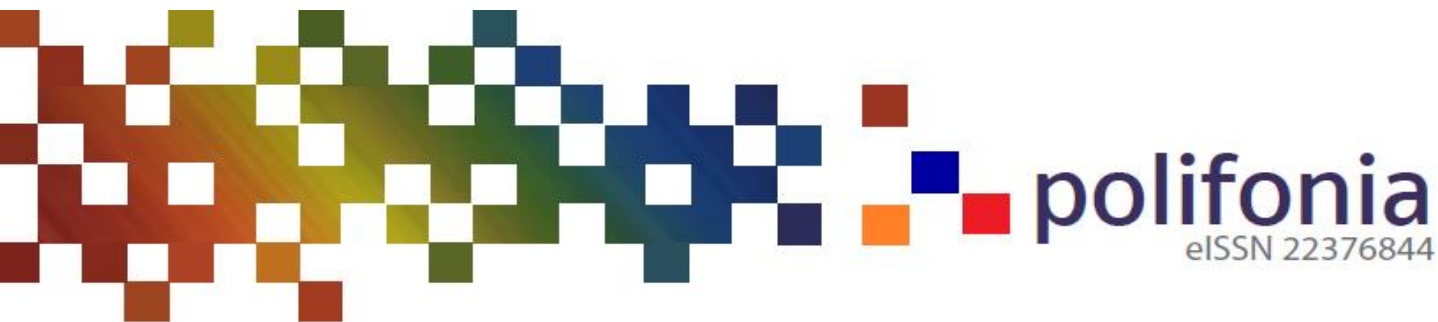
A escritura literária tem demonstrado amplamente como o elemento da *dialogicidade* é a expressão das formas mistas de reportar o discurso alheio. O discurso indireto livre, estudado por Volóchinov (VOLOŠINOV, 2014 [1929]), é uma estratégia literária emancipadora do querer/dever representar vozes – as vozes que, pelo contrário, resultam assujeitadas nas formas mais comuns do discurso direto ou indireto – para garantir que um texto se torne *afiguração*, espaço dialógico e enunciação não iterável.



Deve-se dizer que o discurso indireto livre em uma chave linguístico-literária (VOLOŠINOV, 2014 [1929], 2014 [1930a], 2014 [1930b]) é destacado por Bakhtin já no romance, em referência a Dostoiévski (BACHTIN, 2014 [1929], 1968 [1963]), mas também na *poesia*, em referência a Pushkin (BACHTIN, 2014 [1920-1924a]).

Para reencontrar essas correspondências teóricas linguístico-literárias, em versão cinematográfica, será necessário esperar a “ideia” estética de Pier Paolo Pasolini (1972 [1964]), que por ele próprio foi batizada de “subjéitiva livre indireta”, ou *semiobjéitiva*, a qual mutuava as regras literárias do reportar o discurso e que, de fato, substituía as modalidades de filmagem representacionais clássicas da subjéitiva e da objéitiva. Deve-se acrescentar que Pasolini, em seus filmes, evitava, tanto quanto possível, o uso do “plano seqüência”, da técnica de filmagem contínua (por contigüidade e metonímia) e do fluxo regular da vida, pertencente a um certo cinema em prosa, inaugurando, ao contrário, o *cinema de poesia*, que prefere organizar a montagem através de relações de similaridade e metáfora (JAKOBSON, 2009 [1932-1933]).

No entanto, há um retrocesso em relação aos anos em que o status da linguagem artística foi definitivamente reconhecido no Cinema (UFFICIO DOCUMENTAZIONE MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA, “Per una nuova critica. I Convegni pesaresi 1965-1967” [“Por uma nova crítica. As conferências de Pesaro 1965-1967”], NUOVOCINEMA N. 33, 1989, com textos de BARTHES, PASOLINI, METZ, ECO *et al.*). Os estudiosos dos círculos linguísticos, os chamados “formalistas”, foram os primeiros a se interessarem pela exploração da linguagem verbal, distinguindo-a em dois tipos: a linguagem prosástica e a linguagem poética. Viktor Chklóvski certamente teve o mérito de ter introduzido essa importante distinção em seus escritos “Voskrešenie slova” [*A ressurreição da palavra*], de 1914 (PREVIGNANO, 1979, p. 101-108; FERRARI-BRAVO, TREU, 2010, p. 119-127), porém sem considerar a possibilidade dialógica e de não indiferença entre a linguagem cotidiana e a linguagem artística, entre



a esfera da vida e a esfera da arte como, pelo contrário, farão Jakobson e Bakhtin, respectivamente no campo poético e literário.

3. Por uma *Semiótica do Texto* como *Semiótica da Escuta*

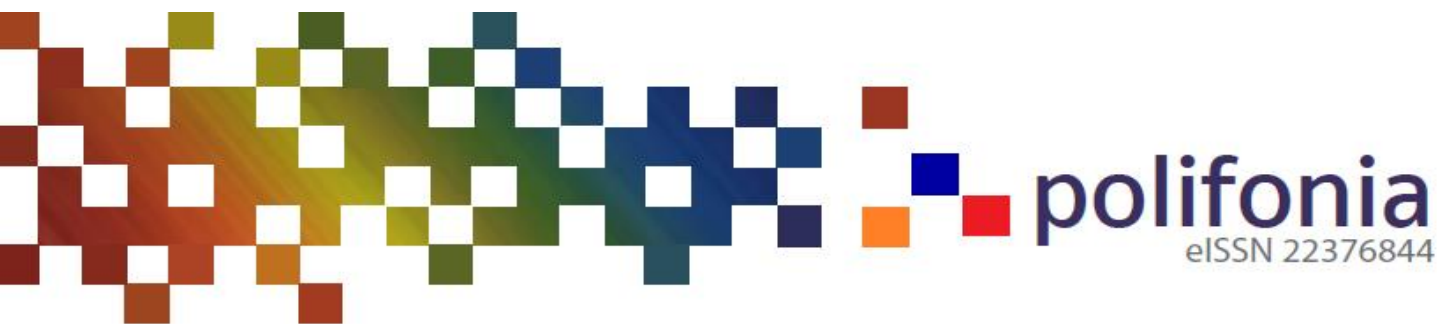
Para explicar seus efeitos também em chave cinematográfica, devemos necessariamente iniciar nosso discurso considerando a importante distinção linguístico-literária entre *prosa* e *poesia*, em particular retomando alguns estudos de Roman Jakobson sobre a arte da criação verbal (PONZIO, L., 2015, 2017a, 2017b).

Em seu *Prefácio* ao livro *Russia, Follia, Poesia* [*Rússia, Loucura, Poesia*], Todorov nos diz que, na “visão de Jakobson, a prosa está subordinada à poesia: esta última, de fato, como o autor costumava dizer, é a eterna e universal quintessência da Literatura; a prosa, por outro lado, é um compromisso entre poesia e linguagem cotidiana, que varia de acordo com as épocas e os países”¹ (JAKOBSON, 1989, p. 8).

A *prosa* é identificável pela composição etimológica do termo latino *prosa* (antigamente *proversa*, mais tarde *prorsa*), expressão linguística não sujeita às regras da “versificação”. *Prosa*, a forma feminina do adjetivo *prorsus* (*direito, em linha reta, linear, por si só*) deve ser considerada em *oposição à poesia* e ao *verso poético*: a prosa segue em frente, completa a linha, usa “ponto” e “na outra linha” apenas para indicar uma certa separação conceitual e não sugerida por aspectos musicais métrico-rítmicos.

Além disso, na criação poética, a associação entre palavras não é mais encontrada com base em uma semelhança referente aos significados dessas palavras. De outro modo, o acordo entre uma série de palavras reconhecíveis acontece por “*sinofonia*”, por semelhança sonora, construindo o sentido do verso em bases musicais, auditivas do texto.

¹ “visione di Jakobson, la prosa è subordinata alla poesia: quest’ultima infatti, come l’autore ebbe spesso a dire, è l’eterna e universale quintessenza della letteratura; la prosa invece è un compromesso tra poesia e linguaggio quotidiano, che varia a seconda delle epoche e dei paesi” (JAKOBSON, 1989, p. 8).

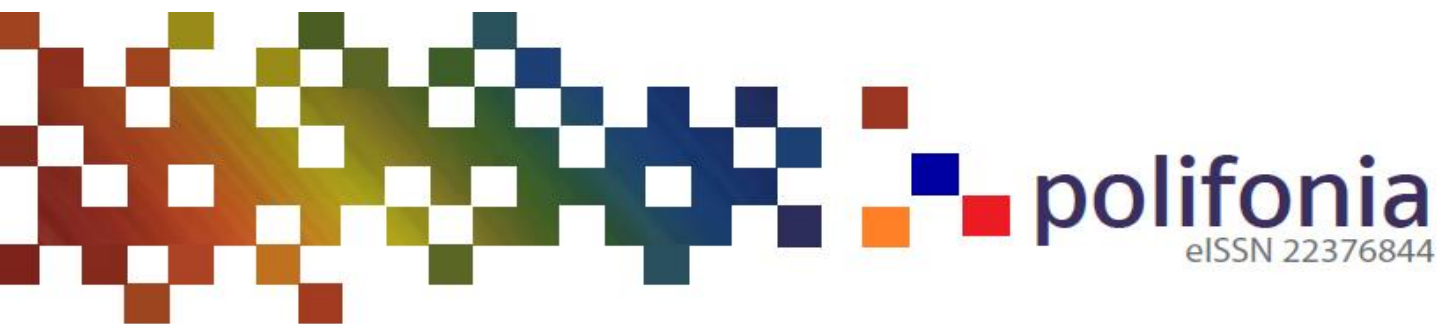


Com o objetivo de estabelecer uma *Semiótica do Texto* pretendida como *Semiótica da Escuta*, não é por acaso que Barthes (1977 [1954]), posteriormente, deu importância particular à musicalidade do texto; texto que, além do nível *informativo* (ou de *comunicação*) e do nível *simbólico* (ou de *significação*), oferece ao leitor-espectador um terceiro nível do sentido, aquele da *significância*, também chamado de “sentido obtuso” (*obtusus, que vem ao encontro*, também significa biselado, arredondado – voltarei a este aspecto, também em uma chave bakhtiniana e lotmaniana).

O “terceiro sentido” ou “sentido obtuso”, como descreve Barthes, está extremamente ligado à dimensão musical, à dimensão auditiva: feliz coincidência, diz Barthes, é que, no paradigma clássico dos cinco sentidos, o terceiro refere-se de fato ao sentido auditivo. Essa relação entre o sentido obtuso e a dimensão musical do texto é realizada, diz Barthes, no momento em que “a escuta (sem referência a uma *phoné* única) mantém em potência a metáfora que melhor se adequa ao ‘textual’: a orquestração, o contraponto, a estereofonia”² (BARTHES, 1985, p. 43, nota 2).

Lotman (2020 [1973]) também usa muito a metáfora do contraponto, falando do texto cinematográfico. A orquestração, o contraponto, a estereofonia são modalidades da *escritura*, da *textura musical do texto*, nas quais os significantes estão livres das relações de troca com o seu significado “próprio” e são entrelaçados por regras sintáticas específicas, que não respondem à sintaxe de qualquer “língua”, de qualquer código prefixado abstratamente. Lotman, em sua descrição do texto cinematográfico, também usa frequentemente o termo “polifonia” e o adjetivo “polifônico”. Assim como Bakhtin, como já tivemos ocasião de observar, utiliza o termo “musical” *polifonia* referente à Literatura e, em particular, ao “romance polifônico”, que o filósofo russo inaugura com o estudo da obra de Dostoiévski.

² “l’ascolto (senza riferimento a una *phoné* unica) detiene in potenza la metafora che meglio si adatta al ‘testuale’: l’orchestrazione, il contrappunto, la stereofonia” (BARTHES, 1985, p. 43, nota 2).

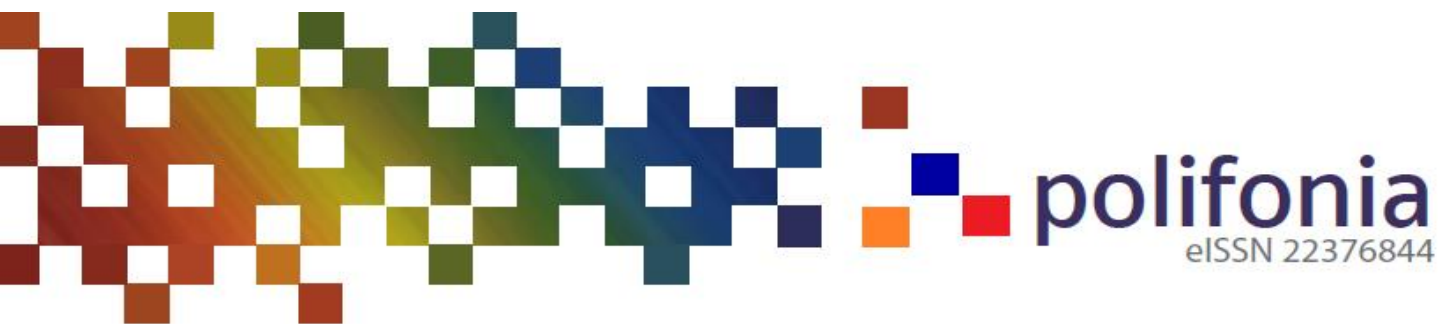


“Polifonia” é também um conceito central na pesquisa teórica e criativa de Eisenstein sobre o texto cinematográfico. A orquestra, escreve Eisenstein em *Il colore* [A cor] de 1946 (EJZENŠTEJN, 1982 [1946], p. 76), representa o protótipo de um procedimento correto que visa utilizar cada setor expressivo ao máximo de suas possibilidades, sabendo, ao mesmo tempo, colocá-lo no *ensemble* geral. A polifonia consiste em uma heterogeneidade dos meios expressivos, cujas “vozes” são mutuamente respeitadas e distintas, embora coordenadas por uma “orquestração” hábil. A polifonia é funcional para trazer, em um dado momento do desenvolvimento do discurso fílmico, um certo elemento expressivo ao máximo de suas possibilidades e atuar mais que outros como significante principal. A polifonia é, portanto, concebida como uma troca de meios expressivos em função do efeito dramático. No entanto, isso não significa que vários meios expressivos sendo utilizados simultaneamente acabam anulando-se. Essa rotação não é assujeitamento, mortificação de um meio expressivo para o benefício de outros, mas esses devem alternarem-se de acordo com as necessidades expressivas. A orquestração envolve, portanto, uma calculada emersão de um meio expressivo, precisamente através do emprego correto e apropriado de outros.

4. A vida afigurada e o “cronótopo literário”

A obra cinematográfica, como trabalho artístico, exige que nos afastemos do “cronótopo cotidiano”, em favor do “cronótopo literário”, de acordo com o ponto de vista (do *como*), estabelecendo uma nova ordem de concatenação e um novo sistema de relações, com o único propósito de conferir, à passiva e estática realidade, uma dramática e dinâmica eficácia capaz de expressar uma concepção do mundo.

A vida afigurada na/no tela/texto pelas imagens difere daquela vida real: cronótopo literário e cronótopo cotidiano não coincidem, um não pode substituir o outro. O cronótopo literário pode estender o tempo por páginas e páginas – “escrever para não



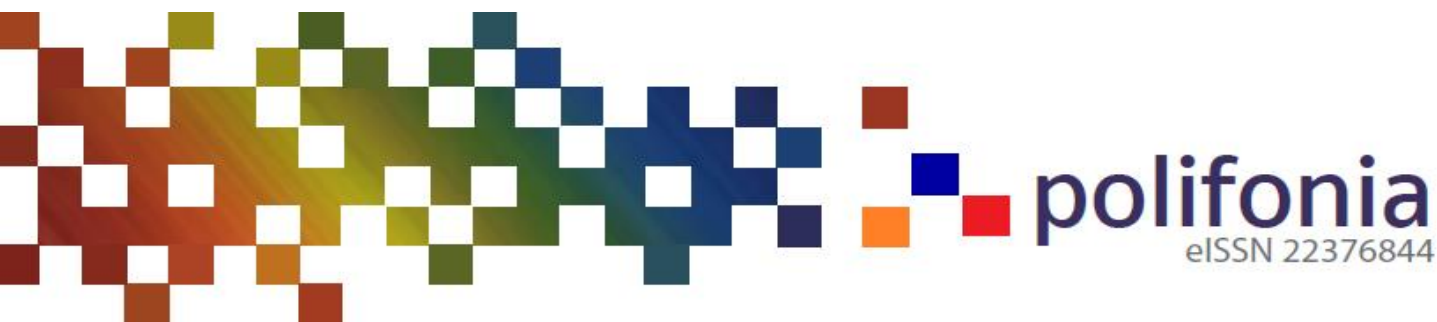
morrer” (BLANCHOT, 1982 [1949]), “entretenimento infinito”, diz Blanchot (2015 [1969]); uma “linguagem ao infinito”, resume Foucault (1966) –, que se pode ver em *As mil e uma noites*, contos sem fim; em *O milagre secreto* de Borges ou em *As noites brancas* de Dostoiévski e o seu herói-sonhador de 4 noites primaverais intermináveis. Da mesma forma, o cinema mostra essa correspondência não com o tempo absoluto, mas com o tempo relativo e com sua própria medida de tempo (por exemplo, o tempo de 3 minutos marcado em um relógio no filme *007* estende-se para mostrar as peripécias de James Bond ao desarmar uma explosão nuclear), também tirando sarro da história, a concatenação de eventos com o uso das estratégias mais conhecidas como o *flashback*.

Polifonia dramatúrgica, separação e quebra de conexões passivas e realísticas, união de coisas geralmente mantidas separadas e distintas: tudo isso está relacionado ao que Eisenstein chama de “*ex-stasis*”. “*Ex-stasis*”, literalmente “saída fora de si mesma”, indica o modelo dinâmico e temporal das passagens e comutações de um registro expressivo para um outro (de imagem para a música, depois à cor).

5. Processos dinâmicos dos signos e o desafio da Semiótica da Cultura

Como Montani aponta (ver sua “Introdução” in: EJZENŠTEJN, 1982 [1946]; MONTANI, 1971), o conceito de “*ex-stasis*” pode ser conectado ao conceito bakhtiniano de “corpo grotesco”, segundo o qual cada coisa é vista em devir e inseparavelmente conectada com outras coisas, em um processo generativo, como criada e criante: “O corpo grotesco não é mais dado e definido: ele se constrói e se cria continuamente, e é ele mesmo que constrói e cria um outro corpo”³ (BACHTIN, 2001 [1965], p. 347). Tal processo dinâmico do signo também foi evidenciado por Peirce na sua concepção do pensamento como reenvio de signo a signo, os quais, como “interpretantes” uns dos outros, seguem-

³ “Il corpo grottesco non è mai dato e definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso, che costruisce e crea un altro corpo” (BACHTIN, 2001 [1965], p. 347).



se sem fim; uma cadeia ininterrupta que o semiótico americano chama de “semiose ilimitada” (PEIRCE, 1956 [1923], 1980, 2003; SEBEOK, 1984 [1981]).

Algumas das principais questões de ordem semiótica podem ser, portanto, mais bem compreendidas à luz do texto cinematográfico, justamente por sua complexidade e riqueza de meios expressivos. Entretanto, o Cinema não oferece apenas uma expansão do campo de investigação e relações de homologia útil no estudo dos signos e dos textos, mas também a possibilidade de um ângulo crítico em relação aos temas tratados; dado que o Cinema, como Lotman (2020 [1973]) nos diz com clareza, é potencialmente capaz não apenas de produzir uma “cultura cinematográfica” no espectador, mas, acima de tudo, de transformar, de remodelar a cultura mesma.

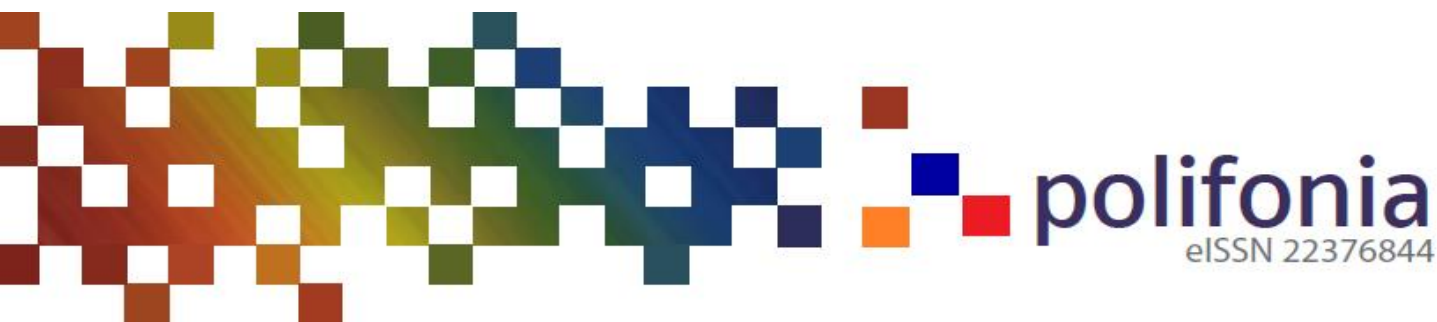
Voltando à etimologia do termo latino *versus*, tem-se que o verso contém em si a ideia de um retorno regular. Mas, como Jakobson nos faz notar melhor, em oposição à *prosa*, que prossegue em um sentido único e apenas com a progressão adiante, na “percepção do verso contém seja a sensação imediata do presente, seja o retorno do olhar para os versos anteriores, seja a viva antecipação dos versos sucessivos”⁴, e essas “impressões conjuntas compõem-se no jogo vivente do invariante e das variações, ou sugerem ao autor, ao leitor, ao declamador, ao ouvinte a constante de medida do verso, colorida e enriquecida de digressões e desvios”⁵ (JAKOBSON, 2009 [1980], p. 104).

Como mencionei, na linearidade da prosa⁶, também existem importantes contribuições de Volóchinov (VOLOŠINOV, 2014 [1926], 2014 [1929], 2014 [1930a]; BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014), em particular na terceira parte do *Marxismo e*

⁴ “percezione del verso sono contenute sia la sensazione immediata del presente, sia il ritorno dello sguardo ai versi precedenti, sia la viva anticipazione dei versi successivi” (JAKOBSON, 2009 [1980], p. 104).

⁵ “impressioni congiunte si compongono nel gioco vivente dell’invariante e delle variazioni, ovvero suggeriscono all’autore, al lettore, al declamatore, all’ascoltatore la costante della misura del verso, colorita e arricchita dalle digressioni e dalle deviazioni” (JAKOBSON, 2009 [1980], p. 104).

⁶ Para uma reconstrução desta mesma discussão e sobre a questão etimológica do termo *prosa*, reenvio o leitor ao texto de Chklóvski, *Una teoria della prosa [Uma teoria da prosa]* (ŠKLOVSKIJ, 1966, p. 33): texto também referenciado por Medviédev, em *O método formal* (1928).

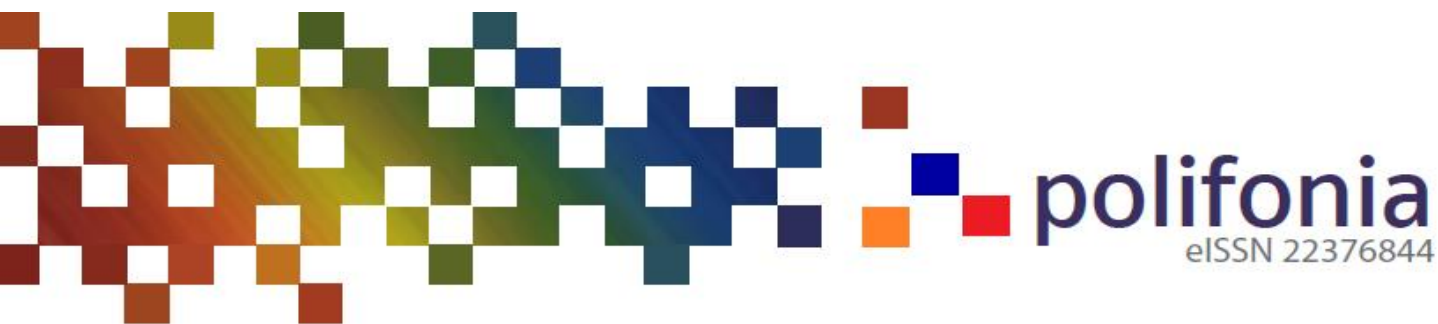


da *filosofia da linguagem* (VOLOŠINOV, 2014 [1929]), onde é feita referência à importância do discurso indireto livre, extraído da teoria linguística e verificado em chave literária.

Operando por afiguração e não por representação, a escritura literária é uma escritura nem sempre linear, se considerarmos, como Volóchinov e Bakhtin (VOLOŠINOV, 2014 [1929]; BACHTIN, 2014 [1929], 1988 [1979]) nos ensinam, a diferença entre “estilo linear” e “estilo pitoresco”; este último capaz de enfraquecer os contornos rígidos dos corpos fechados e separados. Tal enfraquecimento não acontece na forma “retórica”, na qual se exige uma percepção ainda clara das fronteiras entre o discurso próprio e a palavra outra, mais precisamente no “discurso indireto livre”. Ao desdobrar a trama, respeitando suas regras, formas e estruturas, a enunciação literária do discurso indireto livre é capaz de transgredi-las em um diálogo denso entre o discurso reportado e o discurso reportante.

6. O autorretrato como paradigma do texto artístico bifronte

Deve-se ter em mente que a enunciação pode ocorrer tanto no texto verbal quanto no texto não verbal. O autorretrato, por exemplo, é um gênero textual que se presta bem a evidenciar esse lugar (paradoxal) de *não* representação, portanto, de afiguração “não linear” e “pitoresca”, *figural*, diria Deleuze sobre Bacon, em contraposição à figuração, ilustração (DELEUZE, 2004 [1981]). O autorretrato como *autorretratar-se, retirar-se, tirar-se fora, ver-se como outro* (DERRIDA, 2003; NANCY, 2002, 2014; FOUCAULT, 1998 [1986]), é antes de tudo um autorretrato do outro, aqui no duplo movimento tensional, vale dizer: “o outro retrato” significa seja “o outro que é reproduzido”, seja “o outro que se retira de ser retratado”. Nessa tensão de retirar-se e retrair-se (em italiano *ritrarsi* joga em duplo sentido), autor-homem e herói não coincidem, mas o herói é rendido como autor-criador.



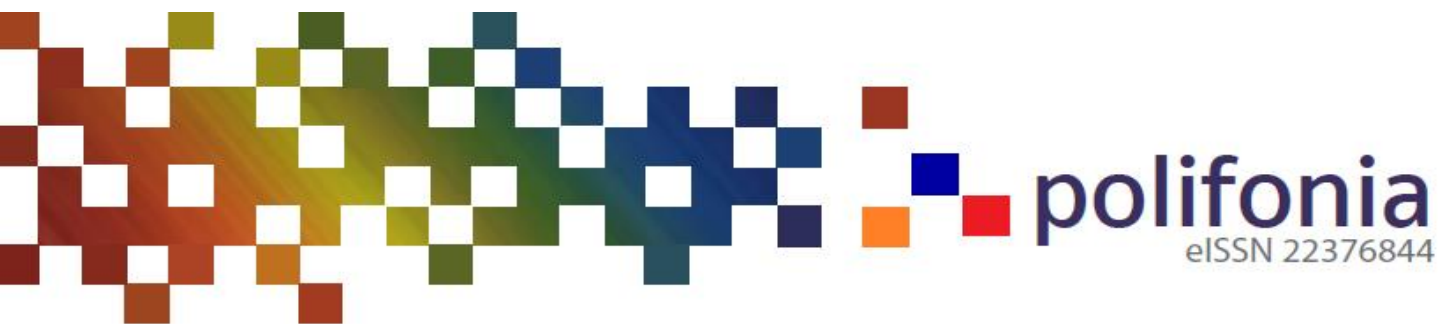
O autorretrato é o paradigma do texto artístico bifronte não forçado a fazer escolhas opositivas: objetiva/subjetiva, significado/significante, figura/fundo, forma/conteúdo. O autorretrato é um contínuo atentado ao princípio de identidade. O autorretrato é o que não adere à imagem *si-dizente* [“sé-dicente”], que se diz de si mesma (e acredita dizer); nem recai no verbo *ser*, mas adia e relança o sentido na direção de uma alteridade não relativa, mas absoluta, na qual o outro é o inesperável: o que ou aquilo que você não espera, em um encontro-evento, por aparição, uma aparição não mais ligada ao mundo das aparências, e nele se revela a sua inextricabilidade, ineliminabilidade.

A arte é esse movimento arriscado, em que o encontro com o outro é o *traço-risco* característico da Arte (DERRIDA, 2005 [1990]), também na releitura de um Narciso que vai ao encontro do outro e não ao encontro consigo mesmo. O autorretrato reenvia o próprio autor a “ver-se” como *outro* e não como idêntico. A sua imagem não adere ponto a ponto à imagem “real”, “realística”, “oficial”, mas considera apenas alguns pontos particulares, alterando seus detalhes que a caracterizam e a caricaturam em uma imagem *que se torna imagem, afiguração* (em Bakhtin, *izobraženie* contém *obraz* = imagem), uma semelhança icônica diferida (PONZIO, 2019), não mais concebida na forma de imagem-ídolo como filiação de identidade e diferença.

O autorretrato é, portanto, um gênero (um texto) extremamente *dialógico*, no qual a alteridade se manifesta em todas as suas gamas expressivas. Aqui, o autor necessariamente se coloca em uma situação de escuta como outro de si mesmo (mostrando como ele gostaria de ser para si mesmo), e com o outro fora de si (como gostaria de mostrar-se aos outros, mas também como os outros veriam ele próprio).

7. A linguagem *ante litteram* e a enunciação nas palavras e nas imagens

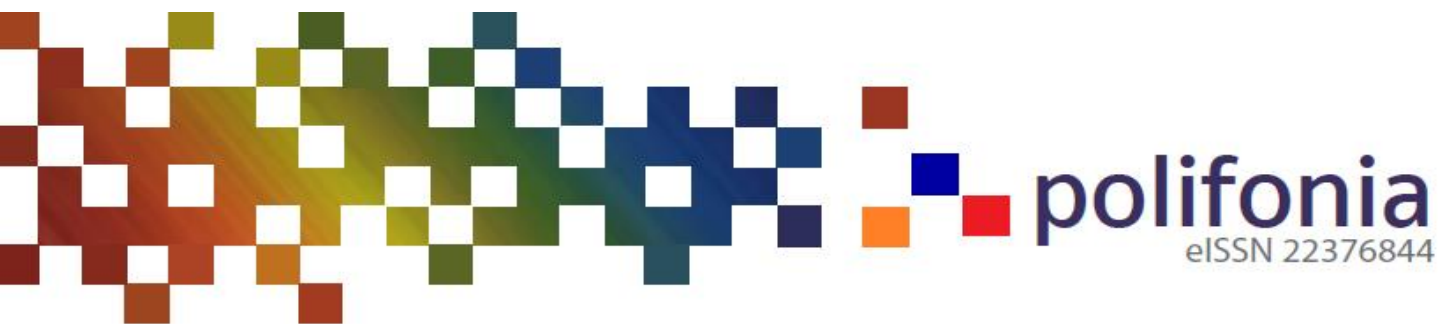
Além disso, é necessário acrescentar em nossa reflexão, quanto seja determinante considerar também o Cinema como *enunciação*, portanto como linguagem em sua



initerabilidade, e não como língua que toma a frase como modelo (sempre “abstrata” em sua repetição, sem entonação e sem contexto). Além de Bakhtin, é necessário mencionar o trabalho de Volóchinov (VOLOŠINOV, 2014 [1926], 2014 [1929], 2014 [1930a], 2014 [1930b]), que define a enunciação como um “contexto de vida”: potencial patrimônio social da vida humana (VOLOŠINOV, 2014 [1926]). E se tal enunciação é realizável apenas em um espaço dialógico, a linguagem cinematográfica incorpora perfeitamente o lugar dessa dialogicidade em sua heterogeneidade inata. Tal dialogicidade é determinada apenas em uma relação intercorporal, entre diferentes linguagens, entre textos, entre signos.

O texto artístico verbal ou não verbal, portanto, oferece a possibilidade de colher melhor a estrutura dialógica da enunciação. Para compreender como são tecidos os corpos escritos, os corpos das palavras (literário, poético) e os corpos das imagens (pictóricas, fotográficas, fílmicas), deve-se considerar imediatamente uma prevalência da *significância* sobre a *significação* (BARTHES, 1985).

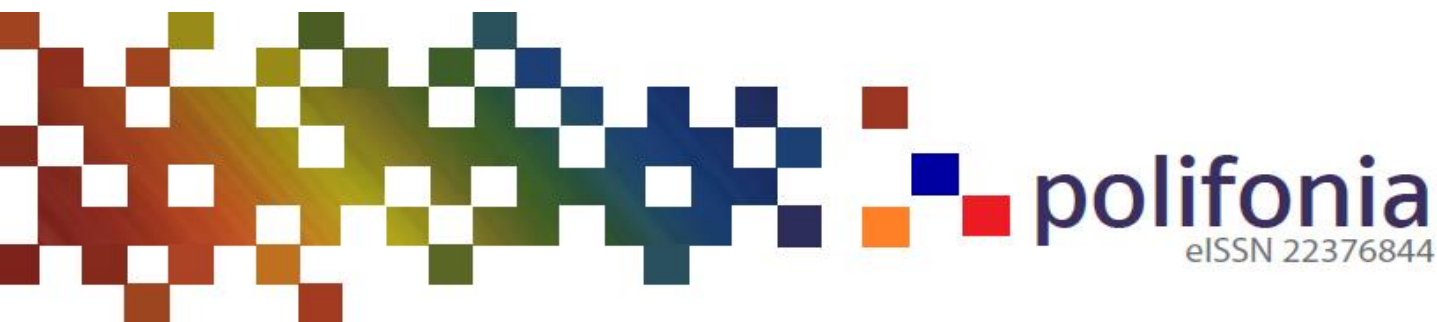
Como antecipamos, de significância, de terceiro sentido, de visão obtusa que fala Roland Barthes, aquele que, antes de outros, compreendeu essa estreita relação entre o “mundo legível” e o “mundo visível” (BARTHES, 1985), mudando a perspectiva da Linguística em direção a uma Translinguística; uma Linguística que supera a si mesma, seus campos de aplicação, que, portanto, ultrapassa um certo “verbocentrismo”, centrado em línguas naturais consideradas sistema de comunicação “primário” do animal humano (em particular da escola de Moscou-Tartu), um conceito posteriormente negado e definitivamente desmantelado por Sebeok (2001). É, de fato, a *linguagem* que caracteriza o animal humano e não a língua; “língua” que Sebeok indica com o termo *falar*, para evitar cair nas armadilhas linguísticas (em inglês *language*, em russo *jazyk*, em alemão *sprache*, palavras que traduzem equivocadamente tanto língua quanto linguagem) e, portanto, quer sublinhar a atividade fonatória.



Estamos falando de uma *linguagem ante litteram*, portanto, utilizada antes da sociedade do alfabeto. A língua é, por consequência, um sistema de modelização secundário, que se realiza precisamente em um segundo momento evolutivo da espécie humana, por *exaptação*, ou seja, assumindo novas formas de *linguagem* (poderíamos usar como sinônimo o termo *escritura*, termo revisitado, sobretudo, em chave filosófica). Isto é, a capacidade sintática espécie específica do animal humano, em particular a partir das espécies denominadas *Homo Habilis* até o *Homo Sapiens Sapiens*, e que toma formas fonatórias e transcritivas apenas a partir do *Homo Sapiens*. Para completar a análise de Sebeok (2001), o dispositivo de modelagem terciária refere-se a sistemas culturais.

É importante dizer que a *linguagem*, como modelização primária, espécie específica da espécie *Homo*, não é um dispositivo comunicativo, diferentemente do *falar*, nascida e criada para essa função específica. Tal caráter infuncional, evasivo, *obtusos*, imprevisível em relação ao significado, é logo captado na escritura literária de Virginia Woolf que, sob o pretexto do falar próprio da linguagem cinematográfica, entra nessa relação muito estreita entre palavra e imagem e suas consequentes similitudes e diferenças.

A língua dispensa as palavras em termos que tornam o vocabulário miseravelmente insuficiente para a escritura literária. O modelo de todas as linguagens não é a língua, a linguagem articulada: essa é a grande resistência da imagem, a de não se entregar a um sistema de significação. Existem linguagens que se articulam sem língua expressa nessas artes do espaço silenciosas, mas *não mudas*. Elas falam, e como! Artes que falam uma linguagem própria, nas formas do calar e do falar indireto (VOLOŠINOV, 2014 [1929]). Dessas artes silenciosas, até o cinema demonstrou em sua gênese, do mudo ao sonoro, de superar o verbal e saber falar através das imagens. Daí também a escolha política de Pasolini de abandonar em um certo ponto a língua italiana nacional “tecnológica e tecnocrática” (língua que nos obriga a dizer, como observou Barthes [1986, 1988]) para uma outra língua, ou seja, é a linguagem transnacional do cinema



(PASOLINI, 1972 [1964]), capaz de superar cada barreira linguística (BARTHES, 1975, 1997).

8. O limite da língua e as estruturas narratológicas na Literatura e no Cinema

No entanto, como é sabido, as melhores imagens são encontradas precisamente na palavra literária capaz de zombar do poder das palavras de ordem e de cada palavra servil à significação, à representação e, como melhor dirá Virginia Woolf (2012), fazendo-se palavras inúteis, em sua total infuncionalidade e absoluta alteridade.

Sabemos que mesmo as ideias mais complexas formam cadeias de imagens, “através das quais subimos, entre curvas e desvios, até chegarmos à luz do sol”⁷ (WOOLF, 2012, p. 13). No entanto, de tudo o que é acessível às palavras e *apenas às palavras* (a cadência de um ritmo poético), adverte Virginia Woolf, o cinema deve evitar.

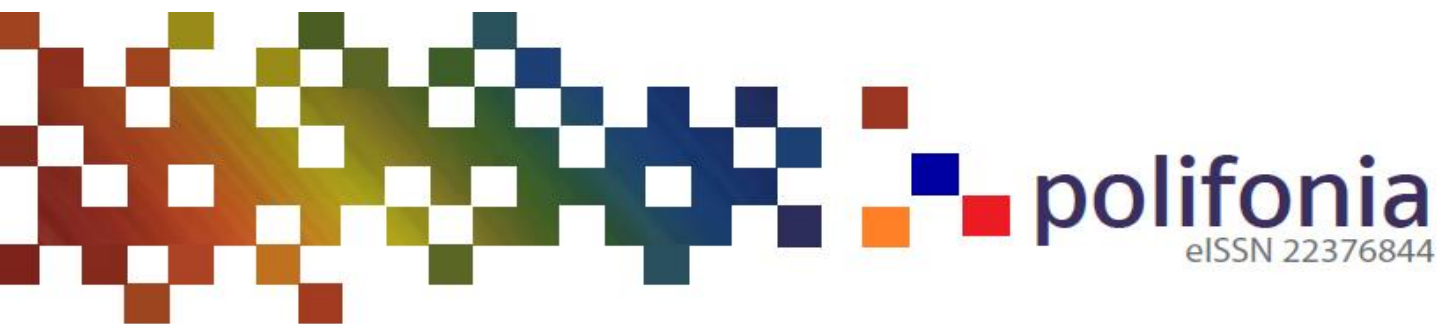
O cinema é, de fato, mergulhado em sua presa, previne Virginia Woolf, e a vítima privilegiada é precisamente a Literatura: “e seus romances mais famosos, e seus personagens notáveis e as suas cenas famosas pareciam não pedissem outra coisa que estarem em um filme”⁸ (WOOLF, 2012, p. 10-11).

Às vezes, no cinema, em meio a sua imensa destreza e imensa competência técnica, a cortina se abre e vemos, à distância, alguma beleza desconhecida e inesperada. Mas isso só acontece por um momento. Porque aconteceu um fato estranho – ao contrário das outras artes que foram concebidas nuas, esta, a mais nova, foi concebida completamente vestida. É capaz de dizer tudo antes de ter algo a dizer (WOOLF, 2012, p. 16)⁹.

⁷ “attraverso le quali risaliamo, tra curve e deviazioni, sino a giungere alla luce del sole” (WOOLF, 2012, p. 13).

⁸ “i suoi più celebri romanzi, i suoi noti personaggi e le sue famose scene sembravano non chiedessero altro di essere messi sulla pellicola” (WOOLF, 2012, p. 10-11).

⁹ “A volte, al cinema, nel bel mezzo della sua smisurata destrezza ed immensa competenza tecnica, si apre il sipario e scorgiamo, in lontananza, qualche sconosciuta ed inaspettata bellezza. Ma ciò accade per un solo istante. Perché è accaduto un fatto strano – al contrario delle altre arti che sono state concepite nude, questa, la più giovane, è stata concepita completamente abbigliata. È in grado di dire tutto prima che abbia qualcosa da dire” (WOOLF, 2012, p. 16).

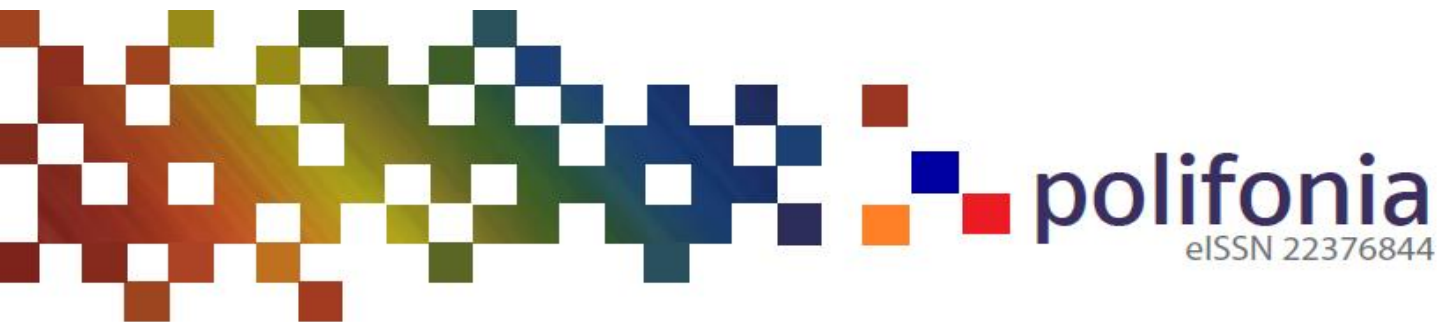


Mas os resultados se mostraram desastrosos para ambos [Cinema e Literatura]. A união inatural de imagens fílmicas *articuladas em uma única sílaba escrita* não tem a mínima referência à palavra *no* romance (na tela, poderíamos dizer com Virginia Woolf: “Aqui está Anna Karenina!”, e também “Não é Anna Karenina!”). Somente quando desistimos de conectar as imagens ao romance, é naquele momento que podemos imaginar o que o cinema poderia fazer se fosse livre para agir com as suas ideias, as suas linguagens e as suas “vozes” (enquadramento, montagem, ângulo, cor, música etc.), deixando de ser um parasita, andando com os próprios pés, falando uma linguagem própria heterogênea, escrevendo-se/filmando-se, ou seja, tornando-se *visível* sem a ajuda das palavras.

Do pré-texto do título do programa da BBC, *Mi mancano le parole* [*Faltam-me as palavras*], no qual Virginia Woolf, convidada, fez o seu discurso, transmitido em 29 de abril de 1937, a escritora inglesa contorna o significado das palavras – “As únicas que dizem a verdade nada além da verdade”, ela nos diz – declarando, imediatamente e sem rodeios, que *as palavras são inúteis*.

Em relação ao título do programa, quando geralmente se diz: *Mi mancano le parole* [*Faltam-me as palavras*] não é apenas a expressão de ser insuficiente, carência das palavras que venham, assim, *a falhar* (“faleceram/faltaram improvisadamente” e abandonaram-nos, deixando-nos, por nossa vez, sem palavras), ou a expressão muitas vezes referida até mesmo a um animal muito inteligente (“falta-lhe só a palavra”), mas pode ser entendida também transitivamente, como algo que não me atinge, que erra o alvo, que me esquiva, palavras que não levam a “termo”, que não “executam sentenças de morte”; *as palavras me faltam* não alcançando a intenção delas de significar, produzindo a falha, errando o tiro, fazendo falhas; elas falham, falhando o corpo, deixando-o a si mesmas escapar à mercê dos significantes.

Perséfone sabia muito bem e avisara Orfeu que o seu virar-se seria a condenação final de Eurídice, dando a entender que uma Arte que assujeita, que visa a possuir as



coisas, bem como cada tentativa definitiva de nominação, de significação, de designação, de representação, é uma arte mortífera (isto é o que dizem explicitamente as “narrativas-apologistas”¹⁰ de Balzac, Poe, Zola, Wilde etc. no âmbito da imagem retraída). Na nominação, sabe-se, a obra não se exaure, nem muito menos uma palavra na sua relação exclusivamente semântica. O uso mais correto das palavras não é o de enunciar uma asserção útil, a de atestar (ou *recitar*, no caso do teatro), no momento que uma declaração útil pode significar apenas e *somente uma coisa*; todavia reside na natureza das palavras significar mais coisas (BENE; DELEUZE, 1978), a palavra deve ter pelo menos dois sentidos ao mesmo tempo, como as imagens reversíveis nas pinturas de Arcimboldo, analisadas por Roland Barthes (1985).

A contradição em termos é imediatamente colhida por Virginia Woolf, que identifica dois interpretantes na palavra *craft* [ofício/astúcia]. Brincando com esse vocábulo (do título de seu discurso, em que a palavra é composta em “Main-craft” [“artesanato”], com duplo significado, Virginia Woolf nos diz: o primeiro significado da palavra *craft* é de “obter *objetos úteis* de material sólido – por exemplo uma panela, uma cadeira, uma mesa”¹¹; e, um segundo, o de “persuasão, astúcia, engano” (WOOLF, 2012, p. 17-18)¹². O duplo significado faz dessa palavra um corpo de dois conceitos incongruentes, que gerariam apenas monstros, tanto que a escritora inglesa imediatamente mudou o título de seu discurso para: “Um passeio em torno das palavras”¹³ (WOOLF, 2012, p. 18), distraíndo a língua de pôr termos às palavras.

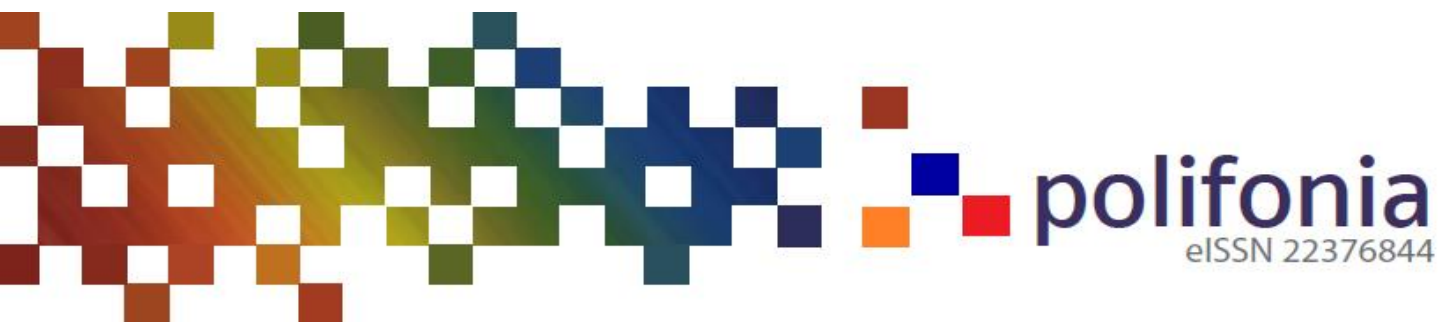
A inutilidade, a infuncionalidade das palavras constituem o grau de *inconsumibilidade*, de ilegibilidade do texto que, no entanto, não pretende ser o estágio “defeituoso” ou “monstruoso” da escritura. Pelo contrário, constituiria o valor adjunto do

¹⁰ “racconti-apologhi”.

¹¹ “ricavare *oggetti utili* da materiale solido – per esempio una pentola, una sedia, un tavolo” (WOOLF, 2012, pp. 17-18).

¹² “persuasione, astuzia, inganno” (WOOLF, 2012, pp. 17-18).

¹³ “Una passeggiata intorno alle parole” (WOOLF, 2012, p. 18).



texto, também com a vantagem de uma certa *opacidade gráfica*: “a escritura, frequentemente (ou sempre?) serviu para esconder mais do que mostrar”¹⁴, diz Barthes (1999 [1994, 1973], p. 10).

Uma escritura, portanto, ao limite do decifrável e a sacrifício próprio de uma legibilidade nas suas tarefas puramente práticas e funcionais de comunicação, de registo, de transcrição, de meros instrumentos mnemotécnicos. A legibilidade clássica e institucional, de fato, fecha a obra e a vincula à leitura, lê “à letra” [*literalmente*], prega-a à sua lei, dita-lhe seu significado, fixando o sentido em uma unidade fechada (FOUCAULT, 1996) determinada e definida univocamente, impedindo-a de tremer, de duplicar-se, de divagar, de diferir.

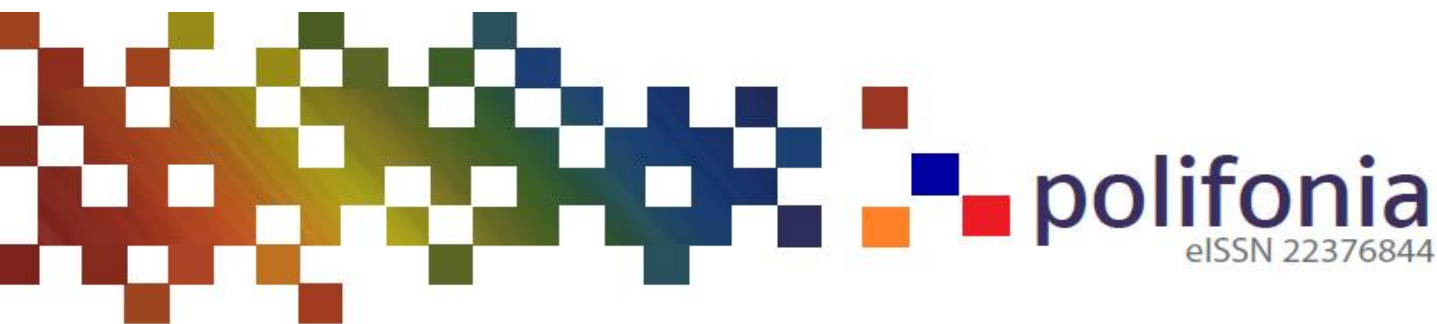
Em uma primeira leitura, o *sentido útil*, o *significado superficial*, é colhido; mas imediatamente depois que começamos a olhar para as palavras, elas se misturam e mudam – continua a dizer-nos Virginia Woolf. Isso demonstra, se houver necessidade – afinal, somos todos conscientes disso – quão poucas as palavras têm o dom inato de serem úteis. “Se persistirmos em forçá-las contra sua natural inutilidade, perceberemos a nossas custas quanto elas nos desviam, enganam-nos”¹⁵ (WOOLF, 2012, p. 19); as palavras têm dado frequentemente provas de detestarem ser úteis; a natureza delas não é a de se expressar por meio de uma única afirmação, mas com mil possibilidades, tanto que finalmente começamos a olhar a cara da realidade. Palavras imediatamente dão vida a moitas de arbustos, todas não pertinentes; talvez um dia as palavras serão “multadas” pelo uso inadequado da linguagem, ironiza Virginia Woolf (2012).

Mas as palavras, se usadas de maneira apropriada na escritura, parecem “capazes de resistir para sempre”¹⁶ (WOOLF, 2012, p. 22). A escritura é precisamente esse lugar

¹⁴ “la scrittura è sovente (o sempre?) servita a nascondere più che a mostrare” (BARTHES, 1999 [1994, 1973], p. 10).

¹⁵ “Se ci ostiniamo nel forzarle contro la loro naturale *inutilità*, ci accorgeremo a nostre spese quanto esse ci sviino, ci ingannino” (WOOLF, 2012, p. 19).

¹⁶ “capaci di resistere per sempre” (WOOLF, 2012, p. 22).

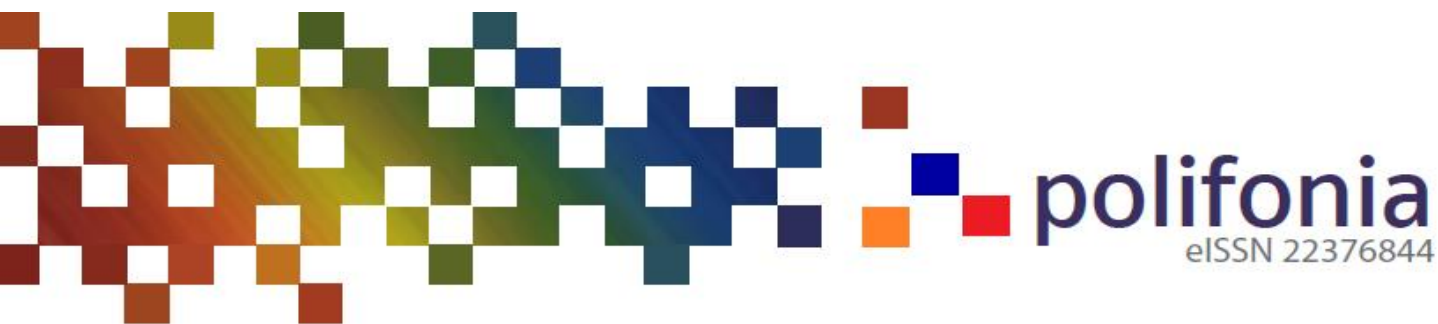


de resistência à leitura: a escritura é o que resiste à leitura, tornando-a paradoxalmente ilegível (BARTHES, 1999 [1994, 1973]). A escritura do escritor é acima de tudo uma *escritura sobre escritura*: é uma “escritura ao quadrado”, diria Derrida (2016 [2012]), em seu livro *Pensar em não ver. Escritos sobre as artes do visível, 1979-2004*.

Ao distrair as palavras do significado imediato delas, portanto, uma certa linearidade clássica entre *significado* e *significante* é interrompida. Isso explicaria como o modelo semiótico de Peirce e o de Bakhtin são certamente mais complexos do que a configuração perfeitamente correlacionada do signo entre *langue* e *parole* de matriz saussuriana (pelo menos aquela herdada inicialmente dos *Cours* (SAUSSURE, 2011 [1916])). Daí a querela acerca de uma concepção muito estática do signo saussuriano, simplificada na troca comunicativa igual e sem nenhum caráter excedente, nenhuma alteridade, segundo uma visão um tanto econômica e utilitarista da comunicação, que, portanto, não leva em conta o *processo interpretativo* e de *compreensão respondente* (BAKHTIN, 1988 [1979]).

O significado está na relação entre signos, não os signos de um sistema definido e fechado (código, *langue*), mas se trata dos signos que se encontram no processo interpretativo, de uma compreensão respondente e não iterável. Para Peirce (2003 [1931-1958]), o significado é o interpretante, ou seja, um outro signo, em que a relação entre signo e seu objeto é necessariamente mediada entre signo e interpretante. Em termos bakhtinianos, a estrutura dialógica do signo torna-se de fundamental importância, a qual lhe dá um efeito que não cancela o diferimento, a alteridade, a intercorporeidade, ou seja, o processo de semiose que ocorre pela transmigração de sentido em outros corpos sígnicos.

As palavras não são encontradas na inscrição tipográfica do corpo da letra indelével, não vivem na ordem da sua sistematização literal, e até as imagens de alguma coisa não são o simples reportar/recalcar/reprender o objeto da realidade: a imagem



mostra-se sem referir o objeto, tornando-se imagem, de fato, signo de qualquer coisa outra (PONZIO, L., 2010, 2016a, 2016b, 2017a, 2017b).

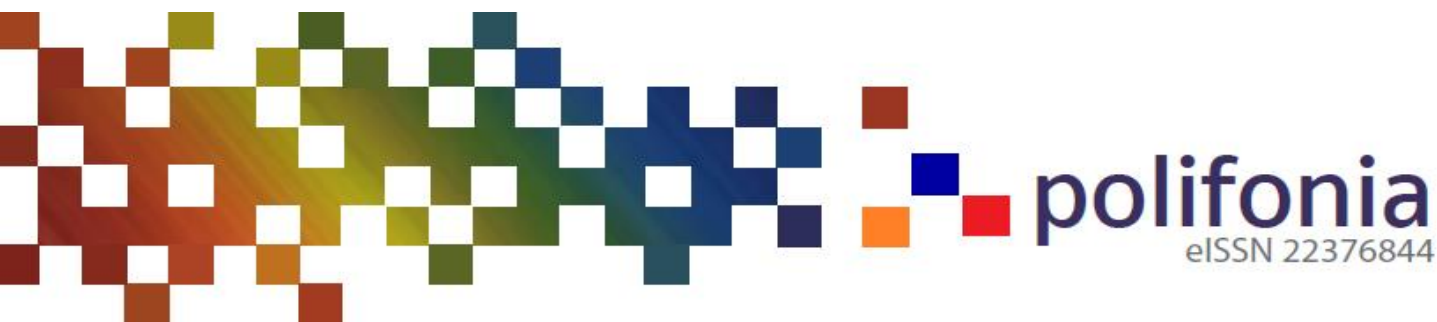
As palavras e as imagens, através de seu poder evocativo, sígnico, dizem muito mais do que aquilo que significam: as palavras estão grávidas de imagens, e cada imagem chama as palavras, diante das imagens sempre há um apelo (DERRIDA, 2016 [2012]).

O que deve ser feito com as palavras é *distrair a língua* de modo que o *não verbal* apareça no *verbal*, isto é, fazer com que as palavras ressoem de tal maneira que não pertençam mais à “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2004 [1970]), devido à sua capacidade de escapar da forma que foi inicialmente atribuída a elas. Paradoxalmente, as palavras tornam-se interessantes quando não são mais *discursivas*, mas *dialógicas*, empregando-as para explodir a ordem do discurso, o mundo dos objetos, o estado das coisas. A irregularidade regulada das palavras é dada por sua dialogicidade interna: a palavra é constitutivamente dialógica, dizem-nos Volóchinov e Bakhtin na segunda edição da obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de 1930, especificamente na terceira parte intitulada “Per una storia delle forme dell’enunciazione nelle costruzioni linguistiche. Saggio di applicazione del metodo sociologico ai problemi della sintassi” [“Para uma história das formas de enunciação nas construções linguísticas. Ensaio sobre a aplicação do método sociológico para os problemas de sintaxe”] (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014).

9. O “carnavalesco” e o “corpo sem órgãos”

O corpo das palavras torna-se corpo das imagens no corpo grotesco, carnavalesco que se coloca contra o poder e o seu exercício de impor identidade e diferenças:

O carnaval é um espetáculo sem luzes e sem divisão entre artistas e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. O carnaval não é contemplado e nem recitado, vive-se nele, vive-se de acordo com suas leis, desde que essas leis estejam em vigor, ou seja,



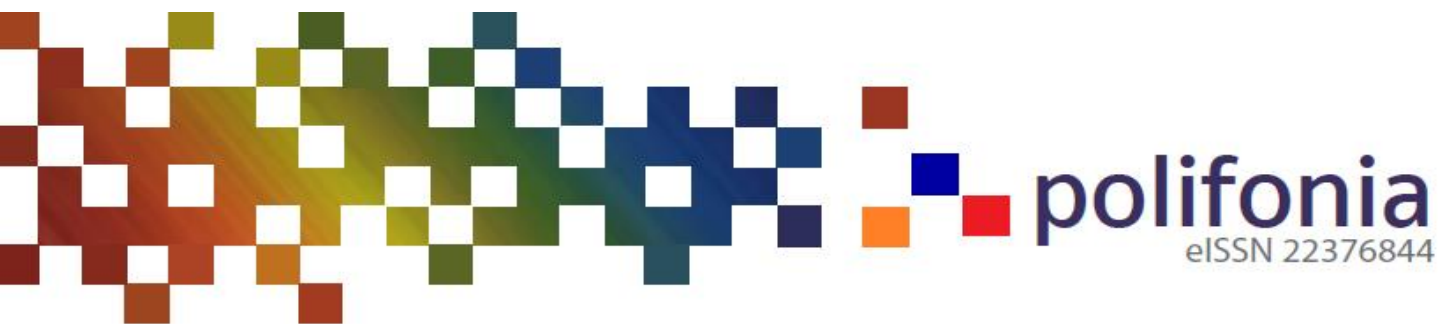
vive-se a vida carnavalesca. Mas a vida carnavalesca é uma vida afastada de seu caminho normal, é, em certa medida, uma “vida ao contrário”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”)¹⁷ (BACHTIN, 2002 [1963], p. 160).

O elogio do “mundo invertido” e do “corpo grotesco” – não é um acaso, o carnaval ter sido também estudado por Eisenstein no Cinema, no filme *¡Qué viva México!* [*Que Viva México*] (1932) – referem-se ao “corpo sem órgãos”, do qual fala pela primeira vez Artaud, em um experimento não apenas radiofônico, mas “biológico”, dirão Deleuze e Guattari (2010 [1980]); livre de todos os automatismos, ele volta à sua verdadeira e ilimitada liberdade – diz Artaud (2001 [1947]) em *Per farla finita col giudizio di dio* [*Para terminar com o julgamento de Deus*], 28 de novembro de 1947 –, re-ensinando ao corpo a dançar ao contrário, como no delírio do *bal-musette*¹⁸, e essa inversão será seu verdadeiro direito.

O corpo sem órgãos (ARTAUD, 2003; DERRIDA, 2003 [1986]) não se opõe aos órgãos, mas se opõe ao organismo (DELEUZE; GUATTARI, 2010 [1980]), a organização orgânica dos organismos que impõem ao corpo formas, funções, conexões, organizações dominantes e hierárquicas, organizadas para extrair um trabalho útil. Isso também é revelado no corpo do ator que para desiludir as expectativas de um espectador, que optou por ver o filme não tanto pelo filme em si, mas pelo astro que interpreta o personagem principal, deve surpreendê-lo, deixando o personagem interpretado e depois reinserindo-o improvisadamente; isso é surpreendente em *O grande ditador*, no discurso para a humanidade, uma das poucas vezes em que Charlot fala, mas não deixando o público entender se o discurso é de Charlot ou do seu diretor e intérprete, Charlie Chaplin.

¹⁷ “Il carnevale è uno spettacolo senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori. Nel carnevale tutti sono attivi partecipanti, tutti prendono parte all’azione carnevalesca. Il carnevale non si contempla e non si recita, si vive in esso, si vive secondo le sue leggi, finché queste leggi sono in vigore, cioè si vive la vita carnevalesca. Ma la vita carnevalesca è una vita tolta al suo normale binario, è in una certa misura una “vita all’incontrario”, un ‘mondo alla rovescia’ (‘monde à l’envers’)” (BACHTIN, 2002 [1963], p. 160).

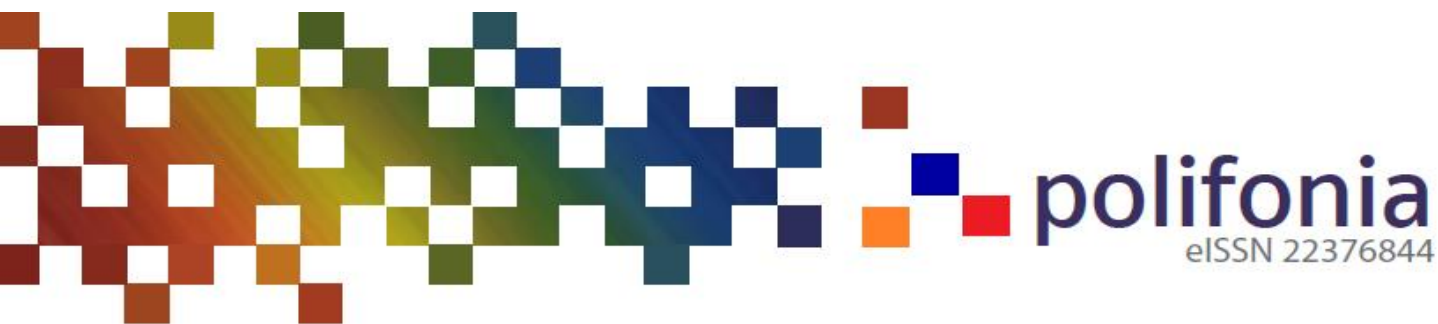
¹⁸ N.d.T.: *Bal-musette* é um estilo de música e dança instrumental francesa, tornou-se em 1880 um estilo popular na cidade luz, Paris.



O *corpo grotesco e inacabável* é colhido e descrito por Bakhtin, que o recupera nas palavras e nas imagens da festa popular em seu *Rabelais*. Escrito durante a Segunda Guerra Mundial, o trabalho de tese sobre *Rabelais* foi tão revolucionário que o doutorado foi negado a Bakhtin (o livro foi publicado apenas em 1965). Os corpos das palavras e os corpos das imagens produzidas em *Rabelais* são a cifra da concepção artística não literária, não conforme aos cânones, às regras *literárias*. A sua não oficialidade é hostil a qualquer acabamento e estabilidade, seriedade estreita, finitude, determinação do pensamento e da concepção do mundo. A cultura cômica popular (na época de Bakhtin ainda pouco estudada) da Idade Média e do Renascimento opõe-se ao tom sério. A recuperação do carnavalesco nos ritos e cultos cômicos nas imagens de palhaços, tolos, gigantes, anões, monstros, bobos da corte designam uma literatura paródica dos cerimoniais sérios da representação. O sentido marcadamente não oficial ao lado do mundo oficial, tornando visível um segundo e múltiplo mundo, uma segunda vida, um dualismo do mundo que duplica o aspecto do mundo, da percepção e da vida. Tal visão reúne e recoloca em jogo os cultos sérios com os cultos cômicos, igualmente reais, em uma visão do mundo que celebra e ridiculariza juntos, em que elogio e injúria misturam-se. O princípio da carnavalização libera os rituais sociais de cada dogmatismo, no qual o elemento do jogo revela-se determinante nas formas artísticas e afigurativas. A dualidade é dada pelos termos russos *vosproizvedenie* e *izobraženie*, traduzidos para o italiano, respectivamente, como *rappresentazione* e *raffigurazione*, e em português como *representação* e *afiguração*.

10. Diferir por semelhanças contra a Soberania do Mesmo

Também com relação à Semiótica mais diretamente, é preciso dizer que não existe um signo só, um texto isolado, único. Como dissemos, um signo precisa de um outro signo (*interpretante*) para ser um signo. A fim de que seja um signo, é necessário um



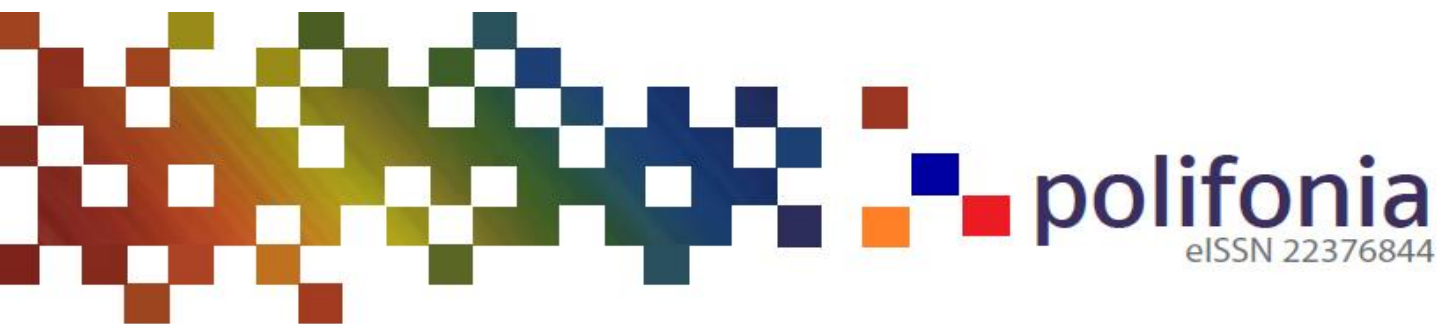
outro, e, portanto, um outro, e assim por diante. A construção paratática significado/significante necessita de um signo outro, o interpretante, que expressa uma alteridade entre corpos, não mais um corpo a corpo *langue-parole*, mas uma relação triádica que pressupõe o diferimento e não a diferença. A diferença é de fato o que separa, “fazer a diferença”; nesse lugar as fronteiras do discurso são fechadas e distintas, redobradas sobre os *idola* da representação que, nomeando os objetos, satisfazem o olho do que vê e reconhece. O diferimento é, ao contrário, aquele movimento particular de reenvio que, também mantendo em pé uma relação, não fecha o discurso, convidando-nos a escuta do outro por semelhança icônica, por associação de ideias, hipóteses. Diferir, segundo a etimologia, significa precisamente reenviar a outro, prolongar, estender.

Isso é descrito por Foucault (2001 [1966]) em *Le parole e le cose* [As palavras e as coisas], em que o autor nos adverte sobre a perigosidade de pesquisar a realidade interna às palavras de um texto e de pesquisá-la na relação em que os signos verbais se entrelaçam de si a si, em que as palavras redobram sobre si mesmas, por analogia, ao invés de diferidas na relação de similitude entre palavras e mundo. Isso levaria a não precisar mais lidar com as similitudes, mas com identidade e diferenças, avisa novamente Foucault.

Aquele que, por outro lado, colhe ainda semelhanças e signos, é o “louco”, “O Diferente” por excelência, na medida em que não conhece as diferenças: “vê em todos os lugares semelhanças e signos de semelhança”¹⁹, “todos os signos se assemelham e todas as semelhanças valem como signos”²⁰ (FOUCAULT, 2001 [1966], p. 65), e aquele que não conhece a diferença vem a constituir o desvio da ordem acordada. O poeta (muitas vezes associado ao louco por uma certa representação que também encontrou uma maneira de marcar o diferente com o rótulo de louco) é precisamente aquele que encontra

¹⁹ “vede ovunque somiglianze e segni della somiglianza” (FOUCAULT, 2001 [1966], p. 65).

²⁰ “tutti i segni si somigliano e tutte le somiglianze valgono come segni” (FOUCAULT, 2001 [1966], p. 65).



essas semelhanças dispersas sepultadas nas coisas, sob a Soberania do Mesmo. As palavras encontram o seu poder de estraneidade e é propriamente a semelhança que se situa na parte da fantasia (a *iconicidade* na acepção de Peirce, como mencionado, baseia-se precisamente na relação de semelhança e é a parte mais criativa do signo).

O herói, portanto, não persegue no texto o corpo cotidiano, aderindo nele ponto a ponto, como os personagens de Gogol’ que são já mortos antes de iniciarem a própria história, diz-nos Bakhtin. No máximo, a escritura literária recupera da palavra a sua conatural polifonicidade e no corpo do herói a cerimônia do carnaval, que fazem da palavra corpo grotesco: a mais vozes, glorioso e, ao mesmo tempo, desaparecimento do corpo visível, possível, dizível, representável, autossuficiente, “sé-dicente” [autodizente/autodenominado] e fechado.

Trata-se, portanto, de uma escritura no *signo do outro*, do *dizer* da sua persistência, irreduzível a uma identidade, da sua ineliminabilidade, que nela é a verdadeira cifra (valor), a singularidade, a unicidade, dessa absoluta alteridade. É uma escritura que não assujeita o seu objeto de estudo, mas também uma escritura de-subjetivante que arranca o sujeito (sempre idêntico a si mesmo): “‘arrancar-me’ a mim mesmo”²¹ – diz Foucault, entrevistado por Duccio Trombadori (TROMBADORI, 2005, p. 30-32; FOUCAULT, 2012) – “impedindo-me de ser sempre o mesmo”²², fazendo de modo que não seja mais o mesmo, ou que seja completamente outro de mim “saindo transformado”²³; estabelecendo, na conclusão do livro, novas relações com o *herói*, vale dizer, com o que nos entretém escrevendo.

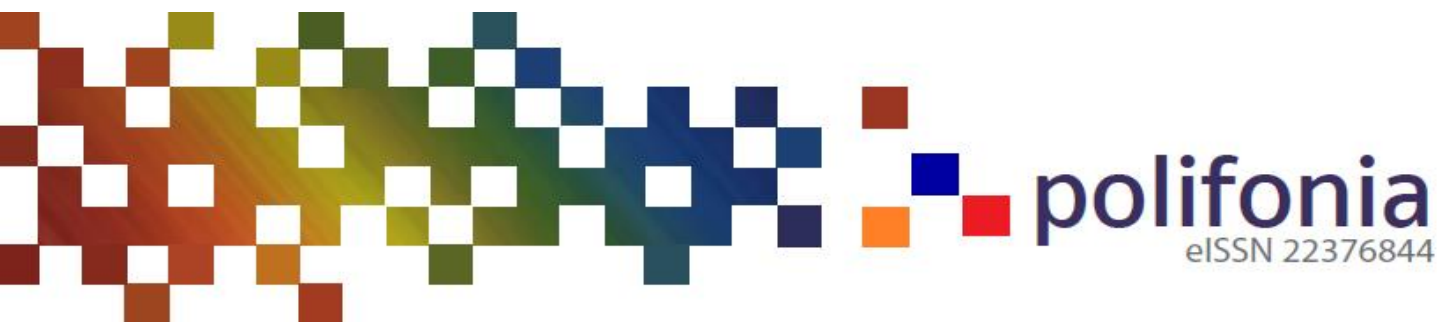
Foucault fala de escritura como *experiência* (“uma experiência é qualquer coisa da qual se sai transformados²⁴”), na qual o “livro-experiência” opõe-se ao “livro-verdade”

²¹ “‘strapparmi’ a me stesso” (TROMBADORI, 2005, p. 30-32; FOUCAULT, 2012).

²² “‘impedendomi di essere sempre lo stesso” (TROMBADORI, 2005, p. 30-32; FOUCAULT, 2012).

²³ “‘strapparmi’ a me stesso” [...] “‘impedendomi di essere sempre lo stesso”, [...] “uscendone trasformati” (TROMBADORI, 2005, p. 30-32; FOUCAULT, 2012).

²⁴ “un’esperienza è qualcosa da cui si esce trasformati” (TROMBADORI, 2005, p. 30-32).



e ao “livro-demonstração”, trabalhando para que essa transformação torne-se um *agente*: “Se eu devesse escrever um livro que já havia pensado, nunca teria a coragem de começá-lo. [...] Quando escrevo, faço isso sobretudo para mudar a mim mesmo e não pensar mais a mesma coisa de antes”²⁵ (TROMBADORI, 2005, p. 30-32).

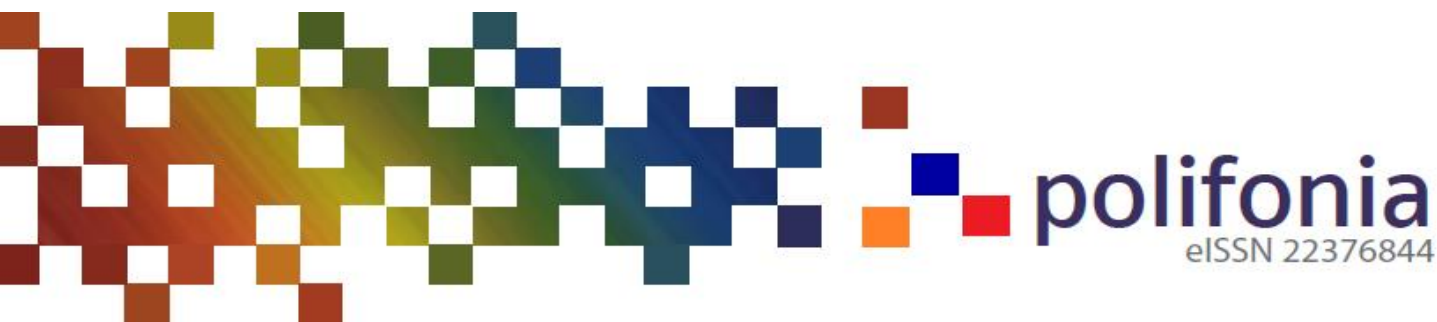
11. Imprevisibilidade e a poética dos contrastes

Lotman, em particular, constrói grande parte de sua Semiótica sob o conceito de *imprevisibilidade*, significativamente mais interessante em relação à *continuidade*, porque, na verdade, introduz o novo e, portanto, a informação. A relação dual aqui é dada, de um lado, por um *sistema estático* e, de outro, por um *extrasistema dinâmico*, ou um mundo extralinguístico que se estende além de suas fronteiras determinadas pela língua. Aqui, trata-se mais uma vez de uma crítica ao sistema monolinguístico e, ao contrário, de considerar a obtusidade, a ambivalência, o equívoco, o mal-entendido, a metáfora, a mentira, a iconicidade, a excedência, a alteridade, a dialogicidade da palavra, caracteres frequentemente excluídos do diálogo: “um emissor e um destinatário perfeitamente idênticos, entender-se-ão bem um ao outro, mas não terão nada do que falar”²⁶ (LOTMAN, 1992, p. 14).

O mecanismo de combinações e diferenças determina não apenas a linguagem verbal (LOTMAN, 1972), mas também a estrutura interna da linguagem cinematográfica. De fato, cada imagem na tela, a partir do momento e da maneira como ela é capturada e enquadrada, é um signo, isto é, adquire um valor sígnico, ou seja, tem um significado, traz informações. No Cinema, quando um espaço ilimitado é transferido para um enquadramento, as imagens tornam-se signos, que podem significar mais do que

²⁵ “Se dovessi scrivere un libro che ho già pensato, non avrei mai il coraggio di cominciarlo. [...] Quando scrivo, lo faccio soprattutto per cambiare me stesso e non pensare più la stessa cosa di prima” (TROMBADORI, 2005, p. 30-32).

²⁶ “un emittente e un destinatario perfettamente identici, si intenderanno bene l’un l’altro, ma non avranno di che parlare” (LOTMAN, 1992, p. 14).

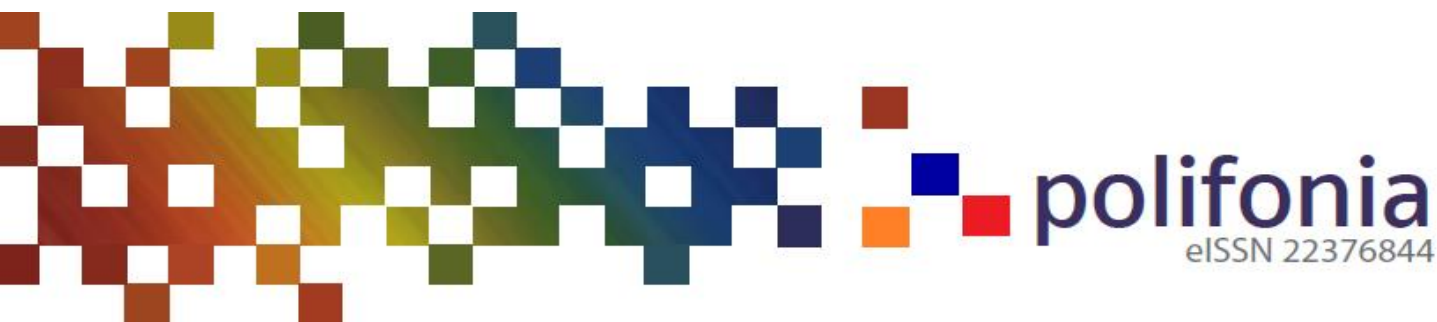


representam (LOTMAN, 2020 [1973]). Mas o signo pode ter leituras diversas, segundo a valência do signo, por exemplo: o objeto-bandeira que muda de registro deslizando entre o símbolo-índice-ícone, no filme *Tempos Modernos* (1936), de Chaplin – filme mudo e em branco e preto (veja os fotogramas mostrados no final deste texto); diferentemente de uma outra bandeira, signo-significante no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), pintada de vermelho por Eisenstein fotograma a fotograma e que tem mais um caráter simbólico/indicial e por contiguidade metonímica. Utilizar a cor como significante é um elemento característico também no filme de Steven Spielberg, *Schindler's List* [*A Lista de Schindler*] (1993), na sequência da menina com casaco vermelho, bem como na pintura de Kazimir Malevitch (1879-1935) em uma leitura enganosa do seu *Quadrado vermelho* (1915) como símbolo da revolução (MALEVIČ, 1969; PONZIO, L., 2004).

A relação contrastante cinema-realidade também é colhida por Eisenstein quando, querendo exaltar o cinema de Charlie Chaplin, no filme *O garoto* (1921) (EJZENŠTEJN, 2005 [1937]), ele nos diz que Charlot não trabalha sozinho, mas trabalha em parceria com a realidade, produzindo o mesmo efeito cômico que o da *palhaçada* teatral, gerado pelo contraste de duas figuras: uma, o *palhaço branco* (correspondente à realidade), autoritário, severo, preciso, com um traje tradicional, vestido de branco e com um chapéu pontudo; e a outra, o *palhaço Augusto* (interpretado por Charlot), incapaz, desajeitado e atordoado, com roupas grandes e sapatos gigantes. De outro modo, a poética dos contrastes pode ser encontrada em *O grande ditador* (1940) de Chaplin, na descrição de Eisenstein:

A ironia do destino quis que a borboleta preta de dois bigodes de formato idêntico pousasse sobre o lábio superior de dois homens totalmente diferentes. Um dos dois é uma máscara, uma invenção. O outro é real, feito de carne e sangue. [...] “Ele roubou o meu bigode!”, Chaplin protestava alegremente na imprensa, acusando Hitler de plágio [...]. Hitler não parecia mais que um comediante, pouco mais que um palhaço: a piada de Chaplin que o acusava de roubo fez dele um palhaço grotesco²⁷ (EJZENŠTEJN, 2005, p. 53).

²⁷ “L’ironia della sorte ha voluto che la farfalla nera di due baffi di identico formato si posasse sul labbro superiore di due uomini totalmente differenti. Uno dei due è una maschera, un’invenzione. L’altro è reale,



O que Eisenstein descreve encontra-se em perfeita concordância com o que dirá Lotman (2020 [1973]) sobre Chaplin, retomando um trabalho de Mukařovský, para explicar o funcionamento dos contrastes na teoria cinematográfica, destacando de seu personagem interpretado por Charlie Chaplin as características das suas roupas que “contrastam” na parte superior, “elegante”, e na parte inferior, do “vagabundo”: “é como se Charlot fosse duas pessoas: essa é a condição para um efeito inesperado”²⁸ (LOTMAN, 2020 [1973], p. 97-98), ou, como dirá Barthes (1997, p. 37), em “Il povero e il proletario” [“O pobre e o proletário”], de 1954: “Charlot, de acordo com a ideia de Brecht, mostra ao público a própria cegueira de tal maneira que o público vê juntos o cego e seu espetáculo; ver alguém que não vê é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê”²⁹.

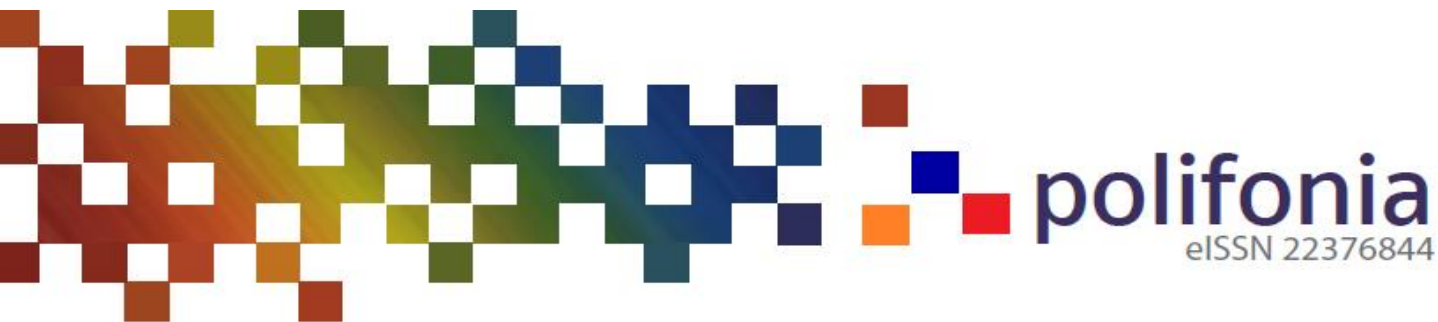
12. A imagem dupla: quando escrever é, sobretudo, um ato *para ver*

O Cinema é, acima de tudo, imagem em movimento. A característica da imagem fotográfica é que ela não prevê a repetição, é “uma vez”, diz Wenders (2015), uma vez, assim, como são os eventos da vida. Ela testemunha a existência do que não existe mais, a existência passada de um fato, atesta um fato, exceto quando essa função de certificação é desafiada pelo *sentido obtuso*, do *terceiro sentido* (BARTHES, 1985), em uma escuta sem ouvidos, em uma visão que *escreve* em um movimento sem olhos: “ouço sem ver, e assim, vejo”, escreve Fernando Pessoa, citado por Wenders em *Lisbon Story* (1994), em uma espécie de traço cego, *aveugle-voyant*, diz Derrida (2005 [1990]), em que tudo o que

fatto di carne e sangue. [...] “Mi ha rubato i baffi!” gridava allegramente Chaplin a mezzo stampa, accusando Hitler di plagio [...]. Hitler non aveva l’aria di essere qualcosa di diverso da un commediante, poco più di un pagliaccio: la battuta di Chaplin che lo accusava di furto ne faceva un clown grottesco” (EJZENŠTEJN, 2005 [1937], p. 53).

²⁸ “è come se Charlot fosse due persone: è questa la condizione per un effetto inaspettato” (LOTMAN, 2020 [1973], p. 97-98).

²⁹ “Charlot, conforme all’idea di Brecht, mostra al pubblico la propria cecità in modo tale che il pubblico vede insieme il cieco e il suo spettacolo; vedere qualcuno non vedere è il modo migliore per vedere intensamente ciò che egli non vede” (BARTHES, 1997, p. 37).



se pode *pre-ver* não pode ser considerado uma escritura de pesquisa. Mas também pode-se dizer que, por sua natureza, a fotografia está predisposta a mandar pelos ares a separação entre sujeito e objeto (BARTHES 2003 [1980]), porque, como Wim Wenders ainda observa, fotografar “é um ato bidirecional: para frente e para trás. [...] Uma fotografia é sempre uma imagem dupla: mostra o seu objeto e – mais ou menos visível – ‘atrás’, o ‘contra-tiro’, a imagem de quem fotografa no momento da gravação”³⁰ (WENDERS, 2015, p. 48).

Notoriamente, Wenders (2017) escreve organizando as palavras na página em uma série de blocos de pensamentos visíveis, uma gramática por imagens, construindo a imagem de uma escritura em movimento, como em movimento devem ser o enquadramento de uma câmera filmadora: uma escritura que não fixa e que não congela a imagem, mas que a rende/a torna viva na montagem de um escrever que é, sobretudo, um ato *para ver* (escre-ver).

Exatamente à fotografia, Wim Wenders dedica atenção em sua dupla atividade como fotógrafo e diretor cinematográfico. Mais recentemente, Wenders dedicou a Sebastião Salgado um maravilhoso filme sobre fotografia e sobre escritura em luz (*O Sal da Terra*, 2014). É conhecido também o trabalho de colaboração-devoção de Wenders (2017) com Michelangelo Antonioni, autor de *Blow up*³¹ [*Depois Daquele Beijo*, título no Brasil; *História de um fotógrafo*, título em Portugal], um outro filme que conta a história de um fotógrafo, de um escritor e dos pontos de vista que mudam continuamente a leitura do filme. E é precisamente sobre esse filme que Lotman (2020 [1973]) concentra-se para explicar como um signo ou, em suas principais expressões, um texto pode produzir informações apenas desiludindo continuamente as expectativas de um público cada vez

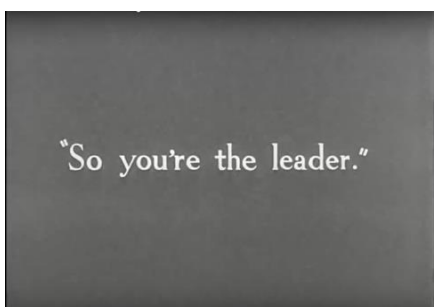
³⁰ “è un atto bidirezionale: in avanti e all’indietro. [...] Una fotografia è sempre un’immagine duplice: mostra il suo oggetto e – più o meno visibile – ‘dietro’, il ‘controcatto’, l’immagine di colui che fotografa al momento della ripresa” (WENDERS, 2015, p. 48).

³¹ N.d.T. Primeiro filme em língua inglesa do diretor italiano, ganhador da Palma de Ouro, no Festival de Cannes de 1967.

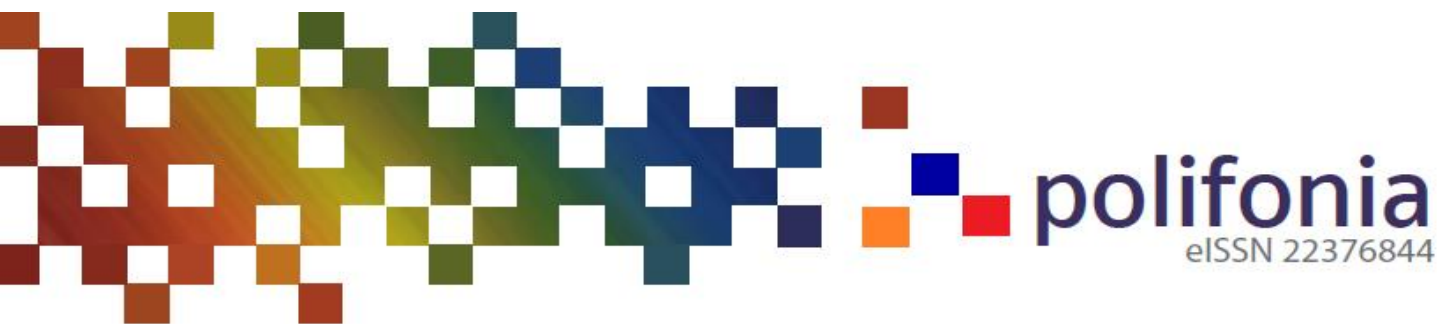


mais culto e preparado cinematograficamente, e que impõe uma inovação contínua à linguagem cinematográfica.





FONTE: *Tempi moderni* [*Tempos Modernos*], de Charlie Chaplin (1936).



Referências

ARTAUD, A. (1947). *Per farla finita col giudizio di Dio*. Organizado por M. Dotti. Roma: Stampa Alternativa, 2001.

ARTAUD, A. *CsO: Il corpo senz'organi*. Organizado por M. Dotti. Milano: Mimesis, 2003.

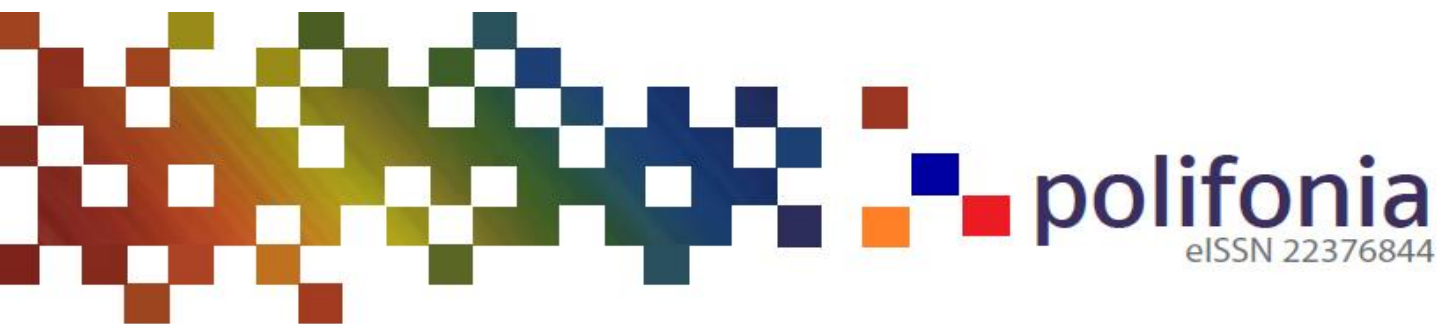
BACHTIN, M.M. (1920-1924a). K filosofii postupka [Per una filosofia dell'atto]. Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea "Il Pensiero Occidentale", dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014, p. 26-167.

BACHTIN, M.M. (1920-1924b). Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti [L'autore e l'eroe nell'attività estetica]. In: BACHTIN, M. M. *L'autore e l'eroe [O autor e o herói]*. Tradução de Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

BACHTIN, M.M. (1920-1924c). Frammento del primo capitolo di 'Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti'. Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea "Il Pensiero Occidentale", dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014, p. 168-213.

BACHTIN, M. M. (1929). Problemy tvorčestva Dostoevskogo [Problemi dell'opera di Dostoevskij], Leningrado, Priboj, 1929; Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929). Ed. crítica organizada por M. De Michiel. Introdução de A. Ponzio. Bari: Edizioni dal Sud, 2010. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea "Il Pensiero Occidentale", dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014, p. 1052-1423.

BACHTIN, M. M. (1963). *Problemy poetiki Dostoevskogo [Problemi della poetica di Dostoevskij]*. Mosca, Sovetskij pisatel' (II ed. revista e amplita di Bachtin, 1929); Tradução de G. Garritano, Bachtin, Dostoevskij. Poetica e stilistica, Torino, Einaudi, 1968, II ed. 2002.



BACHTIN, M. M. (1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale rinascimentale. Torino: Einaudi, 2001.

BACHTIN, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorčestva* [Estetica della creazione verbale]. Mosca, Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1979; *L'autore e l'eroe*. Tradução de Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Testo russo a fronte. Organizaçã, introduçã (p. vii-xxxii), comentãrio e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletãnea "Il Pensiero Occidentale", dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014.

BARTHES, R. [1954]. Ascolto. In: BARTHES, R.; HAVAS, C. *Enciclopedia*. Vol. I. Torino: Einaudi, 1977.

BARTHES, R. En sortant du cinéma. *Communications*, n. 23, p. 104-107. Parigi: Seuil, 1975.

BARTHES, R. *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III. Torino: Einaudi, 1985.

BARTHES, R. *La grana della voce*. Interviste 1962-1980. Torino: Einaudi, 1986.

BARTHES, R. *Il brusio della lingua*. Saggi critici IV. Torino: Einaudi, 1988.

BARTHES, R. *Sul cinema*. Organizado por S. Toffetti. Genova: Il nuovo Melangolo, 1997.

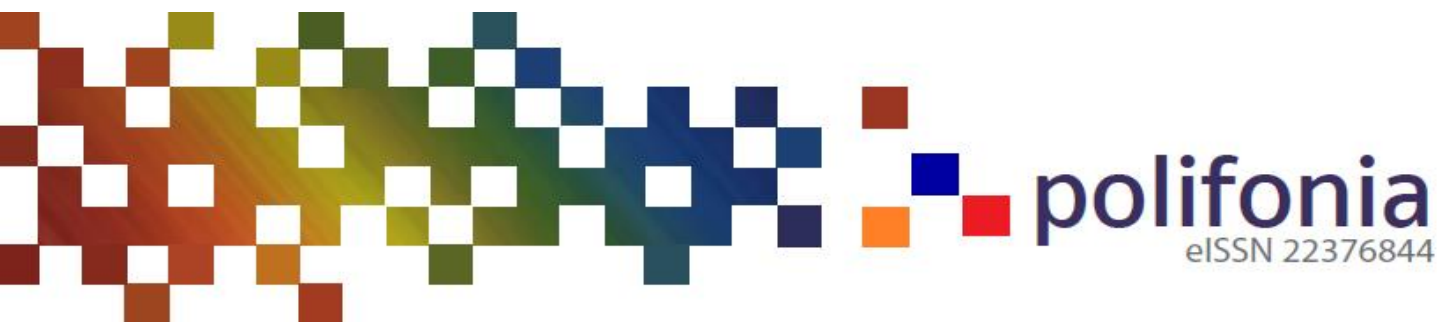
BARTHES, R. (1994). *Variazioni sulla scrittura* seguido de (1973) *Il piacere del testo*. Organizado por C. Ossola. Torino: Einaudi, 1999.

BARTHES, R. (1980). *La camera chiara*. Nota sulla fotografia. Torino: Einaudi, 2003.

BENE, C.; DELEUZE, G. *Sovrapposizioni*. Milano: Feltrinelli, 1978.

BLANCHOT, M. (1949). La letteratura e il diritto alla morte. *LA FOLLIA DEL GIORNO*. Con letture di J. Derrida e E. Levinas. Reggio Emilia: Elitropie, 1982.

BLANCHOT, M. (1969). *La conversazione infinita*. Scritti sull'"insensato gioco di scrivere". Torino: Einaudi, 2015.



CHAPLIN, C. *Tempi Moderni*. Film, 1936.

DELEUZE, G. (1981). *Logica della sensazione*. Francis Bacon. Tradução italiana de S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1980). *Millepiani*. Capitalismo e schizofrenia. Organizado por M. Carboni. Roma: Castelvecchi, 2010.

DERRIDA, J. (1986). *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*. Milano: Abscondita, 2003.

DERRIDA, J. (1990). *Memorie di cieco*. L'autoritratto e alter rovine. Roma, Newton Compton, 2005.

DERRIDA, J. (2012). *Pensare al non vedere*. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004). Tradução italiana de A. Cariolato. Milano: Jaka Book, 2016.

EJZENŠTEJN, S. M. (1946). *Il colore*. Organizado por Montani. Venezia: Marsilio, 1982.

EJZENŠTEJN, S. M. (1937). *Charlie Chaplin*. Milano: SE, 2005.

FERRARI-BRAVO, D.; TREU, E. *La parola nella cultura russa tra '800 e '900*. Pisa: Tipografia Pisana, 2010.

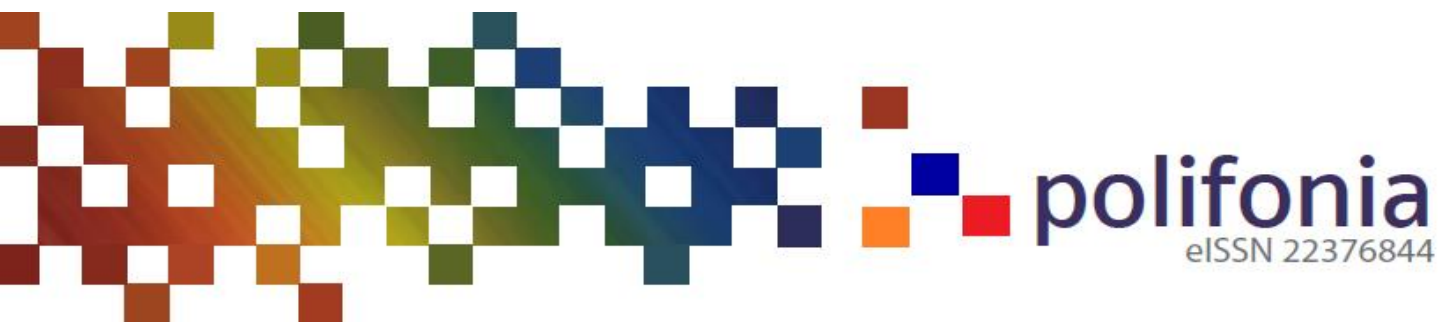
FOUCAULT, M. *Scritti letterari*. Tradução italiana de Milanese. Milano: Feltrinelli, 1996.

FOUCAULT, M. (1986). *Il pensiero del fuori*. Milano: SE, 1998.

FOUCAULT, M. (1966). *Le parole e le cose*. Un'archeologia delle scienze umane. Tradução italiana de Emilio Panaitescu. BUR - Biblioteca universale. V ed. Milano: Rizzoli, 2001.

FOUCAULT, M. (1970). *L'ordine del discorso*. Einaudi: Torino, 2004.

FOUCAULT, M. *Sull'origine dell'ermeneutica del sé*. Napoli: Cronopio, 2012.



JAKOBSON, R. O. *Russia, follia, poesia* (Ed. original, Parigi: Seuil, 1986; a entrevista de Jakobson é de 1972). Prefácio e organização de Tzvetan Todorov. Tradução de Vari. Napoli: Guida, 1989.

JAKOBSON, R. O. (1932-1933). *La fine del cinema?* Organizado por Francesca Tuscano. Milano: Book Time, 2009.

JAKOBSON, R. O. (1980). *Magia della parola*. Organizado por Krystyna Pomorska. Roma: Castelvechi, 2009.

LOTMAN, J. M. *La struttura del testo poetico*. Tradução do russo de Eridano Bazzarelli, Erika Klein e Gabriella Schiaffino. Milano: Mursia, 1972.

LOTMAN, J. M. *La cultura e l'esplosione*. Prevedibilità e imprevedibilità. Tradução de C. Valentino. Milano: Feltrinelli, 1992.

LOTMAN, J. M. (1973). *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*. Tradução e Introdução de Luciano Ponzio. Milano: Mimesis, 2020.

MALEVIČ, K. S. *Suprematismo*. Il mondo della non-oggettività (1921-1922). Tradução de F. Rosso. Bari: De Donato, 1969.

MONTANI, P. (Org.). *Ejzenštejn e il formalismo russo*. BN Bianco e Nero, mensile di studi sul cinema e lo spettacolo, XXXII, 7/8, 1971.

NANCY, J.-L. *Il ritratto e il suo sguardo*. Cortina: Milano, 2002.

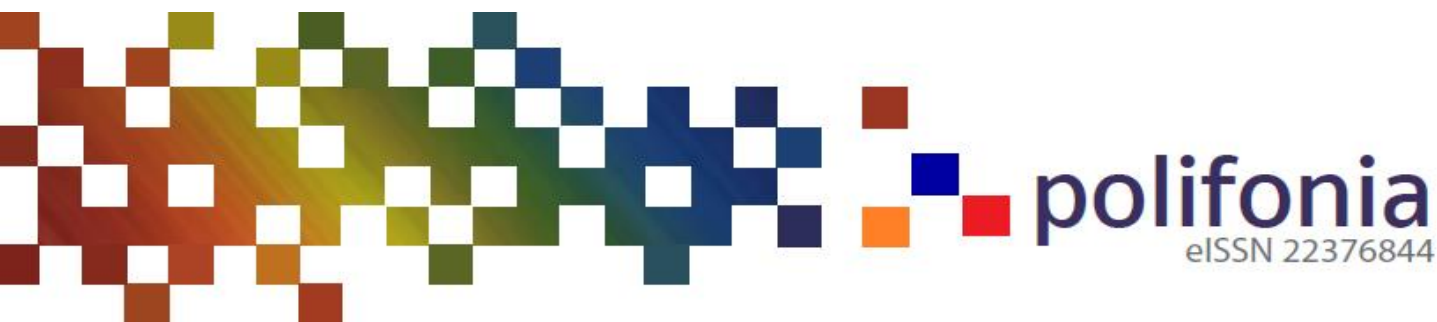
NANCY, J.-L. *L'altro ritratto*. Castelvechi: Roma, 2014.

PASOLINI, P. P. (1964). Nuove questioni linguistiche. In: PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*, 1972.

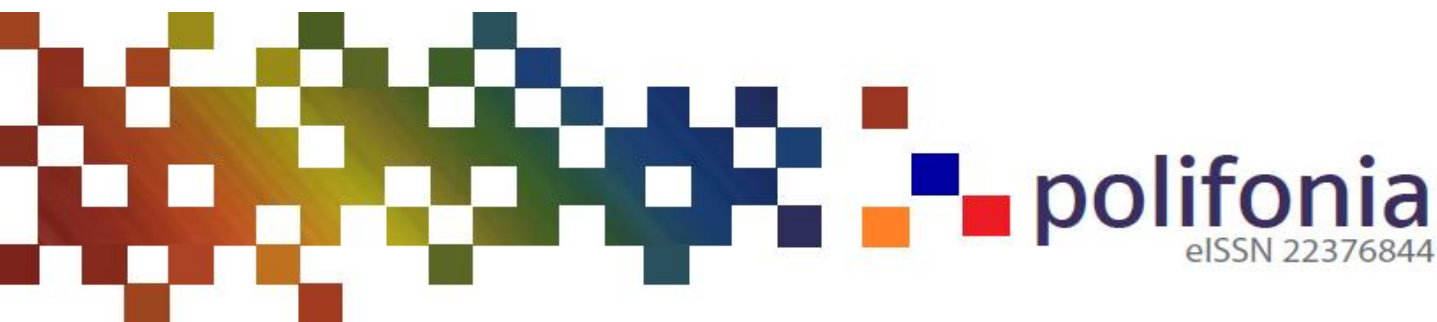
PEIRCE, Ch. S. (1923). *Chance, Love and Logic*. Organizado por M. R. Cohen. Harcourt, New York. Tradução italiana de N. e M. Abbagnano, Caso, amore e logica. Torino: Taylor, 1956.

PEIRCE, Ch. S. *Semiotica*. Organizado por M. A. Bonfantini. Torino: Einaudi, 1980.

PEIRCE, Ch. S. (1931-1958). *Opere*. Organizado por Massimo A. Bonfantini. Coletânea "Il pensiero occidentale". Milano: Bompiani, 2003.



- PONZIO, L. *Lo squarcio di Kazimir Malevič*. Milano: Spirali, 2004.
- PONZIO, L. *L'iconauta e l'artesto*. Configurazioni della scrittura iconica. Milano: Mimesis, 2010.
- PONZIO, L. *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*. Mimesis: Milano, 2015.
- PONZIO, L. *Icona e Raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*. Nuova ed. Mimesis, Milano, 2016a.
- PONZIO, L. *Visioni del testo*. Lecce: Pensa MultiMedia, 2016b.
- PONZIO, L. *Visões do texto*. Tradução Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola. Org. Neiva de Souza Boeno. Apresentação de João Cavalcanti Nuto. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017a.
- PONZIO, L. *L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione*. Alberobello: AGA, 2017b.
- PONZIO, L. *Ícone e Afiguração. Bakhtin, Malevitch, Chagall*. Tradução de Cecília Maculan Adum, Guido Alberto Bonomini, Vanessa Della Peruta. Org. Neiva de Souza Boeno. Apresentação Marisol Barenco de Mello. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.
- PREVIGNANO C., (Org.). *La semiotica nei paesi slavi*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- SAUSSURE, F. (1916). *Corso di linguistica generale*. Tradução de T. De Mauro. 24^a ed. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- SEBEEK, Th. A. *Global semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- SEBEEK, Th. A. *The Play of Musement*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. *Il gioco del fantasticare*. Tradução Italiana de M. Pesaresi. Milano: Spirali, 1984.
- ŠKLOVSKIJ, V. *Una teoria della prosa*. Tradução de M. Olsoufieva. Bari: De Donato, 1966.
- TROMBADORI, D. *Colloqui con Foucault*. Pensieri, opere, omissioni dell'ultimo maître-à-penser. Entrevista com Michel Foucault. Roma: Castelvecchi, II ed. 2005, p. 30-32.



UFFICIO DOCUMENTAZIONE MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA. *Per una nuova critica*. I Convegni pesaresi 1965-1967, NUOVOCINEMA N. 33. Venezia: Marsilio, 1989.

WENDERS, W. *Lisbon Story*. Film, DVD, 1994.

WENDERS, W. *Una volta*. Roma: Contrasto, 2015.

WENDERS, W. *I pixel di Cézanne e altri sguardi su artisti*. Roma: Contrasto, 2017.

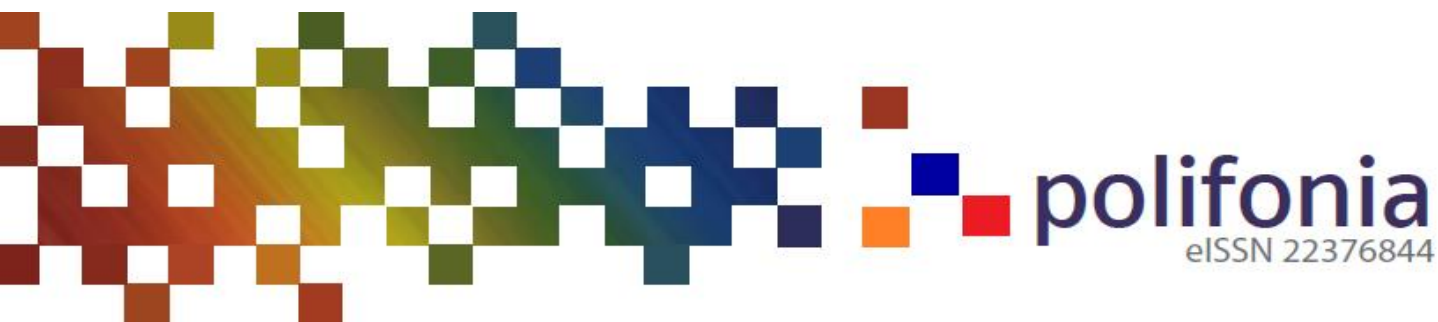
WOOLF, V. *Sul cinema*. Organizado por S. Matetich. Milano: Mimesis, 2012.

VOLOŠINOV, V. N. (1926). *Slovo v žizni i slovo v poezii*. In: *Zvezda*, 6; Tradução italiana “La parola nella vita e nella poesia”, com texto russo a frente. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea “Il Pensiero Occidentale”, dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014, p. 270-333.

VOLOŠINOV, V. N. (1929). *Marksizm i filosofija jazika* [Marxismo e filosofia del linguaggio], Leningrado, Priboj. Tradução italiana com texto russo a frente. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea “Il Pensiero Occidentale”, dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014, p. 1458-1839.

VOLOŠINOV, V. N. (1929). *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*. III parte di Marksizm i filosofija jazyka. Tradução de L. Ponzio. Organizada por A. Ponzio. Lecce: Pensa Multimedia, 2010.

VOLOŠINOV, V. N. (1930a). *Stilistika chudožestvennoj reči* [“Stilistica del discorso artistico”]. In: *Žvezda*, 2 (pp. 48-66), 3 (pp. 65-87) e 5 (pp. 43-39), Tradução italiana com texto russo a frente. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea “Il Pensiero Occidentale”, dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014. (1. “Che cos’è il linguaggio?”, p. 1843-1891; 2. “La costruzione dell’enunciazione”, pp. 1893-1949; 3. “La parola e la sua funzione sociale”, p. 1951-1993).



VOLOŠINOV, V. N. (1930b). O granicah poetiki i lingvistiki. *In: V borb'e za marksizm v literaturnoj nauke*. Org. por V. A. Desnickij, Leningrado (S. Pietroburgo), Priboj, p. 203- 240; Tradução italiana com texto russo a frente. *In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. Opere 1919-1930*. Texto russo a frente. Organização, introdução (p. vii-xxxii), comentário e Tradução de Augusto Ponzio (com colaboração de Luciano Ponzio). Coletânea “Il Pensiero Occidentale”, dirigida por Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2014, p. 1995-2082.